



# **MET DE BILLEN BLOOT**

Een onderzoek naar de verbeeldingsprincipes van het naakte lichaam in *Body on* en *Offnature*

Charlot van der Meer, 3820777

Thesis MA – Theatre Studies 2014-2015

Universiteit Utrecht

Begeleiding: dr. Chiel Kattenbelt

Tweede beoordelaar: dr. Liesbeth Wildschut

03-07-2015

## **MET DE BILLEN BLOOT**

Charlot van der Meer, 3820777

Thesis MA – Theatre Studies 2014-2015

03-07-2015

*“Ik kleet me graag en de hele dag temper ik mijn impulsen en modificeer ik alle auditieve, olfactorische, tactiele en visuele signalen die van mij uitgaan. Nooit laat ik mij zien zoals ik ben. Ik toon mijzelf nooit, ik stel mijzelf tentoon.*

...

*Amor fati, ik heb me erbij neergelegd dat ik mijzelf alleen kan vormgeven naar andermans beeld en gelijkenis.”<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> René Gude, ‘Het vege lijf’ in *De Groene Amsterdammer*, 8 januari 2014.

# Inhoudsopgave

## Inleiding

1. De ervaring van het naakte lichaam.....	4
1.1. Methode.....	7
1.2. Opbouw.....	8
DEEL 1 – THEORETISCH KADER.....	11
2. Verheving.....	12
2.1 De performatieve wending; radicalisering van performatieve aspecten.....	12
2.1.1. De werkelijkheid van performance .....	15
2.2. Grensvervagende verheving; tegen dualisme .....	16
2.2.1. Abjectie en de informe.....	19
3. Naaktheid; reductie en radicalisering .....	22
3.1 Het kijken naar en ervaren van het naakte lichaam .....	27
DEEL 2 - ANALYSE .....	30
4. Het lichaam.....	31
4.1. Cultuur en natuur: Sekse en gender.....	31
4.1.1. Cultuur en natuur: Dierlijkheid.....	34
4.2. Vloeistoffen .....	35
5. Ruimte .....	38
5.1. De afstand tussen performers.....	41
6. Tijd.....	44
DEEL 3 - CONCLUSIE .....	48
7. Conclusie .....	49
7.1. Vervolgonderzoek .....	52
8. Bibliografie.....	55

## 1. De ervaring van het naakte lichaam

Twee mannen staan volledig naakt op de dansvloer, uitdagend kijkend naar het toestromende publiek. Ze lopen nonchalant heen en weer en leunen tegen muren, waarbij zij hun genitaliën niet verbergen maar juist met hun benen wijd en hun heupen naar voren geleund staan. Wanneer ABBA's *Dancing Queen* plotseling aangaat, beginnen de performers met een energieke bewegingenreeks die de idee van seksuele handelingen oproept. Ze zwaaien hun genitaliën heen en weer en bewegen uitbundig in een hoog tempo met veel energie. Ze gaan zo nog twee muziknummers door, rijdend tegen muren, deurposten of het luchtledige en hangend aan het grid van het theater. De performers lijken elkaar uit te dagen betreffende uithoudingsvermogen en kunnen. Aan het einde van het laatste nummer komen de performers voor het eerst in fysiek contact met elkaar, door zijlings schampende zijden, schouders of benen. Ze hijgen uit en lopen richting een gespannen zeiltje waar water op ligt. Ze drinken als dieren uit een kreek, geven het water over via de mond en hijgen uit. Eén van de performers gaat met zijn volle gewicht met zijn knieën op de ander zitten. Deze probeert vervolgens met al zijn kracht onder dit gewicht vandaan te komen en zo de situatie te keren. De bovenste performer staat echter op de voeten, rug, zij, dijen en schouders van de andere performer. Wanneer na veel inspanning de onderste performer ontsnapt, draaien de rollen na een kleine worsteling om. Bij het kijken naar deze frase komt de idee van de dierlijke strijd om het zijn van de alfa man op. Beiden staan op in een innige omhelzing waarbij de lichamen bijna volledig met elkaar in contact zijn, op de onderbenen na. Wat volgt is een subtiele worsteling waarbij de twee mannen elkaar niet loslaten en hun hoofden voornamelijk weggedraaid gehouden worden van het publiek. Ze grijpen elkaar vast en lijken te versmelten tot één organisme, aangezien het niet meer te zien is welk lichaamsdeel bij wie hoort. Met hun handen grijpen ze naar elkaar, ze kwijlen op elkaars zij en zuigen dit weer op. Ze tuffen elkaar onder; over elkaars lijf, in het gezicht en in de mond. Tot slot vegen ze elkaars gezicht af en staan ze tegenover elkaar; elkaar in de ogen kijkend tot het licht in de zaal uitgaat.

Drie vrouwen zitten volledig naakt op de vloer van het theater, met hun billen naar het publiek gericht. Ze bewegen met hun billen van links, naar rechts, omhoog, en weer opnieuw. We zien geen gezichten. Na enige tijd staan ze op, hun bovenlichamen blijven gebogen, zodat we behalve billen nu ook benen zien. De drie performers schuifelen heen en weer met kleine luidruchtige stapjes. Door de snelheid waarmee zij dit doen trillen de lichamen aanzienlijk. Wanneer er muziek klinkt, bewegen de performers hun billen en knieën op de maat van de muziek. Elk belichamen zij een andere melodie of een instrument. De billen verliezen door de herhaling van de beweging en het ontbreken van een bovenlichaam, gezicht of armen hun menselijkheid. De billen an sich worden op zichzelf staande nieuwe figuren, losgeweekt van de rest van het lichaam, met een eigen

menselijkheid. De performers liggen en laten hun lichaamsdelen vallen op de vloer. Door het slaan van hun voeten, heupen, onderbenen en bovenbenen op de vloer creëren zij een eigen melodie. Elk lichaamsdeel heeft een ander geluid. Ze kruipen hierna langs de muur richting het publiek, waardoor we voor het eerst de zijkant van de lichamen zien; armen, borsten en weggedraaide gezichten. Wanneer de drie vrouwen zeer dichtbij zijn staan ze volledig recht op met hun rug richting het publiek. Ze blijven ruim 7 minuten staan, zonder te bewegen. Het enige wat beweegt zijn de zweetdruppels die langs de lichamen naar beneden rollen. Na deze frase draaien zij plots om en zien we voor het eerst de neutraal kijkende gezichten van de performers. Ze duwen hun borsten aan de kant, gaan in een brede spreidstand staan in plié en schuiven met hun voeten heen en weer, wat doet denken aan een krab. Ze nemen houdingen aan en voeren bewegingen uit die doen denken aan kikkers, duiven of zwanen. Het lichaam heeft dan niet langer vrouwelijke connotaties maar toont verbanden met dierlijke organismen zonder duidelijk geslacht. Na vele bewegingen eindigen ze dicht bij elkaar en beginnen elkaar om de beurt te kussen. Ze kussen elkaars nek, armen en rug maar vermijden de borsten en de genitaliën. Ze knielen op de grond en blijven het geluid van de zoenen herhalen zonder werkelijk contact te hebben met elkaar. Ze spreken, blazen hun wangen op, houden hun adem in en doen hun mond zeer wijd open. Heel langzaam doen zij de mond weer dicht, hun ogen gesloten. Het licht gaat uit.

De twee hierboven beschreven voorstellingen, *Body On* door Wild Vlees<sup>2</sup> en *Offnature* door Deborah Hazler<sup>3</sup>, zijn te zien geweest in het theaterseizoen 2014-2015 in kleine vlakkevloer-theaters in Nederland. Beide waren onderdeel van een festival (respectievelijk de Najaarscollectie en Frascati goes Brut) die draaiden om jonge makers. Behalve dat beide performances onderdeel waren van festivals en uitgevoerd worden door geheel naakte performers (zij het mannen of vrouwen), tonen zij nog meer interessante verbanden. Er zijn diverse overeenkomsten bloot te leggen ten aanzien van het handelen van de performers en de verbeeldingsprincipes van het naakte lichaam, met betrekking tot onder meer een directe aanwezigheid, de nadruk op de ervaring in het hier en nu en de performativiteit.

In de hedendaagse dans houdt een nieuwe generatie dansmakers zich bezig met een conceptuele benadering van performance. In de choreografieën die zij creëren, die we zouden kunnen zien als het thematisch maken van belichaamdheid, maken zij filosofische concepten en

---

<sup>2</sup> *Body On*, choreografie door Wild Vlees (2013), uitgevoerd door Tamar Blom en Kajetan Uranitsch . Gezien in Theater Kikker, 19-11-2014. Ik categoriseer deze voorstelling als 'dans' - ondanks dat de performers een mime-achtergrond hebben- vanwege de nadruk op het bewegende lichaam in het hier en nu.

<sup>3</sup> *Offnature*, choreografie door Deborah Hazler (2012), uitgevoerd door Deborah Hazler, Nanina Kotlowski en Olivia Schellander. Gezien in Frascati, Amsterdam, 16-10-2014.

begrippen tastbaar.<sup>4</sup> Door diverse verbeeldingsprincipes in te zetten (als bijvoorbeeld abjectie, verstilling en nabijheid) wordt er gespeeld met de ervaring en de perceptie van de naakte lichamen, worden conventies bevraagd en wordt een verheving van de werkelijkheid bewerkstelligd. De beschreven performances spelen met de wijze waarop het publiek naar de lichamen kijkt, doordat de performers zelf voortdurend in transitie zijn. Het eerste deel van *Body On* zou samengevat kunnen worden met de termen expliciet, actief en confronterend, waar het tweede deel beter omschreven wordt met termen als verborgen, passief en een concentratie naar de ander toe. Het eerste deel van *Offnature* zou gekarakteriseerd kunnen worden met begrippen als verborgen, passief en gefragmenteerd waar het tweede deel expliciet, actief en gehele lichamen omslaat. Binnen theorieën rondom intermedialiteit en technologie gaat men ervan uit dat elke term betekenis heeft door de manier waarop deze gedefinieerd wordt in relatie tot een ander. Deze ander is echter ook altijd aanwezig. Het verschil tussen de twee uitersten is niet het ene of het andere, maar iets anders dat zich hier tussenin beweegt.<sup>5</sup> Mijns inziens is deze denkwijze door te trekken naar puur fysieke performances. De lichamen van de performers verschuiven tussen bijvoorbeeld een mannelijke of vrouwelijke fysicaliteit, dierlijke en menselijke aspecten, door te bewegen of juist niet, door het publiek aan te kijken of het gezicht juist te verbergen. Het publiek wordt in staat gesteld zowel het ene als het andere tegelijkertijd waar te nemen.

De twee besproken voorstellingen roepen een specifieke ervaring op bij het publiek die ingaat tegen bestaande conventies en kijkwijzen, aangezien de lichamen die de toeschouwers ervaren door een verheving van de lichamelijke en materialiteit grenzen laten vervagen en tegelijkertijd zowel het ene als het andere zijn. Zo krijgt het menselijke iets dierlijks door een verheving van de materialiteit. Het menselijke wordt dan niet ingewisseld voor het dierlijke maar definieert zichzelf aan de hand van de dierlijke aspecten. Het ene en het andere bestaan in de gratie van dualiteit, waardoor het altijd beide is. Hoewel we er in het alledaagse leven naar neigen duidelijke categorieën te hanteren om verwarring te voorkomen, en de perceptie altijd tracht om een eenheid in wat gezien wordt te bereiken, is dit volgens Hans-Thies Lehmann juist niet het doel van theater of dans. Performances “... offer the chance to intensify this synthesizing, corporeal activity of sensory experience precisely by means of a purposeful impediment: they call attention to it as a quest, disappointment, retreat and rediscovery.”<sup>6</sup> Ofwel; het doel van theater en dans is het spelen met de idee van en de drang naar eenheid in de perceptie. Door te spelen met de binaire categorieën en de ruimtes hiertussen worden de toeschouwers uitgedaagd in hun perceptie. Doordat

---

<sup>4</sup> André Lepecki, ‘Skin, Body and Presence in Contemporary European Choreography’ in *The Drama Review* 43.4 (1999), 130.

<sup>5</sup> Andy Lavender, ‘Digital Culture’ in *Mapping Intermediality in Performance*. Red. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender & Robin Nelson (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 132.

<sup>6</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* (Londen/New York: Routledge, 2006), 85.

de performers naakt zijn, wordt de nadruk op het materiële lichaam uiteraard vergroot. Daarnaast worden de performers door het vlees en de huid te laten zien in staat gesteld diverse dualismen te contesteren, terwijl tegelijkertijd de onmogelijkheid van het doorbreken van deze dualismen duidelijk wordt. Met de analyse van de twee performances tracht ik te achterhalen hoe met behulp van naaktheid deze ervaring van dualiteit tot stand komt.

### **1.1. Methode**

In dit onderzoek staat de naaktheid van de performers centraal in het licht van de performatieve wending en, als gevolg hiervan, hoe deze naaktheid als verheving van de werkelijkheid de perceptie van de toeschouwer beïnvloedt. De twee besproken voorstellingen gelden hierbij als casestudies. Waar beiden overeenkomsten vertonen in het toepassen van naaktheid, tonen zij ook verschillen. Door deze aspecten te benoemen en te analyseren geef ik een zo volledig mogelijk beeld van de toepassing van naaktheid in deze dansen.

#### **Hoofd en -deelvragen**

Ik buig mij over de volgende kernvraag: Op welke wijze worden naaktheid en de materialiteit van het fysieke lichaam ingezet in *Body On* en *Offnature*, om een ervaring bij het publiek op te roepen waarbij tegen bestaande conventies en kijkwijzen ingegaan wordt? Ik tracht tot een antwoord op deze vraag te komen door de diverse verbeeldingsprincipes van het naakte lichaam in de dans uiteen te zetten en te analyseren, aan de hand van enkele deelvragen. Deze deelvragen zijn gecentreerd rondom diverse fenomenen of concepten (soms impliciet, soms expliciet aan het naakte lichaam) die in beide voorstellingen naar boven komen. Zo hebben de naakte lichamen bijvoorbeeld allen een duidelijke sekse, wat vragen oproept over gender als sociaal construct en de gegenderde perceptie. Hoe functioneert gegenderde perceptie wanneer er sprake is van expliciete naaktheid? Ook blijkt uit de inleiding dat er in beide performances speeksel wordt toegepast. Hoe beïnvloedt deze lichamelijke abjectie de perceptie van het naakte lichaam, en hoe verhoudt dit zich tot sociale abjectie? Binnen beide performances wordt gespeeld met het uitdagen van het publiek en het verlangen. Hoe verhouden de handelingen van de performers en de relaties van de performers onderling zich tot de relatie die aangegaan wordt met het publiek, en relaties van het publiek onderling? Tevens is het gebruik van tijd en ruimte zeer belangrijk in de performances – bijvoorbeeld in het licht van het eventuele verlangen - waarbij ik de nadruk binnen de analyse leg op de lichamelijkheid van het tijdgebruik en de ruimtelijkheid. Wat hebben afstand en nabijheid of vertraging en versnelling bijvoorbeeld voor gevolgen voor de perceptie van het aanwezige naakte lichaam; hoe sturen de naakte lichamen in een specifieke tijd en ruimte de ervaring van de toeschouwer? De beschreven performances gelden als aanleiding tot de reflectie op en de analyse

van noties als abjectie, gender, 'de Ander', fysionomie, versnelling, nabijheid en verlangen, in het licht van het tegengaan van binairiteit en dualisme in de perceptie en het denken. Door in dit onderzoek expliciet te maken op welke wijze de performances spelen met diverse dualismen door specifieke verbeeldingsprincipes in te zetten hoop ik inzicht te bieden in de mogelijkheden van het naakte lichaam op het podium anno 2015.

### **Aanpak en methode**

De genoemde noties bepalen het perspectief van waaruit ik de performances analyseer, waardoor dit onderzoek kan worden gezien als een dialoog tussen theorie en praktijk waarbij ik onderzoek doe naar de zinvolle samenhang van concepten in theorie en analyse. Om antwoord te kunnen geven op de diverse door mij geformuleerde vragen zoals hierboven te lezen, zal ik vertrekken vanuit mijn eigen observaties en ervaringen van de voorstellingen, om zo een kwalitatief theoretisch-analytisch onderzoek te doen. De concepten, die ik ontleen aan literatuur, zal ik inzetten in een kritische analyse om begrip in de door mij besproken verbeeldingsprincipes te creëren. Met tekstanalyse en close-reading gebaseerd op interpretatie en analyse zal ik diverse bronnen benaderen; boeken omtrent naaktheid, subjectiviteit, gender en abjectie geschreven vanuit een filosofisch dan wel theaterwetenschappelijk perspectief en tijdschriftartikelen uit het heden en het verleden. Momenteel is er een internationaal en nationaal debat gaande over de functies en methoden van de door mij besproken concepten. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de recente publicatie van het tijdschrift *Performance Journal* gewijd aan abjectie. Door concepten niet afgezonderd te bekijken maar in verband te zien en in clusters te plaatsen, hoop ik een relevante bijdrage te leveren aan het wetenschappelijke discours.

### **1.2. Opbouw**

In dit onderzoek zijn globaal gezien drie delen te onderscheiden, die allen met elkaar in verband staan. Hoewel ik in de opbouw een duidelijk onderscheid maak tussen het theoretisch kader (deel 1) en de analyse (deel 2), zijn deze onderdelen niet strikt gescheiden en staan in functie van elkaar – met als gevolg dat er bij de bespreking van het theoretisch kader al verwijzingen gevonden kunnen worden naar de analyse. De analyse is niet louter een toepassing van het theoretisch kader maar een voortzetting van de ontwikkeling van het discours.<sup>7</sup> De twee delen staan in dienst van elkaar, met als verschil dat binnen het theoretisch kader het accent ligt op de theorie en in het tweede deel het accent op analyse. Beide kunnen gezien worden als een andere strategie om tot beantwoording van

---

<sup>7</sup> Deze grondige inhoudelijke analyse heeft tot gevolg dat het woordenaantal de richtlijnen van de thesis-handleiding overschrijdt.



de centrale vraagstelling te komen. Deze strategieën vullen elkaar aan en zorgen voor een verdieping.

In hoofdstuk 2 wordt een theoretisch raamwerk gecreëerd waarin theoretische concepten, van doen met de idee van verheving zoals in de inleiding benoemd, verder uitgekristalliseerd worden. De radicalisering van performatieve aspecten en de materialiteit van de performer komen aan bod, waarna er eerste stappen worden gezet naar de analyse van de werkelijkheid van performance. Vervolgens wordt verheving in het licht van het vervagen van grenzen en dualiteit besproken, onder andere aan de hand van de notie 'becoming' van Deleuze en Guattari, om hierna een voorzet te geven voor de analyse van één van de verbeeldingsprincipes die expliciet met het vervagen van grenzen van doen heeft; het abjecte.

Hoofdstuk 3 draait om het naakte lichaam. Er wordt een kort historisch overzicht geboden om een context voor het hedendaagse werk te scheppen, gevolgd door theoretische implicaties van naaktheid met betrekking tot de werkelijkheid, performativiteit en perceptie. Daarna zal het kijken naar en ervaren van performances met naaktheid besproken worden aan de hand van concepten als de voyeuristische blik, de wederkerige blik en focalisatie, om vervolgens over te gaan op het tweede deel van dit onderzoek.

In deel 2 worden de concepten, besproken in het eerste deel, ingezet voor een analyse van de twee performances, waarbij er ook sprake is van een verdieping van deze concepten. In verband met de overzichtelijkheid van de analyse heb ik gekozen de analyse niet op chronologische wijze maar op thematische wijze vast te leggen. Hierdoor wordt eerst het lichaam zelf behandeld en daarna hoe deze lichamen zich gedragen in een specifieke tijd en ruimte. Belangrijk in het achterhoofd te houden is wel dat in werkelijkheid de voorstellingen niet zo schematisch dan wel systematisch zijn als weergegeven in deze tekst.

Hoofdstuk 4 draait om het lichaam. De verhouding tussen cultuur en natuur komt aan bod, in de vorm van een analyse van gender (waarbij gender als performatieve handeling, de gegenderde perceptie en de genderverschuivingen in de casestudies besproken worden), en van de dierlijkheid in de beide casestudies. Daarnaast worden de vloeistoffen die voorkomen in de cases geanalyseerd, als voortzetting van de bespreking over fysieke en sociale abjectie en het geschonden lichaam, zoals uiteengezet in hoofdstuk 2.

Hoofdstuk 5 is gecentreerd rondom ruimte. Allereerst wordt de ruimte tussen performers en publiek aangehaald, waarbij de nadruk ligt op de relatie die aangegaan wordt in een specifieke ruimte. Dit wordt gekoppeld aan de noties erotiek en verlangen. Hierna wordt de afstand tussen de performers onderling besproken, waarbij het solipsisme en de aanraking centrale concepten zijn.

In hoofdstuk 6 ligt de focus op het tijdgebruik, en de wijze waarop het stilstaan van de performers de tijd vertraagt en de herhaling juist de tijd versnelt. Deze omgang met tijd heeft een

verheving van de ervaring in het hier en nu tot gevolg, als een aspect van de radicalisering van performatieve aspecten zoals besproken in hoofdstuk 2.

In deel 3 worden de conclusies van het onderzoek gedeeld, wordt gereflecteerd op het onderzoek en de onderzoeksmethode en worden de eerste stappen richting een mogelijk vervolgonderzoek gezet.



## **DEEL 1 – THEORETISCH KADER**

## 2. Verheving

### 2.1 De performatieve wending; radicalisering van performatieve aspecten

Naaktheid is niets nieuws binnen de dans. Vanaf omstreeks de jaren 60 en 70 was er veel naaktheid te zien op diverse podia (zie hoofdstuk 3). Het is, mijns inziens niet geheel toevalligerwijs, rond deze tijd dat Erika Fischer-Lichte de performatieve wending of verschuiving plaatst. De performatieve wending heeft er volgens haar toe geleid dat er nieuwe kunstvormen zijn ontstaan, zoals bijvoorbeeld Body Art, en dat alle reeds bestaande kunstvormen meer performatieve vormen hebben aangenomen.<sup>8</sup> Voor haar duiding van het concept 'performatief' verwijst zij naar J.L. Austin's essay *How to do Things with Words* uit 1955, waarin hij beargumenteert dat woorden wanneer zij in specifieke omstandigheden uitgesproken worden handelingsvermogen hebben (bijvoorbeeld 'ja, ik wil' op een bruiloft). Spraak bezit hierdoor het vermogen een nieuwe (sociale) werkelijkheid te creëren.<sup>9</sup> Wanneer wij deze denkwijze doortrekken zou dit inhouden dat performatieve handelingen te lezen zijn als zelfreferentiële handelingen die naar niets dan zichzelf verwijzen en zo een nieuwe werkelijkheid constitueren.<sup>10</sup> Tevens verwijst Fischer-Lichte naar de conceptie van performativiteit van Judith Butler uit 1988. Butler beargumenteert dat de (gender-)identiteit van personen wordt gevormd door zogenaamde 'body acts', ofwel lichamelijke handelingen. Deze handelingen zijn volgens haar performatief omdat zij niet-referentieel zijn en dramatisch. De lichamelijke, performatieve handelingen refereren niet naar vaststaande condities (zoals een innerlijk 'wezen' of zijn) waardoor er geen vaste, stabiele identiteit is die uitgedrukt kan worden. De handelingen uiten geen bestaande identiteit maar veroorzaken juist een identiteit, waardoor Butler beargumenteert dat performatieve handelingen geen expressieve handelingen zijn (maar ook geen constitutieve handelingen). Het dramatische verwijst ook naar dit proces van het ontwikkelen van een identiteit, waarbij het lichaam niet louter materiaal is maar een materialisatie van mogelijkheden.<sup>11</sup> Bovendien is iets naar haar zeggen performatief wanneer het alleen bestaat en werkelijk is wanneer het uitgevoerd ('performed') wordt.<sup>12</sup>

De performatieve wending is volgens Fischer-Lichte te lezen als een herdefiniëring van twee relaties binnen de kunsten: de relatie tussen het subject en object (conventioneel gezien als de actieve performer en de passieve toeschouwer) en de relatie tussen het materiële of corporele en de semiotische betekenisgeving. Niet het begrijpen van een voorstelling is hoofdzaak, het ervaren en

---

<sup>8</sup> Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (Londen/New York: Routledge, 2008), 18.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 24.

<sup>10</sup> *Ibidem*, 25.

<sup>11</sup> Judith Butler, 'Performative Acts and Gender Construction,' *The Twentieth Century Performance Reader*. Ed. Huxley, Michael en Noel Witts (Oxon: Routledge, 1996), 129.

<sup>12</sup> Fischer-Lichte, 27.

hoe om te gaan met deze (lichamelijke) ervaring, gezien vanuit het perspectief van het publiek, is het belangrijkste aspect. Belangrijk voor deze ervaring is de gelijktijdige aanwezigheid van performer en publiek in het hier en nu.<sup>13</sup> Volgens Peggy Phelan bestaat een performance alleen in het heden, aangezien het niet opgeslagen of opgenomen kan worden. Eventuele opnames zijn slechts representaties van de performance.<sup>14</sup> Slechts een gelimiteerd aantal personen kan in een specifieke tijd en ruimte de ervaring van de performance hebben.<sup>15</sup> Daarbij verschuiven de traditionele rollen van performer en toeschouwer. De performers representeren niet langer een fictieve wereld die de toeschouwers louter observeren maar er moet iets gebeuren tussen de toeschouwers en de performers. Niet wat er gebeurt maar het feit dat er iets gebeurt is het belangrijkste.<sup>16</sup> Evenals Fischer-Lichte erkent Hans-Thies Lehmann een intensivering van de perceptie en de ervaring van een gedeelde tijd en ruimte, ofwel het hier en nu.<sup>17</sup> Het gebeurteniskarakter heeft als gevolg dat de performances: “.. becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information.”<sup>18</sup>

### **De materialiteit van een aanwezige performer**

Lehmann's notie van het postdramatisch theater toont verbanden met de performatieve wending zoals Fischer-Lichte deze beschrijft. Het postdramatische theater is te zien als een hybride vorm tussen (dramatisch of conventioneel) theater en Performance Art. Binnen zowel Performance Art en het postdramatische theater wordt gestreefd naar een ervaring van een verhevigde werkelijkheid waarbij het materiaal van de voorstelling niet ondergeschikt wordt aan de illusie. Aan de basis hiervan ligt de provocatieve aanwezigheid van een performer zelf, in plaats van een personage.<sup>19</sup> Een groot verschil tussen het postdramatische theater en de Performance Art is echter dat binnen het postdramatische theater niet gestreefd wordt naar een transformatie van de performer zelf maar de transformatie van een situatie, waar het bij Performance Art draait om een eenmalige handeling die geenszins herhaald kan worden (het snijden in het eigen vlees bijvoorbeeld). Het ideaal van Performance Art is dat een moment echt is, in het hier en nu, en dwingend. Het theatrale werk dat zich richt op de aanwezigheid van de performer blijft daarentegen altijd virtueel, vrijwillig en gericht op de toekomst.<sup>20</sup> De identiteit van de performer in het theater blijft gewaarborgd en onaangetaast

---

<sup>13</sup> Fischer-Lichte, 17.

<sup>14</sup> Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (Londen: Routledge, 1993), 146.

<sup>15</sup> Ibidem, 149.

<sup>16</sup> Fischer-Lichte, 20-21.

<sup>17</sup> Lehmann, 150, 153.

<sup>18</sup> Ibidem, 85.

<sup>19</sup> Ibidem, 135.

<sup>20</sup> Ibidem, 138.

en de handelingen kunnen herhaald worden voor een nieuw publiek, zoals in het geval van de twee cases.

Lehmann beargumenteert dat de nadruk in performances in het postdramatische theater is komen te liggen op de materialiteit van de performance. De fysieke aanwezigheid van de performer is te zien als de spil van het theater, waarbij het lichaam het centrum van de aandacht wordt.<sup>21</sup> Dit echter niet als betekenisdrager maar in zijn energie en fysicaliteit: “As the body no longer demonstrates anything but itself, the turn away from the body of signification towards a body of unmeaning gesture [...] turns out as the most extreme charging of the body with significance concerning social reality.”<sup>22</sup> Het fysieke lichaam wordt niet tot illusie gemaakt maar manifesteert zichzelf en wordt zo een eigen werkelijkheid, wat duidt op het zelfreferentiële karakter van de performatieve wending.<sup>23</sup>

Chiel Kattenbelt geeft aan dat de kunsten per definitie al performatief zijn. De performatieve wending in de kunsten, die hij plaatst vanaf de opkomst van de massamedia in de jaren '20, is dan te zien als een radicalisering van de performatieve aspecten van de kunst. Door deze radicalisering is er sprake van een verheving van de materialiteit en de expressieve kwaliteiten van artistieke uitingen. Het theater wordt gezien als plek van daadwerkelijke fysieke samenkomst. Tevens is er sprake van een intensivering van de esthetische ervaring als zijnde een belichaamde ervaring.<sup>24</sup> Deze intensivering heeft voor de toeschouwers, of ‘ervarenden’, een hersensibilisering van de perceptie tot gevolg.<sup>25</sup> De perceptie berust op een ervaren dat belichaamd is. Hierbij houd ik de notie van belichaamdheid aan zoals Bryan Turner deze omschrijft: “The situation of both being and having a body [...]” “[t]he concept of the ‘body’ suggests a reified object of analysis, whereas ‘embodiment’ more adequately captures the notions of making and doing the work of bodies – of becoming a body in social space.”<sup>26</sup> Belichaamdheid is dan te lezen als een actief en sociaal proces, gestuurd door de ervaring. Het publiek ervaart een voorstelling letterlijk aan den lijve en voelt de fysicaliteit van de performance aan tijdens het kijken.

---

<sup>21</sup> Lehmann, 95.

<sup>22</sup> Ibidem, 96, 163.

<sup>23</sup> Ibidem, 97, 163.

<sup>24</sup> Chiel Kattenbelt, ‘Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity,’ in *Mapping Intermediality in Performance*, ed. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender & Robin Nelson (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 33.

<sup>25</sup> Ibidem, 29.

<sup>26</sup> Rina Arya, ‘Taking Apart the Body,’ in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 19.1 (2014), 5.

### 2.1.1. De werkelijkheid van performance

Wanneer we kijken naar de twee besproken voorstellingen kunnen we stellen dat er sprake is van een verheving van de performatieve aspecten van de dans. De performers richten zich op de presentativiteit van hun directe aanwezigheid voor een publiek, in het hier en nu, en doelen op een lichamelijke ervaring van de toeschouwers boven een begrip of betekenisgeving op semiotische wijze. Echter, de ervaring en semiotische betekenisgeving sluiten elkaar niet uit. Zij vullen elkaar aan en waarborgen op deze wijze een diepere ervaring van een voorstelling dan alleen het observeren of reflecteren. Ik wil benadrukken dat een verheving van performatieve aspecten ook een verheving van de werkelijkheid impliceert. Zoals eerder benoemd door Butler, Lehmann en Fischer-Lichte, wordt er door performatieve handelingen een nieuwe (sociale) werkelijkheid gecreëerd, waarbij de lichamen van de performers naar niets verwijzen dan zichzelf in de performatieve situatie.

De solo-performance is een vaak voorkomend verschijnsel binnen de hedendaagse dans. De maker en tevens danser wordt in staat gesteld de eigen choreografie in de eerste persoon te interpreteren. Het eigen lichaam is de bron, het materiaal en het instrument van het werk, waardoor het lichaam en de zelf, het subject en de identiteit, naar het schijnt samenvallen.<sup>27</sup> Ana Vujanovic en Bojana Cvejic geven aan dat de idee dat de zelf-expressie van een danser een ultieme werkelijkheid bezit berust op een ideologie. Door deze ideologie wordt de solo als waarheidsspel gezien, waarbij communicatie berust op een intimiteit met de toeschouwer.<sup>28</sup> Vujanovic en Cvejic erkennen in hun tekst *Solo Dance as a Technique of the Self* dat er in de hedendaagse dans diverse initiatieven zijn waarbij de solo-performance wordt losgeweekt van zijn representatieve functie en zo van de ideologie dat het lichaam een specifieke waarachtigheid bevat ("The body doesn't lie" – Martha Graham). Door dit te doen worden de identiteit en de subjectiviteit van het dansende lichaam gedestabiliseerd. Diverse specifieke strategieën van deze destabilisering worden benoemd: "...monstrous bodies, making assemblages of part-bodies of opposite gender and of human and non-human, treating body as object, and appropriating expressions of foreign bodies in lieu of original and authentic movement – all of which are strategies, as could be concluded, that revolve around otherness."<sup>29</sup> De strategieën van *otherness*, het dierlijk worden, het fragmenteren van het lichaam en de verschuivende genderrollen worden ook toegepast in de door mij besproken cases. Echter, deze cases zijn geen solo-performances in de strikte zin van het woord. De hierboven genoemde strategieën worden met twee of zelfs drie personen toegepast. De performers worden geen ensemble maar behouden en waarborgen mijns inziens hun eigen persona en individualiteit. In *Body On* wordt de (fluctuerende) identiteit onderzocht met behulp van een andere aanwezige performer,

---

<sup>27</sup> Ana Vujanovic en Bojana Cvejic, 'Solo Dance as a Technique of the Self,' in *Public Sphere by Performance* (Covington: B-Books, 2012), 145.

<sup>28</sup> Ibidem, 146.

<sup>29</sup> Ibidem, 147.

terwijl in *Offnature* het publiek actief gevraagd wordt om bestaande ideeën over de identiteit en subjectiviteit van de drie performers aan de kant te zetten en te bevragen. Ik beargumenteer dat er sprake is van 2 of 3 solo's tegelijkertijd, in plaats van een duidelijk duet of een trio. Doordat bij *Body On* beide performers ook choreograaf zijn, en de twee performers van *Offnature* die niet als choreograaf vermeld zijn wel hun eigen subjectiviteit thematisch maken in de voorstelling, zijn de lichamen zowel bron als materiaal en uitvoering. Hierbij claimen ze geen waarheid te vertegenwoordigen maar bevragen de (representaties van de) waarheid zoals we deze (als publiek) denken te kennen.

Butler beargumenteert dat hoewel er wel degelijk theater- en dansvormen zijn waarbij de conventionele scheiding tussen werkelijkheid en verbeelding verbroken wordt, er in deze stukken een nieuwe werkelijkheid gecreëerd wordt waardoor dit theater of de dans alsnog losstaat van de (alledaagse) werkelijkheid.<sup>30</sup> De ervaring van de materialiteit van het fysieke lichaam vindt mijns inziens zijn hoogtepunt in het naakte lichaam dat aanwezig is in het hier en nu van de toeschouwer. Door de directheid en nabijheid van dit aanwezige lichaam, ontdaan van alle betekenisvolle kleding en kostuums, wordt de toeschouwer uitgedaagd het lichaam te zien zoals deze werkelijk is. Ik stel dan ook dat de nadruk op de materiële aspecten van performance juist een intensivering van de perceptie van de werkelijkheid tot gevolg heeft. De naakte lichamen kunnen worden gezien als toppunt van de (materiële of corporele) werkelijkheid in hun aanwezigheid in het hier en nu. Zodra de lichamen op het podium verschijnen tonen zij behalve een nieuwe werkelijkheid nog steeds verbanden met de lichamen in de dagelijkse leefwereld en onze alledaagse werkelijkheid. Onze ideeën over de werkelijkheid worden echter gekadreerd door binaire opvattingen en dualistische denkwijzen, die uitgedaagd worden in de voorstellingen.

## **2.2. Grensvervagende verheving; tegen dualisme**

Peggy Phelan geeft aan dat ideeën over de werkelijkheid besloten liggen in conventies en discoursen. Deze conventies en discoursen berusten vaak op binaire relaties, waarbij de één betekenis- en waardevol is, waar de ander 'unmarked' is, of niet zichtbaar. Phelan pleit ervoor dat de onzichtbare kant van de binaire opposities zichtbaar moet worden gemaakt.<sup>31</sup> Zo is bijvoorbeeld de man dominant, waar de vrouw 'unmarked' is. Wanneer de perceptie geproblematiseerd wordt en we niet weten of we een man of een vrouw zien, zijn we verward en proberen deze persoon toch in één van de twee categorieën te plaatsen. In de cognitieve sociale psychologie wordt dit fenomeen 'social

---

<sup>30</sup> Butler, 128.

<sup>31</sup> Phelan, 3-7.



perception' genoemd.<sup>32</sup> Het lijkt een haast onmogelijke opgave de perceptie te sturen naar een eventuele tussenruimte, waarbij lichamen ingezet worden om zich te bewegen buiten bestaande kaders. Toch trachten de performances dit thematisch te maken.

### **Poststructuralisme: tegen het binaire gedachtegoed**

Valerie A. Briginshaw benadrukt dat er in de Westerse traditionele filosofie veelvuldig gebruik gemaakt wordt van binaire distincties.<sup>33</sup> Deze distincties structureren dominante ziens- en denkwijzen.<sup>34</sup> Verschillen tussen mensen worden weggelaten om een illusie van universele gelijkheid te waarborgen en zo de strategische notie van een vaststaande identiteit te kunnen verantwoorden. Zo verwijst Descartes naar de dualistische scheiding tussen lichaam en geest, waarbij het lichaam louter als een duidelijk afgebakend omhulsel van vlees en spieren voor de huisvesting van de geest geldt, en de geest een vaststaande identiteit omvat.<sup>35</sup> Zoals eerder beargumenteerd draagt de fysicaliteit van een performer bij aan de ervaring van deze performer, waardoor het niet toereikend zou zijn het lichaam te reduceren tot slechts een omhulsel.

Briginshaw merkt op dat postmoderne denkers zich losmaken van dit Cartesiaanse model en zich bewegen richting een meer belichaamde opvatting van subjectiviteit.<sup>36</sup> Zij gaan tegen de idee van een stabiel subject in door bijvoorbeeld aan te geven dat de menselijke staat geen staat van zijn is maar een staat van worden, wat een kwestie is van bewegen, veranderen en een meervoudigheid van staten.<sup>37</sup> De filosofische notie 'becoming' van Deleuze en Guattari gaat ervan uit dat de mens en het lichaam geen vaststaande entiteiten zijn maar dat deze niet-gefixeerd en misschien zelfs vloeibaar te noemen zijn. Lichamen zijn altijd bezig met de handeling om te worden, wat volgens Mikhail Bahtkin een oneindig proces inhoudt van construeren en geconstrueerd worden. De notie van lichamen in wording erkent de instabiliteit van subjectiviteit waardoor het subject nooit een stabiele staat van zijn kan bereiken die vastgezet kan worden in een binaire oppositie. De subjectiviteit heeft de mogelijkheid te fluctueren in niet vaststaande categorieën, tussen binaire distincties in en wordt gezien als mobiel en open voor verandering.<sup>38</sup> In zowel *Offnature* als *Body On* spelen de performers met de notie van het worden en het vaststaande subject. In de frasen waarin

---

<sup>32</sup> Mark Snyder, Elizabeth Decker Tanke en Ellen Berscheid, 'Social Perception and Interpersonal Behavior: On the Self-Fulfilling Nature of Social Stereotypes' in *Journal of Personality and Social Psychology* 35.9 (1977), 656-666.

<sup>33</sup> Valerie A. Briginshaw, *Dance, Space and Subjectivity* (Londen/New York: Palgrave, 2001).

<sup>34</sup> Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008), 119.

<sup>35</sup> Briginshaw, 148.

<sup>36</sup> Ibidem, 158.

<sup>37</sup> Elizabeth Grosz, 'Refiguring Lesbian Desire,' in *The Lesbian Postmodern*. Red. Laura Doan en Robyn Wiegman (New York: Columbia University Press, 1994), 80.

<sup>38</sup> Briginshaw, 18.

zij dierlijke aspecten belichten (het drinken uit een kreek, het aannemen van uiterlijke kenmerken van dieren als krabben en duiven) zijn de performers niet meer eenduidig menselijk. Ze zijn zowel beschaafd als wild, menselijk als dierlijk, tegelijkertijd. Ze zijn niet langer slechts mens of dier maar bewegen zich tussen deze twee uitersten in en spelen zo met onze perceptie van hun lichamen (zie 4.1.1.).

Deleuze geeft aan dat: “[B]ecoming produces nothing other than itself. [...] Becoming is a verb with a consistency all of its own: it does not reduce to, or lead back to, ‘appearing’, ‘being’, ‘equaling’, or ‘producing’.”<sup>39</sup> Het worden is zelfreferentieel en, zoals hierboven reeds beschreven, is dit één van de kenmerken van een performatieve handeling. Daarbij spreekt hij van wordingen als oneindig en ongelimiteerd, zonder startpunt of eindpunt.<sup>40</sup> Een wording kan nooit een vaststaand gegeven zijn maar beweegt zich tussen het verleden en de toekomst, terwijl het ook ontglipt aan het heden aangezien het direct weer verdwijnt en weer iets anders wordt.<sup>41</sup> Deze opvatting toont verbanden met de transitorische aard van performance zoals Peggy Phelan deze heeft omschreven. Tevens vergelijkt Phelan enkele aspecten van de transitorische ontologie van performance met de ontologie van subjectiviteit. Ook subjectiviteit bestaat volgens haar slechts in het heden, en verdwijnt zodra het verschijnt, waardoor er een voortdurende actualisatie van het handelen in het heden plaatsvindt.<sup>42</sup> Echter, het subject is mijns inziens niet volledig ongrijpbaar aangezien het altijd van doen heeft met enige consistentie waardoor personen niet elke dag compleet anders (kunnen) zijn.

### **Het worden in performance**

André Lepecki geeft aan dat filosofie en dans samen komen in één enkele vraag: Wat kan een lichaam doen? De naakte lichamen volgen een ontwikkelingstraject binnen de voorstellingen en problematiseren hiermee de notie van een vaststaand subject. Wanneer het lichaam niet louter passief of actief, individueel of meervoudig en mannelijk of vrouwelijk is, wordt deze vraag aangekaart binnen de danspraktijk zelf.<sup>43</sup> Briginshaw geeft aan dat binnen dans waarbij de focus ligt op de grenzen van het lichaam de mogelijkheid bestaat om de notie van subjectiviteit als niet-gefixeerd thematisch te maken, aangezien deze dans de perceptie kan sturen naar verschillen tussen performers in plaats van louter naar de overeenkomsten waardoor zij gezien kunnen worden als

---

<sup>39</sup> André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* (New York: Taylor and Francis, 2006), 40.

<sup>40</sup> Eugene B. Young, Gary Genosko, en Janell Watson, *The Deleuze and Guattari Dictionary* (London/New York: Bloomsbury, 2013), 40.

<sup>41</sup> Ibidem, 40.

<sup>42</sup> Phelan, 146-147.

<sup>43</sup> Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, 41.

zijnde geseksualiseerd, geracialiseerd of gegenderd.<sup>44</sup> Mijns inziens zijn de lichamen van de performers in de cases niet alleen in wording maar worden in de performances de ruimtes die gecreëerd worden thematisch, wanneer zij geen van de binaire categorieën invullen maar hiervan afwijken.

Zoals aangegeven zien sommige theoretici het lichaam als vloeibaar. De idee van vloeistof kan hierbij gezien worden als een metafoor voor de mobiliteit en ambiguïteit van lichamen die zich in tussenruimtes bevinden of, zoals in het voorgaande hoofdstuk beschreven, de grenzen van het eigen lichaam opzoeken en overschrijden. Specifieke vloeistoffen, ofwel abjectie, kunnen volgens de feministische filosofe Julia Kristeva de binaire denkwijzen nog verder ontwrichten. Vloeistoffen en afscheiding zijn niet in de volledige controle van het subject en wijzen daarom op de ambiguïteit van het subject en de constructie van het subject.<sup>45</sup> Briginshaw stelt aan de hand van Kristeva's theorie rondom het abjecte voor dat de dans nieuwe mogelijkheden voor subjectiviteit kan openen door het abject expliciet te maken in plaats van deze aspecten van het lichaam te verbergen.<sup>46</sup>

### 2.2.1. Abjectie en de informe

De definitie van het abjecte zoals geformuleerd door Julia Kristeva is voor velen een vast referentiepunt. Volgens haar, in haar publicatie *Pouvoirs de l'Horreur* (1980) is abjectie aan de ene kant een conditie waarin de subjectiviteit geproblematiseerd wordt, omdat de grens tussen binnen en buiten het lichaam bevraagd wordt.<sup>47</sup> Naast dat het een specifieke conditie is, is het abjecte aan de andere kant dat onderdeel van het subject dat het subject tracht te verdrijven.<sup>48</sup> Kort samengevat is het abjecte dat waar een persoon van af moet om überhaupt een persoon te kunnen zijn.<sup>49</sup> Volgens de theorieën van Hal Foster en Elisabeth Gross is het abjecte niet alleen de binnenkant die naar buiten treedt (sappen die het lichaam verlaten) maar ook een buitenkant dat naar binnen treedt. Gross geeft aan dat het dualisme van object en subject alleen uitgedaagd kan worden wanneer het lichaam het fysieke interieur naar buiten keert en het materiële exterieur naar binnen keert, ofwel de sociale omgeving, aangezien beide belangrijke condities voor subjectiviteit zijn.<sup>50</sup> Krista Miranda benadrukt in haar tekst *Staring at the (Clitoral) Sun* dat abjectie, als een proces van autonome zelf-formatie, een onaf proces van worden is, wat parallellen vertoont met de idee dat de

---

<sup>44</sup> Briginshaw, 6.

<sup>45</sup> Elisabeth Gross, 'The Body of Signification.' *Abjection, Melancholia and Love – The Works of Julia Kristeva*, Ed. John Fletcher and Andrew Benjamin, 80-103 (Londen: Routledge, 1990), 87.

<sup>46</sup> Briginshaw, 153.

<sup>47</sup> Hal Foster, 'Obscene, Abject, Traumatic,' in *October 78* (1996), 114

<sup>48</sup> Gross, 87.

<sup>49</sup> Foster, 112.

<sup>50</sup> Gross, 82.

mens *an sich* altijd in een proces van worden is.<sup>51</sup> Hoewel velen refereren aan het werk van Kristeva zijn er enkele problemen met haar theorie. Hal Foster benadrukt de verwisseling van abjectie als handeling en het abjecte als een conditie, terwijl het twee verschillende aspecten van abjectie zijn die los van elkaar benaderd zouden moeten worden.<sup>52</sup> Daarbij is de notie van abjectie zoals Kristeva deze verwoordt volgens hem nog teveel ingebed in tegenstellingen, aangezien er een duidelijk model van in en uit het lichaam voorgesteld wordt, terwijl het bij abjectie juist gaat om het samenvloeien van deze twee uitersten.<sup>53</sup> Maar, zoals Rina Arya en Nicholas Chare observeren, het concept van abjectie zoals opgevat door Kristeva blijft aantrekkelijk voor vele theoretici en filosofen.<sup>54</sup>

Arya en Chare plaatsen de eerste formele identificatie van abject-kunst, in de context van de visuele kunsten, in de jaren 60 van de vorige eeuw, op hetzelfde moment dat Fischer-Lichte de performatieve wending plaatst. Dit is echter niet geheel toevallig; In abject-kunst ligt, evenals bij de performatieve wending, de nadruk op de materialiteit van het lichaam. Visuele kunstenaars sneden in hun vlees om de relatie tussen de buitenkant en de binnenkant van het lichaam te onderzoeken. Een gevolg hiervan is dat er een tendens ontstaan is waarbij het abjecte alleen met haar producten geassocieerd wordt en louter als een code voor lichaamssappen gezien wordt. Dit verkleint echter het belang van andere aspecten inherent aan abjectie. Volgens Arya en Chare draait abjectie om de filosofische impuls en het materiaal waarmee er op dringende problemen gereflecteerd kan worden, zoals bijvoorbeeld op de crisis van de subjectiviteit in de filosofie.<sup>55</sup> Abjectie-kunstenaars vanaf de jaren 60 gebruikten hun lichaam als een plaats van strijd waar hun buitengesloten posities een mechanisme werden voor actie en handelen.<sup>56</sup> Tracy Warr ziet de body art van de jaren 60 en 70 ook als een voorloper voor de hedendaagse abjecte kunst. De artiesten gebruikten hun lichamen op extreme en provocatieve wijzen om de dualistische notie van object tegenover subject te doorbreken en te vervangen door de idee van een “wederkerige *loop* met het lichaam als lekkend membraam tussen twee uitersten.”<sup>57</sup>

## Informe

In haar artikel *Abjection and L'Informe* zet Konstantina Georgelou de geschiedenis van de term abjectie uiteen. Ze merkt op dat Georges Bataille in 1934 de eerste was die abjectie

---

<sup>51</sup> Krista Miranda, 'Staring at the (Clitoral) Sun: Arousing Abjection in Ann Live Young's *The Bagwell in Me*,' in *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 21.2 (2011), 239

<sup>52</sup> Foster, 114.

<sup>53</sup> Hal Foster, Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Denis Hollier en Helen Molesworth, 'The Politics of the Signifier II: A Conversation on the 'Informe' and the Abject.' *October* 67 (1994), 6.

<sup>54</sup> Rina Arya en Nicholas Chare, 'Introduction – On Abjection,' in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 19.1 (2014), 1.

<sup>55</sup> Arya en Chare, 2.

<sup>56</sup> Arya, 7.

<sup>57</sup> Tracy Warr, 'The *Informe* Body,' in *Performance Research* 3.2 (1998), 121.

conceptualiseerde. Waar het bij Kristeva voornamelijk draait om specifieke substanties, is dit niet het geval voor Bataille. Bataille ziet het abjecte als een meer sociaal fenomeen, dat betrekking heeft op 'objecten van de noodzakelijke handeling van buitensluiting', ofwel minderheden in de maatschappij.<sup>58</sup> Georgelou stelt voor dat op het abjecte gereflecteerd moet worden met behulp van de notie van de *informe*, een term van Bataille uit 1929. *Informe*, het Franse woord voor vormloos, verzet zich tegen sociale homogeniteit en "is niet louter een bijvoeglijk naamwoord met een gegeven betekenis maar het is een term die dient om dingen neer te halen in de wereld, vooral de idee dat alles een eigen vorm (nodig) heeft."<sup>59</sup> Ik beargumenteer dat de notie van het vormloze sterk gerelateerd is aan de notie van het worden, aangezien er geen sprake is van een gefixeerde vorm maar van een constante transitie. Georgelou is niet de enige die pleit voor de term *informe* boven de term abjectie. Rosalind Krauss geeft aan dat waar Kristeva's abjectie gaat om het benoemen van zekere objecten als abject, het bij Bataille gaat om het aanvallen van opgelegde categorieën. Voor Bataille is abjectie een functie in plaats van een materie.<sup>60</sup> Benjamin Buchloh voegt hieraan toe dat de notie van de *informe* niet alleen sociaal is maar ook lichamelijk. De *informe* breekt met regels en haalt conventies overhoop terwijl het gesitueerd is in het lichaam.<sup>61</sup> Volgens Elisabeth Gross is het subject geen onbelichaamde entiteit. Iemand kan alleen een subject zijn met referentie naar zijn of haar eigen lichaam.<sup>62</sup> Het belichamen is echter, zoals eerder aangegeven, ook een sociaal gegeven. Het fysieke en sociale abject zijn altijd verweven met elkaar middels deze belichaming. Enkele karakteristieken van het abjecte uiteengezet door Miranda zijn naaktheid, lichaamssappen en geweld richting jezelf.<sup>63</sup> Dit geweld kan, vandaag de dag, breder geïnterpreteerd worden dan slechts lichamelijk geweld. Hal Foster spreekt van een geschonden lichaam (*the violated body*).<sup>64</sup> Deze schending kan zowel lichamelijk zijn (door het snijden en bloed, door blauwe plekken, uitputting en zweet) als sociaal in de vorm van uitsluiting of buitensluiting. Ik stel een conceptie van abjectie voor als tweevoudig, aangezien het fysieke en sociale abject (een terminologie ontleend aan Shaun May) verweven zijn en altijd sterk gerelateerd zijn aan elkaar.<sup>65</sup> In hoofdstuk 4.2. wordt verder ingegaan op de relatie tussen het fysieke en sociale abject zoals thematisch gemaakt in de cases. In beide cases wordt bijvoorbeeld speeksel ingezet om te communiceren met de andere performer(s). Alvorens ik

---

<sup>58</sup> Konstantina Georgelou, 'Abjection and *Informe*,' in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 19.1 (2014), 27.

<sup>59</sup> *Ibidem*, 30.

<sup>60</sup> Foster, Buchloh, Krauss, Bois, Hollier en Molesworth, 3.

<sup>61</sup> *Ibidem*, 20.

<sup>62</sup> Gross, 85.

<sup>63</sup> Miranda, 239.

<sup>64</sup> Foster, 123.

<sup>65</sup> Shaun May, 'Abject Metamorphosis and Mirthless Laughter: On Human-to-Animal Transitions and the Disease of Being Finite,' in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 19.1 (2014).

overga tot de analyse van de cases, zal eerst op de centrale notie van dit onderzoek ingezoomd worden; naaktheid.

### 3. Naaktheid; reductie en radicalisering

Zoals gebleken uit bovenstaande hoofdstukken zijn er diverse kenmerken te onderscheiden met betrekking tot de performatieve wending als radicalisering van de performativiteit. Zo ligt de nadruk binnen de performance op het gebeurtenis-karakter in het hier en nu en is er sprake van een verhoogd bewustzijn van de materiële en corporele aspecten van de performance. Daarbij is de toeschouwer niet louter observerend maar is zijn of haar perceptie belichaamd en wordt er gedoeld op het ervaren boven, of naast, intellectuele rede- of betekenisgeving. Ik heb beargumenteerd dat de performatieve wending een verheving van de - niet in binaire categorieën opgevatte en vormloze - werkelijkheid van het lichaam inhoudt. Het naakte lichaam zou als ultieme vorm van deze verheving gelden.

Hoewel naaktheid in 1965 op de stadspodia van New York nog illegaal was, is naaktheid binnen dans en performance volgens performancewetenschapper Richard Schechner vandaag de dag in zekere zin banaal geworden.<sup>66</sup> Ook theaterwetenschapper Karl Toepfer, die naaktheid in het theater simpelweg omschrijft als een handeling die de genitaliën laat zien, geeft aan dat naaktheid een conventie verwerd en dit nog steeds is.<sup>67</sup> Hoe is dit zover gekomen en doet deze ontwikkeling de zeggingskracht van het naakte lichaam wellicht teniet? Door de toepassing van naaktheid door de jaren heen kort te omschrijven zal ik een context scheppen waarin wij de naaktheid op de podia anno 2015, en daarmee de door mij besproken performances, kunnen plaatsen.

#### Een korte geschiedenis: radicaler en performatiever

Allereerst is het belangrijk op te merken dat in de wetenschappelijke literatuur meer te vinden is over het vrouwelijke dan over het mannelijke naakte lichaam. Rebecca Schneider geeft hier een mogelijke verklaring voor in haar boek *The Explicit Body in Performance*.<sup>68</sup> Het recht en de autoriteit om het naakte lichaam op het toneel te laten zien was namelijk tot de jaren 60 vooral voorbehouden aan de man. Het verschil tussen de man en vrouw heeft nog meer gevolgen. Zo wordt bijvoorbeeld het 'verlangen' historisch gezien als mannelijk en 'het verlangde' als vrouwelijk (een notie waar in

---

<sup>66</sup> Richard Schechner, 'Comment: There's Something Happenin' Here...' *The Drama Review* 54:2 (2010), 13.

<sup>67</sup> Karl Toepfer, 'Nudity and Textuality in Postmodern Performance,' *Performing Arts Journal* 18:3 (1996), 76.

Karl Toepfer, 'One Hundred Years of Nakedness in German Performance,' *The Drama Review* 47:4 (2003), 167.

<sup>68</sup> Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance* (London: Routledge, 1997).

hoofdstuk 5 verder op ingegaan wordt).<sup>69</sup> Vanaf de jaren 60 gaan vrouwen in tegen de distinctie tussen man en vrouw door het naakte vrouwenlichaam onder de aandacht te brengen.<sup>70</sup> In haar boek tracht Schneider in te gaan tegen het zogenaamde ‘binaire terrorisme’: de strategische toepassing van binaire distincties, zoals kunst tegenover porno en subject tegenover object.<sup>71</sup> Ze past echter zelf binair terrorisme toe door de tegenstelling man/vrouw in stand te houden door zich louter te richten op de verschillen tussen de man en vrouw in plaats van op eventuele overeenkomsten. In de oppositie verlangen/verlangde zitten niet alleen aannames over de stereotypering van vrouwen verborgen, maar ook over de man. Zo stelt Schneider dat elk lichaam dat als vrouwelijk gemarkeerd is altijd overschaduwd wordt door de geschiedenis van het vrouwelijke lichaam.<sup>72</sup> Mijns inziens geldt dit ook voor mannen, al geldt er een andere geschiedenis dan bij de vrouw. Dat de man historisch gezien het recht heeft zijn naaktheid op het toneel te laten zien en de vrouw niet, houdt niet in dat de naaktheid van de man neutraal is, niets teweeg brengt of niets kan betekenen.

In haar boek *Dancing Bodies (Female Bodies on Stage)* uit 1998 omschrijft Sally Banes de ontwikkeling van de toepassing en betekenis van naakte vrouwen in de dans vanaf de jaren 60 tot de jaren 90. Zij geeft aan dat naaktheid in de vroege jaren 60 vooral werd ingezet om de omstandigheden van vrouwen, gender-relaties en het beeld van de vrouw zelf in de dans te bekritisieren.<sup>73</sup> Elinor Fuchs geeft aan dat in de jaren 60 vooral mooie, mystieke en rituele lichamen ten tonele verschenen. In de jaren 70 stond echter de neutraliteit van de danser centraal, waarmee de nadruk op de beweging zelf kwam te liggen en niet op degene die de beweging uitvoert.<sup>74</sup> De tendens van naakte lichamen werd echter steeds extremer en shockender. Toepfer geeft aan dat vanaf de jaren 70 het innerlijke en rituele lichaam, gekarakteriseerd door vloeistoffen, meer aandacht kreeg.<sup>75</sup> Vanaf de jaren 80 komen de ‘bad girls’ op; naakte vrouwelijke performers met slechte smaak, gecombineerd met humor en agressie. Niet de beweging maar juist de uitvoerder staat centraal om een punt te kunnen maken.<sup>76</sup> Elinor Fuchs noemt dit het obscene lichaam; een agressief en soms pornografisch lichaam.<sup>77</sup> Pornografie en kunst worden vaak gezien als twee zeer verschillende categorieën die elkaar geenszins kunnen overlappen. Waar kunst draait om symboliek en de mogelijkheid tot erotiek en verleiding zou pornografie namelijk te letterlijk zijn en slechts

---

<sup>69</sup> Schneider, 5.

<sup>70</sup> Ibidem, 3.

<sup>71</sup> Ibidem, 18.

<sup>72</sup> Ibidem, 17.

<sup>73</sup> Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage* (Londen: Routledge, 1998), 219-222.

<sup>74</sup> Elinor Fuchs, ‘Staging the Obscene Body,’ *The Drama Review* 33:1 (1989), 33.

<sup>75</sup> Toepfer, *Nudity and Textuality in Postmodern Performance*, 78-80.

<sup>76</sup> Banes, 229.

<sup>77</sup> Fuchs, 33.

doelen op het opwekken van lust, waardoor pornografie geen artistieke waarde kan bevatten.<sup>78</sup> Het naakte lichaam op het podium hoeft echter niet perse symbolisch te zijn óf letterlijk maar kan de grens tussen de twee categorieën, als deze al bestaat, vervagen. In het theater kan gespeeld worden met pornografische aspecten en met erotiek, zoals niet alleen blijkt uit de naakte performers van de jaren 80 maar ook uit de beide cases (zie hoofdstuk 5. Ruimte).

André Lepecki geeft aan dat de dans vanaf eind jaren 90 te omschrijven is met één term: reductie. Een reductie van theatraliteit, het spektakel en het onnodige, en als gevolg hiervan een reductie van het dansende lichaam zelf. Door de focus te leggen op het fysieke lichaam zelf als betekenis-dragende entiteit en de materialiteit van dit lichaam, worden alle andere betekenisvolle elementen overbodig. Wat dan overblijft is het naakte lichaam; in zichzelf niet mooi of obscene maar materiaal waarmee alle kanten opgegaan kan worden.

Rebecca Schneider geeft aan dat 'reciprocity' (wederkerigheid, interactie of wisselwerking), ofwel de identificeerbare performer, het belangrijkste aspect binnen de naaktperformance is.<sup>79</sup> Waar de toeschouwer in de jaren 60 werd gepositioneerd als voyeur en in de jaren 70 en 80 werd uitgedaagd naar shockerende beelden te kijken en hier (seksueel) genot uit te halen, wordt de toeschouwer nu betrokken bij de performance en in staat gesteld zich te identificeren met de personen op het podium. Behalve te stellen dat de performances en de toepassing van naaktheid steeds extremer werden, kunnen we ook stellen dat er in de performances steeds radicaler performatieve aspecten toegepast werden. De toepassing van naaktheid op het podium is echter niet geheel zonder implicaties met betrekking tot de ervaring, en tevens de definitie, van dans.

### **De performativiteit van naaktheid: implicaties**

De schoolleraar Adolf Koch (die zich bezighield met 'body education') merkt al rond 1933 op dat naaktheid ingaat tegen de valse beelden van schoonheid en de valse bevrediging van verlangens die door entertainment-media geleverd worden.<sup>80</sup> Naaktheid werd al vroeg gezien als de tegenhanger van de mediatisering. Aangezien de mediatisering van de samenleving alleen maar is toegenomen, kunnen we verwachten dat er een grotere behoefte bestaat dit te compenseren met bijvoorbeeld ongemedieerde naaktheid. Echter, naaktheid in het theater is wel degelijk gemedieerd; de lichamen zijn op bepaalde wijzen choreografeerd zodat het publiek deze op bepaalde wijze ziet. Hiernaast kunnen theaterverlichting en decor ook een rol spelen in de wijze waarop het publiek de lichamen ziet. Wat wel verschilt van de 'gemedieerde' waarneming door middel van bijvoorbeeld foto of video,

---

<sup>78</sup> Matthew Kieran, 'Pornographic Art', *Arguing About Art, Third Edition*. Ed. Neill, Alex en Aaron Ridley (Oxon: Routledge, 2008), 368-369.

<sup>79</sup> Schneider, 184.

<sup>80</sup> Toepfer, 'One Hundred Years of Nakedness in German Performance', 159.



is de directe aanwezigheid van het lichaam in het hier en nu. Kattenbelt plaatst de radicalisering van de performativiteit en de materialiteit dan ook rond de jaren 20, wanneer de massamedia opkomen en de cultuur en samenleving steeds meer gemediatiseerd raken.<sup>81</sup>

De focus op de directe aanwezigheid van een fysiek lichaam zou echter gezien kunnen worden als een uitdaging voor de definiëring van dans. De wetenschapper en filosoof Francis Sparshott beargumenteert dat dans een gecontroleerde beweging is. Het naakte lichaam laat zien dat niet alle beweging met spieren te controleren is terwijl dit juist een essentiële conventie van de dans zou zijn, waardoor naaktheid problematisch is.<sup>82</sup> Door de radicalisering van de performatieve aspecten is er meer nadruk komen te liggen op de daadwerkelijke materialiteit van de fysiek aanwezige performers, in tegenstelling tot geïdealiseerde personages die een illusie waarborgen. In *Offnature* trillen de vrouwen met hun gehele lichaam waardoor hun lichamen op ongecontroleerde wijze bewegen en we het lichaam in zijn volledigheid als spieren, skelet, huid en haar zien. Daarbij zijn in zowel *Offnature* als *Body On* de genitaliën van alle performers te zien, die ook niet met spieren te controleren zijn, waarmee de performers ingaan tegen de conventie van de dans zoals Sparshott deze beschrijft. André Lepecki geeft daarbij aan dat de idee dat dans draait om een continue vloeiende beweging een modernistische conceptie is die tot een conventie geworden is. Wanneer er niet aan deze vloeiende beweging voldaan wordt, of hier tegenin gegaan wordt door de lichamen stil te laten staan zoals in *Offnature* het geval is, heeft dit volgens Lepecki een herconfiguratie van de dans tot gevolg.<sup>83</sup> Het stilstaan van de performers leidt tot een intensivering van de aandacht voor het hier en nu, zoals bij *Offnature* bij de zweetdruppels van de performers het geval is. In hoofdstuk 6 zal verder op de idee van stilstand en de concentratie van het kijken ingegaan worden. Deze herconfiguratie heeft het bevragen van de relatie tussen de dans en de aanwezigheid van de dans in het hier en nu tot gevolg.<sup>84</sup> Dit geldt ook voor het ingaan tegen andere conventies als de dans als gecontroleerde beweging.

### **Het directe naakte lichaam als verheving van de werkelijkheid**

Toepfer geeft aan dat naaktheid iets blootgeeft dat verborgen ligt in het lichaam dat niet ontdekt kan worden middels gemedieerde beelden van het lichaam.<sup>85</sup> Het naakt-zijn ziet hij hierbij als een optimale authenticiteit van het zijn, door de gelijktijdige perceptie en de aanwezigheid van de performer.<sup>86</sup> In deze opvatting zien we de verheving van performatieve aspecten terug. Naaktheid

---

<sup>81</sup> Kattenbelt, 'Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity,' 29.

<sup>82</sup> Francis Sparshott, 'Some Aspects of Nudity in Theatre Dance,' in *Dance Chronicle* 18.2 (1995), 306.

<sup>83</sup> Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, 1-3.

<sup>84</sup> Ibidem, 5.

<sup>85</sup> Toepfer, 'One Hundred Years of Nakedness in German Performance,' 144.

<sup>86</sup> Ibidem, 146.

kan simpelweg het wonder van het menselijk lichaam vieren maar kan evengoed erotische of komische mogelijkheden bezitten; mogelijkheden waar in de analyse op teruggekomen wordt.<sup>87</sup> Hoewel volgens Toepfer op een foto de perceptie volledig gecontroleerd kan worden, kan dit in het theater in mindere mate omdat hier sprake is van directe perceptie. Echter, de lichteffecten, omgevingen en bewegingen van de naakte performer zelf hebben zoals eerder aangegeven wel degelijk invloed op de perceptie van het lichaam.<sup>88</sup> Opvallend aan zowel *Body On* als *Offnature* is dat er geen verbeelde ruimte wordt opgeroepen door bijvoorbeeld het gebruik van licht of decor. Hiermee wordt niet alleen de gebeurtenis in het nu benadrukt, maar ook in het hier; de theaterzaal, de dansvloer en het ensceneren voor een publiek.

De kwestie 'werkelijkheid' met betrekking tot theater en dans is ingewikkeld, aangezien alles wat op het podium te zien is altijd geënceneerd is. Toepfer beargumenteert dat het naakte lichaam een extreme vorm van realisme is dat zoekt naar het laten verdwijnen van het verschil tussen realiteit en representatie. Realiteit en representatie vallen naar zijn idee samen in het naakte lichaam van de performer.<sup>89</sup> Dit zou kunnen als gevolg van een verheving van de presentativiteit (als aspect van de performativiteit). Lehmann's theorie impliceert dat zodra de representatie van het toneel geweerd wordt, de werkelijkheid verschijnt. Dit is een problematische opvatting omdat de discrepantie tussen werkelijkheid en representatie complexer is dan het zo lijkt. Het theatrale kader waarin de lichamen te zien zijn zorgt er bijvoorbeeld voor dat wij deze lichamen begrijpen als effect van tekens die we kunnen lezen en interpreteren, en die hun betekenis krijgen binnen een bepaald referentiekader. De betekenis van de lichamen wordt dus niet gezien als iets wat inherent aan deze lichamen is doordat de perceptie door de theatrale context gestuurd wordt.<sup>90</sup> Alisa Solomon benadrukt de ingewikkelde relatie tussen een personage en de performer zelf: "On stage.. 'woman' may be represented, but at the same time a living, breathing woman can be presented and it's possible for her to comment on the character or image she represents, that is, to make those quotation marks around 'woman' visible"<sup>91</sup> Hoewel de performers van *Offnature* en *Body On* geen duidelijke personages aannemen is het, volgens Sparshott, onmogelijk om de werkelijkheid van de enscenering los te zien van de menselijke werkelijkheid; de artistieke identiteit en het mens-zijn zijn niet te scheiden. Hierdoor kan naaktheid niet zomaar geaccepteerd worden.<sup>92</sup> Sparshott voegt hieraan toe dat er een groot verschil is tussen de naakte performer in de openbare ruimte of op een podium. Een naakt persoon in de openbare ruimte stapt uit de sociale orde, terwijl op het podium

---

<sup>87</sup> Valerie Preston-Dunlop, *Looking at Dances* (Londen: Verve Publishing, 1998), 69-70.

<sup>88</sup> Toepfer, 'One Hundred Years of Nakedness in German Performance', 162.

<sup>89</sup> Toepfer, 'Nudity and Textuality in Postmodern Performance,' 77.

<sup>90</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, 115.

<sup>91</sup> Schneider, 23.

<sup>92</sup> Sparshott, 308.

alleen een relatie aangegaan wordt met het publiek en niet met het sociale.<sup>93</sup> Mijns inziens is deze relatie tussen performer en publiek wel degelijk ook sociaal te noemen, volgens dezelfde logica dat een performer niet alleen in de werkelijkheid van de performance bestaat maar tevens altijd verbanden toont met de persoon of het lichaam in de alledaagse leefwereld. Door de naaktheid te ensceneren op een podium wordt er echter behalve deze sociale relatie ook ruimte geboden tot reflectie. Ofschoon Sparshott aangeeft dat naaktheid altijd storend is voor een choreografie omdat de toeschouwer zich altijd afvraagt waarom de desbetreffende performer naakt is, biedt deze waarom-vraag de mogelijkheid tot reflecteren op datgene wat op het podium gebeurt.<sup>94</sup> Wat zou er gebeuren met de ervaring van de performance wanneer de performer wel gehuld was in kleding?

### 3.1 Het kijken naar en ervaren van het naakte lichaam

In onze cultuur ligt de focus vooral op wat wij zien en horen. Het zien en gezien worden wordt in de cases thematisch en tot een spel gemaakt. Binnen – onder meer - de cognitieve wetenschappen wordt er vanuit gegaan dat het kijken altijd een actief proces is. Maaïke Bleeker verwijst hierbij naar *corporeality*, waarbij de geest (en het denken, het verwerken van informatie) onlosmakelijk verbonden is aan het lichaam en er geen oppositie tussen lichaam en geest kan bestaan. De geest is hierbij te lezen als het resultaat van de interactie van menselijke lichamen met de buitenwereld.<sup>95</sup> Theater zou volgens haar gezien kunnen worden als een geënceneerde versie van deze performance van actieve perceptie.<sup>96</sup> Het kijken naar andere (naakte) lichamen is niet louter een rationele bezigheid maar een lichamelijke activiteit en ervaring. Ik beargumenteer dat in de twee cases een verheving van het kijken bewerkstelligd wordt, waardoor de perceptie van de toeschouwer een belichaamde ervaring te noemen is. Wanneer een toeschouwer naar een voorstelling kijkt, gaat deze altijd een relatie aan met de personen of de gebeurtenissen op het podium. Maaïke Bleeker geeft aan dat focalisatie bepalend is voor de wijze waarop deze relatie aangegaan wordt. Focalisatie beschrijft de relatie tussen het kijkende subject en het bekeken object, en helpt te verduidelijken hoe subjectieve posities, geïmpliceerd in de wijze waarop de toeschouwer aangesproken wordt, deze toeschouwer uitnodigen een specifieke positie in te nemen en zich te identificeren met het perspectief dat geboden wordt.<sup>97</sup> Dit perspectief is een gevolg van de wijze waarop de relatie tussen toeschouwer en performer tot stand komt. In *Body On* en *Offnature* wordt het lichaam van de

---

<sup>93</sup> Sparshott, 305.

<sup>94</sup> Ibidem, 306.

<sup>95</sup> Maaïke Bleeker, 'Corporeal Literacy: New Modes of Embodied Interaction in Digital Culture,' *Mapping Intermediality in Performance*. Ed. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender & Robin Nelson (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 40-41.

<sup>96</sup> Bleeker, 'Corporeal Literacy: New Modes of Embodied Interaction in Digital Culture', 38.

<sup>97</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, 28.

performer op een andere wijze geïntroduceerd aan de toeschouwers. Waar de mannen bijvoorbeeld beginnen met een confrontatie om later pas het gezicht te verbergen, confronteren de vrouwen hun publiek pas later met hun gezichten. De wijze waarop deze relatie tot stand komt heeft gevolgen voor de manier waarop we naar de rest van de performance kijken.

In *Offnature* wordt gespeeld met de voyeuristische blik. Het vrouwelijke lichaam wordt bij de voyeuristische blik tot een passief schouwspel gemaakt om te bekijken (to-be-looked-at-ness). Deze voyeuristische blik is voor de man verontrustend omdat de vrouw anders is (of zelfs gecastreed; zie 4.1.).<sup>98</sup> Daarbij wordt de voyeur in zo'n mate geabsorbeerd door het spektakel dat hij aanschouwt, dat zijn eigen belichaamde ervaring aan zijn aandacht ontsnapt.<sup>99</sup> Hoewel dit 'klassiek voyeurisme' zoals zojuist beschreven vandaag de dag minder vaak voorkomt dan voorheen, is de to-be-looked-at-ness alleen maar toegenomen in de laatste decennia in de vorm van een pornificatie van de huidige beeldencultuur.<sup>100</sup> De drie vrouwen vervormen hun lichamen op dierlijke wijzen waardoor zij de perceptie sturen naar andere lichaamsdelen dan de vagina, lichaamsdelen die zij in het eerste deel van de voorstelling aan ons geïntroduceerd hebben als zijnde betekenisloze en misschien zelfs gender-loze entiteiten. Zij gaan door dit te doen in tegen de connotaties van het vrouwelijke gender als louter geseksualiseerd en een object voor de voyeuristische blik. Door te spelen met deze blik en de toeschouwer bewust te maken van het bestaan van de gegenderde blik en de connotaties omtrent het vrouwelijk lichaam, en het verlangen en de seksualiteit die hiermee hand in hand gaan, becommentariëren zij het hele Westerse symbolische systeem van (mannelijke) kennis en (vrouwelijke) onwetendheid. Door het publiek rechtstreeks aan te kijken worden de vrouwen van kwetsbaar naar sterk, van passief naar actief en van object dat bekeken wordt naar subject dat terugkijkt.

De mannen van *Body On* beginnen zoals gezegd met een confrontatie. Ze kijken het publiek rechtstreeks aan in al hun naaktheid. De nabijheid van deze naakte lichamen vervangt de eventuele 'shock-value' van de naakte performers. De toeschouwers kunnen niet meer vanaf een veilige afstand kijken naar de performers maar voelen ook de daadwerkelijke lichamelijke aanwezigheid van de performers.<sup>101</sup> De aanwezigheid van deze performers in het hier en nu is letterlijk 'in your face', zowel bij *Body On* als *Offnature*. Doordat de veilige afstand ondermijnd wordt en zowel dansvloer als tribune verlicht zijn kan de toeschouwer niet vanuit het donker met een voyeuristische blik naar de geënceneerde lichamen kijken.<sup>102</sup> De voyeuristische blik wordt vervangen door een wederkerige blik

---

<sup>98</sup> Anneke Smelik, 'Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap,' *Gender in media, kunst en cultuur*. Red. Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin, (Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007), 189-190.

<sup>99</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, 131.

<sup>100</sup> Smelik, 191.

<sup>101</sup> Lepecki, 'Skin, Body and Presence in Contemporary European Choreography', 135.

<sup>102</sup> Smelik, 189.

(de *Reciprocal Look*). Lacan geeft aan dat het kijken altijd sociaal is aangezien er sprake is van een kijkend persoon en een bekeken persoon. Deze andere persoon kijkt ook terug waardoor de wisseling van blikken een actief proces wordt.<sup>103</sup> Bleeker geeft aan dat wanneer men bewust wordt van de relatie tussen degene die kijkt en degene die bekeken wordt, dit kijken omgevormd kan worden tot 'productief kijken'. Dit productieve kijken kan verwarrende of vervreemde ervaringen binnen het postdramatische theater in een politieke handeling omvormen.<sup>104</sup> De toeschouwer wordt betrokken bij de performance en wordt rechtstreeks aangekeken of zelfs aangeraakt door de performers. Hierdoor gaat de relatie tussen toeschouwer en performer verder dan een relatie tussen slechts uitvoerende en observerende. Beide partijen hebben een identiteit, beiden zijn zowel uitvoerend en observerend. Op deze wijze wordt ingegaan tegen de rol van passieve toeschouwer en de voyeuristische blik in beide performances. In de hierop volgende analyse zal verder onderzocht worden hoe naaktheid als een specifieke dramaturgische strategie ingezet kan worden om de ervaring van de toeschouwer van de fysieke lichamen te vormen en te beïnvloeden.

---

<sup>103</sup> Phelan, 16.

<sup>104</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, 115.



## **DEEL 2 - ANALYSE**

## 4. Het lichaam

In het voorgaande deel heb ik de materialiteit van het lichaam in het postdramatisch theater benadrukt. Door de naakte huid van de performers heen kunnen spieren en botten gezien worden, zodat niet alleen het uiterlijke, maar ook het innerlijke lichaam zichtbaar wordt voor het aanwezige publiek.<sup>105</sup> Hierop voortbordurend zal geanalyseerd worden hoe de lichamen - zowel innerlijk als uiterlijk, gefragmenteerd, in zijn geheel of samenvloeiend met andere lichamen - verder ingezet worden in de performances met betrekking tot genderverschuivingen, dierlijkheid en specifieke vloeistoffen. In hoofdstuk 4.1. zal beschreven worden hoe gender gezien kan worden als een performatieve handeling, waarna de genderverschuivingen in de cases geanalyseerd zullen worden. In hoofdstuk 4.1.1. wordt op een andere scheiding tussen cultuur en natuur ingegaan, namelijk de scheiding tussen mens en dier en de verheving van de dierlijke aspecten binnen de performances. In hoofdstuk 4.2. wordt abjectie als dramaturgische strategie bekeken, door de toepassing van het geschonden lichaam en de inzet van speeksel in beide performances te analyseren. In hoofdstukken 5 en 6 zal besproken worden hoe respectievelijk ruimte en tijd de ervaring van het materiële lichaam verder verhevingen.

### 4.1. Cultuur en natuur: Sekse en gender

Wanneer we een choreografie analyseren is het belangrijk te onderkennen dat het (dansende) lichaam altijd gezien wordt als hebbende een specifieke sekse en gender. Het lichaam is altijd al gegenderd en conventioneel geseksualiseerd als heteroseksueel.<sup>106</sup> De sensaties van dit lichaam zijn niet alleen gelokaliseerd in een abstracte corporealiteit maar altijd in seksueel specifieke vormen: lichamen zijn altijd seksueel concreet en specifiek.<sup>107</sup> Hierbij is het belangrijk het onderscheid tussen gender en sekse in het oog te houden. De sekse van een persoon houdt verband met de biologische kwaliteiten van het lichaam. Gender is daarentegen een culturele constructie die los staat van deze biologische kwaliteiten. Het scheiden van sekse en gender heeft geleid tot een meer gecompliceerde conceptie van seksuele identiteit. Echter, sekse en gender zijn geen tegengestelde categorieën die elkaar uitsluiten. De culturele conceptie van het lichaam ligt als een laag over de biologische kwaliteiten heen.

Niet alleen lichamen zijn gegenderd, onze perceptie is dit ook.<sup>108</sup> Een lichaam wordt altijd gelezen als 'zijn' lichaam of 'haar' lichaam, waardoor we het lichaam alleen zien door zijn of haar

---

<sup>105</sup> Briginshaw, 147-148.

<sup>106</sup> Ibidem, 80.

<sup>107</sup> Gross, 94.

<sup>108</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, 112.

gegenderde verschijning.<sup>109</sup> Ten gevolge van deze gegenderde perceptie is een vaststaande symbolische volgorde ontstaan, waarbij de man als superieur gezien wordt en een geprivilegieerde status bekleedt omdat de man iets bezit wat de vrouw mist; de penis. Volgens Sigmund Freud ligt penisnijd aan de basis van vrouwelijke subjectiviteit.<sup>110</sup> De man wordt binnen de psychoanalyse gezien als compleet en volledig, terwijl de vrouw gecasteerd is en altijd verlangt naar deze compleetheid.<sup>111</sup> Door deze symbolische orde werden er problemen ondervonden wanneer vrouwen voor het eerst naakt op podia verschenen. Het niveau van wat ethisch geaccepteerd wordt is voor vrouwen volgens Freud namelijk anders dan voor mannen. De superego van de vrouw is nooit zo onpersoonlijk, onverbiddelijk en losgeweekt van de emotie als we van de man vereisen.<sup>112</sup> Vrouwen zouden geen handelingsvermogen hebben om het lichaam op deze wijze te enceneren, aangezien zij objecten zijn terwijl de man een alwetend subject is.<sup>113</sup> De status van een vrouw was slechts om gezien te worden door de man, wat doorvloeit in de Westerse culturele manieren waarop er over denken en kennis (als mannelijk) gedacht wordt.<sup>114</sup> De idee van een verschillend superego voor de man en de vrouw berust mijns inziens op conventies voortkomend uit de gegenderde perceptie.

### **Gender als performatieve handeling**

Zoals in de inleiding reeds aangegeven ziet Judith Butler gender als een repeterende sociale en culturele performatieve handeling. Hierdoor is gender niet iets dat passief op een lichaam geplakt wordt maar een actief proces.<sup>115</sup> Dit proces is een deel van wat het betekent om een gegenderde identiteit te hebben en de positie van een betekenisvol subject te bekleden.<sup>116</sup> Gender is dan in geen geval een stabiele identiteit, maar een identiteit die constant weer gevormd, herzien en vernieuwd wordt in een specifieke tijd en ruimte. Het lichaam is op deze wijze te lezen als een materialisatie van ontelbare mogelijkheden.<sup>117</sup>

Volgens Butler is een sociale handeling in feite een performance die voortdurend herhaald wordt. Deze herhaling is tegelijkertijd een her-encenering en een herbeleving van diverse betekenissen die al sociaal vaststaan. Het is een geritualiseerde vorm van legitimatie. Wanneer deze conceptie van sociale performance toegepast wordt op gender, vervolgt Butler, is het duidelijk dat hoewel er individuele lichamen zijn die deze betekenis-gevende handelingen uitvoeren, deze

---

<sup>109</sup> Butler, 124.

<sup>110</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, 109, 118.

<sup>111</sup> Smelik, 189-190.

<sup>112</sup> Alison Ainley, 'The Ethics of Sexual Difference,' in *Abjection, Melancholia and Love – The Works of Julia Kristeva*. Ed. John Fletcher and Andrew Benjamin (Londen: Routledge, 1990), 54.

<sup>113</sup> Schneider, 35.

<sup>114</sup> Ibidem, 22.

<sup>115</sup> Butler, 131-132.

<sup>116</sup> Briginshaw, 80.

<sup>117</sup> Butler, 120, 122, 124.



handelingen altijd direct publiek zijn en daardoor collectief. De collectieve dimensie van deze handelingen heeft tot gevolg dat de genderperformance het strategische doel om gender in zijn binaire kadrering te houden in stand houdt.<sup>118</sup> Wanneer men afwijkt van de verwachte performatieve handelingen die de genderidentiteit construeren worden er tussenruimtes geopend.<sup>119</sup> Op deze wijze is het mogelijk gender-verschuivingen te creëren. Het contesteren van vaststaande ideeën van gender is volgens Butler een inherente mogelijkheid van gender als performatieve uitvoering.<sup>120</sup> Zo kan er misschien behalve man of vrouw een derde mogelijkheid bestaan; een sekse of gender dat noch man noch vrouw is, of beide tegelijkertijd.<sup>121</sup>

### **Genderverschuivingen in *Body On* en *Offnature***

Maaïke Bleeker geeft in haar boek *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* een voorbeeld van gendertransformaties binnen performance. Door deze transformaties, stelt zij, overschrijden de performers voortdurend grenzen tussen de seksen en de scheidslijn tussen cultuur en natuur. Echter, de transformaties die Bleeker beschrijft worden bewerkstelligd door het gebruik van kostuums.<sup>122</sup> In de cases van deze studie dragen de performers geen kostuums waardoor de geslachtsorganen en daarmee de biologische sekse niet verborgen (kunnen) worden. Bij *Offnature* zien we het geslachtsorgaan volledig wanneer de vrouwen hun gezichten richting het publiek draaien. Hoewel we daarvoor gefragmenteerde lichamen zagen, bestaande uit losse lichaamsdelen waar de perceptie één voor één naartoe gestuurd werd om het lichaam los te maken van bestaande conventies met betrekking tot het vrouwelijke lichaam, zien we nu een compleet lichaam... of niet? Duidelijk is dat bij het vrouwelijke naakte lichaam het mannelijk lid ontbreekt. Freud beschrijft de zogenaamde fallische mythe: wanneer we een vagina zien, en dus het ontbreken van een penis, voelen we tegelijkertijd een angst voor castratie en een verlangen of lust.<sup>123</sup> De performance geeft het publiek geen duidelijk referentiekader waarin zij dat wat ze zien moeten begrijpen. In plaats daarvan benadrukt de voorstelling de ambiguïteit dat we in staat zijn alles te zien 'zoals het is' en toch voelen dat onze manier van kijken op de een of andere manier gekadreerd is; dat we niet echt vrij zijn.<sup>124</sup> Onze conventies bepalen onze gegenderde perceptie van deze lichamen. De naakte vrouw, historisch voornamelijk in verband gebracht met seksualiteit en erotiek, is ontdaan van deze kwaliteiten. Wanneer de drie vrouwen eindigen met hun monden open zouden we kunnen denken aan opblaaspoppen die louter voor seksueel genot gebruikt worden, als objecten. Doordat de performers

---

<sup>118</sup> Butler, 127.

<sup>119</sup> Briginshaw, 15.

<sup>120</sup> Butler, 121.

<sup>121</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, 109.

<sup>122</sup> Ibidem, 111-112.

<sup>123</sup> Ibidem, 102.

<sup>124</sup> Ibidem, 116.

hun lichaam gefragmenteerd hebben, gevormd hebben naar niet-menselijke of niet-vrouwelijke beelden en door zeer expliciet te zijn waardoor erotiek uitgesloten wordt, zien we de vrouwen in deze eindpositie niet als seksuele objecten maar als subjecten met een eigen identiteit en wil.

De twee performers van *Body On* zijn, in tegenstelling tot de drie vrouwen, wèl in het bezit van een mannelijk lid en laten dit duidelijk merken. Gedurende het eerste deel van de performance is er een grote fixatie op het eigen lid. Wanneer de performers hun geslachtsdeel heen en weer zwaaien met een hoge snelheid en veel energie kijken zij voortdurend naar de bewegingen die deze maakt. Door te kijken naar hun eigen lid sturen zij de perceptie van het publiek ook deze richting op. In het gehele eerste deel van de performance voldoen de performers aan de conventionele karakteristieken van mannen; de man is wild en dominant, onpersoonlijk, staat los van emotie en laat zich leiden door zijn geslachtsdeel. Dit beeld wordt echter omgevormd in het tweede deel van de voorstelling. In dit deel verschuift de aandacht van de performers naar (het exploreren van) elkaar. De gezichten van de performers draaien richting elkaar in plaats van richting het publiek of het eigen lid. De mannen zijn intiem met elkaar, het lid is meer verborgen en de lichamen van de performers lijken samen te smelten. Er is sprake van een zekere geborgenheid en verwevenheid; eigenschappen die volgens Rosi Braidotti aan de vrouw toehoren.<sup>125</sup> Door de sterke verbondenheid en vooral intimiteit tussen de performers overschrijden zij niet alleen grenzen van mannelijk en vrouwelijk maar ook van hetero- en homoseksueel. De verheving van de mannelijkheid, tot in het absurde, in het eerste deel van de performance biedt een achtergrond voor de verheving van de vrouwelijkere aspecten waardoor er een zeer groot contrast gecreëerd wordt. Hoewel er maar één echte mogelijkheid is voor de man om vrouw te worden, namelijk door afstand te doen van zijn penis, is het wel mogelijk om vrouw-elijk te worden.<sup>126</sup> Mijns inziens is het doel van de transformatie niet om een vrouw te zijn of puur vrouwelijk te zijn, maar het lichaam als in wording thematisch te maken. Hierbij is er geen eindpunt waar naartoe gewerkt wordt. Het lichaam kan zowel mannelijk als vrouwelijk zijn en zowel homo- als heteroseksueel, en middels verschuivingen en verheving tussen deze opposities bewegen.

#### **4.1.1. Cultuur en natuur: Dierlijkheid**

Behalve sekse en gender als biologische of natuurlijke en culturele categorieën, kaarten de performances ook menselijkheid en dierlijkheid aan, waarbij de mens gelezen kan worden als gecultiveerd en het dier als natuurlijk en wild. Deleuze en Guattari onderscheiden in hun gezamenlijke werken diverse specifieke vormen van worden, die we terug kunnen zien in zowel *Body*

---

<sup>125</sup> Briginshaw, 110.

<sup>126</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, 113.

*On* als *Offnature*. Eén van deze is het dierlijk worden. De scheidslijn tussen mens en dier is volgens hen niet zwart-wit maar is een continu proces van tegenstellingen en overeenkomsten. Zij omschrijven het dierlijk worden als een proces waarbij het lichaam affecten ervaart die wel opgenomen zijn als menselijk potentieel maar die corresponderen of functioneren als affecten van specifieke dieren (al dan niet op moleculair niveau).<sup>127</sup> Met het bevragen van de scheiding tussen dier en mens bevragen de performers in de cases de conventies rondom de scheiding tussen cultuur (of beschaving) en de natuur (of de oerdriften).

In *Body On* drinken de performers op handen en voeten water van de grond. Als publiek brengen wij dit in verband met wilde dieren die uit een spaarzaam Afrikaans meer drinken of met de huiskat die uit zijn waterbakje drinkt, maar niet in eerste instantie met een geciviliseerd mens. In *Offnature* wordt het dierlijke ook expliciet benadrukt. Zoals in de inleiding staat beschreven belichamen de performers (aspecten van) diverse dieren, zoals de krab of een duif, waarmee zij spelen met de manier waarop de toeschouwer hen ziet. Zij zijn niet langer louter vrouw of lustobject maar gaan voorbij aan hun vrouwelijkheid door dieren te belichamen die geen duidelijk geslacht hebben binnen onze conventies. Het is, voor het merendeel van de mensen, aan sommige dieren niet altijd evident aan het uiterlijk wat voor geslacht deze hebben, waardoor we niet meteen spreken over een vrouwtjes-krab of een mannetjes-duif. De performers passen dierlijkheid toe om op het mens-zijn te reflecteren. Zijn de lichamen van de drie vrouwen bijvoorbeeld nog wel zo aan geslacht verbonden, wanneer zij ogenschijnlijk 'geslachtsloze' dieren belichamen?

Naast expliciete dierlijke verwijzingen zijn er ook dierlijke aspecten verborgen in de performances die niet expliciet naar de natuur verwijzen. De strijd om het worden van de alfa-man, de beste man aanwezig en de leider, is iets wat bij vele diersoorten voorkomt. Door deze positie niet met woorden af te dwingen maar met fysieke handelingen en het uithoudingsvermogen van de ander te contesteren, toont deze strijd verbanden met bijvoorbeeld de strijd van mensapen. Ook de herhaling van de bewegingen in hoog tempo, met veel energie en voor een langere tijd, duidt op de fysicaliteit van de natuur van mens en dier. Door de dierlijke kant van de mens te verheven en dierlijke aspecten te belichamen dagen de performers de toeschouwers uit de categorieën van mens en dier niet zo strikt te bekijken.

## 4.2. Vloeistoffen

In hoofdstuk 2.2.1. zijn de noties abjectie en de informe besproken, en heb ik afgesloten met de idee van het fysieke en sociale abjecte als verweven en samenhangend. Tevens heb ik aangegeven dat Krista Miranda drie pijlers van abjectie onderkent; naaktheid, geweld richting jezelf en

---

<sup>127</sup> Young, Genosko en Watson, 43-44.

lichaamssappen. Ik heb beargumenteerd dat dit geweld niet alleen richting de zelf is, en niet altijd lichamelijk, maar ook voor kan komen in de vorm van uitsluiting of buitensluiting, wat ik in verband heb gebracht met het geschonden lichaam. In dit hoofdstuk zal ik analyseren hoe het naakte, abjecte lichaam ingezet kan worden als een dramaturgische strategie, door aan de hand van de voorstellingen kort te reflecteren op de sociale en fysieke aspecten van het geschonden lichaam en dit in verband brengen met de toepassing van vloeistoffen binnen de cases.

### **Het geschonden lichaam**

In de twee cases is er sprake van sociale geschonden lichamen, door de geschiedenissen die hun lichamen impliceren. De performers van *Body On* dagen elkaar uit en proberen elkaar te overtreffen en creëren door dit te doen een gevecht, zoals in het voorgaande hoofdstuk reeds aangegeven, over wie de alfa-man kan en mag zijn. De druk om mannelijk te zijn, sterk, en beter dan iedereen is een sociale en tevens historische druk. Wanneer je faalt, ben je uitgesloten deze rol te vervullen. Deze uitputtende strijd wordt thematisch gemaakt door het fysieke abjecte, in de vorm van zweet. In *Offnature* wordt ingegaan tegen de seksualisering van het vrouwelijke lichaam. Deze seksualisering kan gezien worden als een schending van dit lichaam en de vrouwelijke subjectiviteit. Daarbij worden vrouwen vaak gezien als minderwaardig ten opzichte van de man, wat een buitensluiting tot gevolg heeft. Door hun lichamen te vervormen gaan zij in tegen deze sociale schending, die gerelateerd is aan de wijze waarop zij lichamelijke abjectie inzetten. Hoewel er geen urine, braaksel of uitwerpselen op het podium worden opgeroepen, hebben de intensieve bewegingen van de performers ervoor gezorgd dat zij flink zijn gaan zweten. Ofschoon de vrouwenlichamen erg glimmen van het zweet brengen wij dit als publiek niet in verband met de ingeoliede lichamen die in de media, erotische tijdschriften en in pornografie te zien zijn. Ook stellen de vrouwen zichzelf in staat elkaar te kussen en het speeksel te delen met de andere aanwezige vrouwen zonder dat dit een erotische boventoon krijgt door de bron van het fysieke abjecte zichtbaar te maken. De abjecte lichaamssappen worden gezien als een serie lichamelijke processen buiten de wil of controle van het subject in kwestie om. Dit is niet volledig het geval. De performers roepen allen hun eigen abjectie op en controleren hun sappen in eerste instantie, maar later worden deze oncontroleerbaar. De performers kunnen niet op commando stoppen met zweten, het bloed dat uit hun knieën vloeit door hun wilde bewegingen stopt niet zomaar en het kwijl vindt zijn eigen weg over de lichamen.

### **Liefdevol rochelen**

Door samen te komen en elkaar aan te raken, elkaar te kussen of te likken, maar ook door op elkaar te tuffen en te kwijlen gaan de performers diverse relaties met elkaar aan. Vooral speeksel speelt een grote rol in *Body On*. De soms solipsistische of autistische performers (zie 5.1.) komen voor het eerst

in aanraking met elkaar door de handeling van het overgeven van water via de mond. Later kwijlen ze op elkaars lichaam en likken dit kwijl, vermengd met zweet, weer op, terwijl zij in een innige omhelzing staan. Dit uitwisselen van speeksel kan gezien worden als liefdevol, romantisch of zelfs erotisch en als een intieme handeling (zoals zoenen), maar neemt een agressievere vorm aan wanneer de mannen beginnen te tuffen. Dit tuffen wordt in de Westerse cultuur vooral gezien als een hatelijke handeling die afschuw en verachting impliceert. De performers vormen deze handeling echter om door in elkaars mond te tuffen -terwijl de ene tuft heeft de ander zijn mond moedwillig open- waardoor het uitwisselen van speeksel en tuf een spelelement en hiermee speelsheid en vriendschappelijkheid verkrijgt. Het fysieke abjecte (speeksel) wordt ingezet om tegen de sociale abjectie (de buitensluiting) in te gaan. Ook in *Offnature* komen de performers fysiek nader tot elkaar in de uitwisseling van speeksel. Ze zoenen elkaars bezwete, vochtige lichamen, vooral de nek en het bovenlichaam, waardoor er een 'klapzoenend' geluid ontstaat. De idee van deze connectie wordt in stand gehouden wanneer de performers de geluiden van deze lichamelijke kussen nabootsen terwijl zij niet langer in fysiek contact staan.

Gross beargumenteert dat het abjecte, of het nu voedsel, tranen, urine, braaksel of spuug is, voortkomt uit de plekken die later erotogene zones worden: de mond, ogen, anus, oren of genitaliën.<sup>128</sup> Kristeva benoemt drie categorieën van het abjecte, te weten voedsel, afval en tekens van seksuele verschillen.<sup>129</sup> We kunnen hieruit opmaken dat Kristeva de genitaliën in zichzelf als abject ziet. Ofwel, de genitaliën zijn abject en de lichaamssappen worden gegeneerd door erotogene zones. Door volledig naakt te zijn laten de performers expliciet het proces van abjectie zien. Door hun genitaliën niet te verbergen maar juist onder de aandacht te brengen dagen zij de klassieke scheiding tussen subject en object, en binnen en buiten het lichaam, uit. Door het abjecte lichaam te ensceneren en de grenzen van het eigen lichaam op te zoeken door vloeistoffen op het podium te laten vloeien, wordt de zoektocht naar de eigen identiteit in relatie tot de ander aangekaart. Doordat de performers het proces van abjectie laten zien in de performances heeft het publiek minder snel erotische connotaties. De toeschouwer kan zich identificeren met deze abjectie en de idee dat het lichaam niet altijd te controleren is. De (erotische) relatie tussen de performer en het publiek, en de performers onderling, wordt verder geanalyseerd in het volgende hoofdstuk aan de hand van ruimtelijke aspecten en het gebruik van de ruimte.

---

<sup>128</sup> Gross, 88.

<sup>129</sup> Ibidem, 89.

## 5. Ruimte

'Ruimte' is op verscheidene manieren te lezen. In dit hoofdstuk zullen diverse lezingen aan bod komen, zoals bijvoorbeeld de fysieke ruimte waarin de performers zich bewegen, de verbeelde ruimte, de ruimte waar de toeschouwer zich bevindt en de fysieke en emotionele ruimte tussen de performers onderling en tussen performer en publiek. Hoe bewegen de naakte lichamen zich (letterlijk) door deze ruimte, en wat hebben afstand en nabijheid voor gevolgen voor de ervaring van de toeschouwer? Allereerst zal de relatie tussen de performer en het publiek, tot stand gekomen in een specifieke ruimte, aan bod komen, met het oog op verlangen en erotiek. In hoofdstuk 5.1. zal de ruimte tussen de performers onderling besproken worden, aan de hand van het solipsisme en de idee van de aanraking en intimiteit.

### **De ruimte tussen performers en publiek; het aangaan van een relatie**

Zowel in *Body On* als in *Offnature* zijn de performers al aanwezig in de ruimte wanneer het publiek binnenkomt. Bij beide performances moet het publiek langs de performers lopen om op de tribune plaats te kunnen nemen. De performers zijn hierdoor vanaf het moment dat het publiek binnentreedt fysiek gezien erg dichtbij de toeschouwers. Daarbij lijken de lichamen te horen bij de ruimte, aangezien deze van begin tot eind de ruimte innemen; we zien de performers de ruimte niet verlaten. Deze fysieke nabijheid betekent echter niet dat er vanaf het eerste moment een echte connectie tot stand komt tussen de performers en de toeschouwers. In *Offnature* zijn de vrouwen in zichzelf gekeerd en bij *Body On* wordt de toeschouwer weliswaar aangekeken, maar op een uitdagende manier die eerder afschrikt dan een verbintenis tussen performer en toeschouwer in staat stelt.

In beide gevallen wordt van begin af aan geen verbeelde ruimte of een illusie opgeroepen. De ruimte is niet meer dan een energetisch veld of een speelruimte voor de lichamen. Deze 'empty space' is een neutrale statische ruimte, waardoor de vrijheid bestaat om deze ruimte op verschillende wijzen in te vullen met de aanwezige lichamen.<sup>130</sup> Alleen de lichamen roepen beelden op en spreken het verbeeldingsvermogen en de fantasie van de toeschouwer aan. Ook het minimalistische lichtgebruik draagt hieraan bij. Het publiek blijft de gehele voorstelling belicht waardoor er door dit element geen onderscheid geïmpliceerd wordt tussen de ruimtes van de performer en het publiek. De nabijheid van de performers tot het publiek, vanaf het moment dat de toeschouwer de ruimte van de performers betreedt, blijft gehandhaafd doordat de performers in beide voorstellingen zeer dichtbij de toeschouwers komen. Bij *Body On* wordt de tribune betreden;

---

<sup>130</sup> Peter Brook, *The Empty Space* (Harmondsworth: Penguin, 1968).

de performers hangen in het grid, nemen plaats op stoelen en raken de toeschouwers soms daadwerkelijk aan. Bij *Offnature* komt het niet tot een daadwerkelijke aanraking. Echter, de performers komen zo dichtbij dat de mogelijkheid wel degelijk bestaat ze aan te kunnen raken. Ze blijven geruime tijd op minieme afstand met hun rug naar het publiek gekeerd staan, zodat het publiek de tijd krijgt de lichamen van dichtbij te observeren en de kleinste details te zien (zie hoofdstuk 6.1.). Het spel van nabijheid en afstand heeft gevolgen voor de ervaring van het verlangen van de toeschouwers en de ervaring van eventuele erotiek.

### **Ruimte, verlangen en erotiek**

In het algemeen wordt er vanuit gegaan dat er iets aan de verbeelding overgelaten moet worden voor iets verlangen kan opwekken en hierdoor erotisch kan zijn. Walter Benjamin spreekt van 'optical unconscious', waarbij hij ervan uitgaat dat sensualiteit de Cartesiaanse distinctie tussen lichaam en geest ontwricht.<sup>131</sup> Verlangen impliceert namelijk het lichaam van degene die kijkt, terwijl deze kijker tegelijkertijd gedistantieerd is van wat hij of zij ziet. Het bekeken (een product, een object of een persoon) speelt met de sensualiteit van deze ontwrichte kijker. De ruimtelijke scheiding tussen degene die kijkt en degene die bekeken wordt heeft een onverzadigbaar verlangen tot gevolg, waarbij de kijker het verlangen heeft en de bekeken datgene is waar naar verlangd wordt. Deze bekeken moet, om het verlangen te laten slagen, zich niet actief verbinden met degene die kijkt. Hij of zij kijkt niet terug maar is altijd net buiten bereik, en 'verdwijnt' zo.<sup>132</sup> Het ontbreekt het verleidende object (in dit geval de performer) aan verlangen waardoor hij of zij superieur is aan de verleide toeschouwer.<sup>133</sup> Verlangen toont overeenkomsten met perspectief in de zin dat beiden uitgaan van een verdwijnpunt (een vanishing point). Het verlangen berust conventioneel gezien op een scheiding tussen het subject en een object en de afstand tussen deze in, die afhankelijk is van de notie van ruimte als 'leeg' of 'ontbrekend'. Briginshaw verwijst naar Levebvre, die aangeeft dat "space.. unleashes desire. It presents desire with a 'transparency' which encourages it to surge forth in an attempt to lay claim to an apparently clear field."<sup>134</sup> Het (ruimtelijke) onderscheid tussen kijker en bekeken is een aanjager van verlangen. In de cases wordt dit onderscheid echter ondermijnd. Allereerst is er sprake van een aanwezigheid in het hier en nu van degene die bekeken wordt; iets wat bij film of fotografie niet het geval is waardoor deze media het verlangen eerder in de hand werken. De ruimte waarin de performers en het publiek zich bevinden is echter niet volledig transparant. In een theaterruimte is er sprake van een scheiding tussen de performers op de dansvloer en het publiek dat op de tribune zit en kijkt. De performers proberen deze conventie

---

<sup>131</sup> Schneider, 88.

<sup>132</sup> Ibidem, 89.

<sup>133</sup> Jean Baudrillard, *De Fatale Strategieën* (Amsterdam, Duizend & Een, 1983), 192.

<sup>134</sup> Briginshaw, 13.

voorbij te streven door zich naar het publiek toe te bewegen en letterlijk de ruimte van het publiek te betreden. Doordat de performers zo dichtbij komen is er weinig ruimte voor verlangen. Daarbij gaan de performers confrontaties niet uit de weg. Doordat de toeschouwer niet in het donker wordt gezet wordt tegen het veilige en stiekeme kijken vanuit het donker ingegaan. Er is geen plaats voor de voyeuristische blik zoals deze eerder behandeld is, maar er wordt plaatsgemaakt voor een productief kijken waarbij zowel toeschouwer als performer actief naar elkaar kijken, in plaats van dat de performer een object voor de blik van de toeschouwer zou zijn. De performers kijken het publiek (al dan niet vanaf het begin van de voorstelling) rechtstreeks aan, en kijken terug. Baudrillard geeft aan dat er binnen de Westerse theorie van het verlangen vanuit gegaan wordt dat het subject (de kijker) een absoluut voorrecht bezit, omdat deze verlangt. Dit is echter niet meer het geval wanneer overgestapt wordt op de theorie van het verleiden, waardoor we niet kunnen spreken van een subject dat verlangt maar van een object dat verleidt.<sup>135</sup> De performers stellen zichzelf in staat het eventuele verlangen van de toeschouwers te sturen door hen te verleiden of deze verleiding te ondermijnen door de nabijheid, en bekleden hierdoor de machtigste positie binnen de relatie. Het verlichte publiek wordt betrokken bij de voorstelling en bij de performers, doordat de ruimte tussen performers en publiek zeer klein wordt gehouden. De performers zijn dichtbij waardoor hun naakte lichamen niets aan de verbeelding overlaten, een aspect dat wordt gezien als centraal voor erotiek. Het mysterieuze, en de eventuele geheimen, staan aan de basis van seksueel verlangen.<sup>136</sup>

Schechner geeft aan dat naaktheid verward wordt met seksualiteit, en seksualiteit vervolgens verward wordt met een politieke aangelegenheid, wat niet inhoudt dat seksualiteit geenszins een politieke waarde kan bezitten, maar dat dit niet inherent is aan seksualiteit of naaktheid. Om zijn argument kracht bij te zetten verwijst hij naar Robben W. Fleming in de Michigan Daily uit 1969: "The human body is hardly obscene, thus nudity – in and of itself – is difficult to describe as obscene. The question is one of context within which nudity occurs."<sup>137</sup> Hoewel dit een citaat van ruim 45 jaar geleden is, is de opvatting nog wel degelijk relevant. Wanneer naaktheid in een erotische context gezien wordt, kan deze naaktheid als obscene opgevat worden. Dit is echter niet iets wat inherent is aan de naaktheid; het naakte lichaam van een baby is bijvoorbeeld ook niet obscene. De obsceniteit en seksualiteit van het lichaam worden door de context versterkt dan wel verhevigd. De performances spelen met dit idee en zoeken de grenzen van het obscene of erotische lichaam en de voyeuristische of wederkerige blik op door te spelen met de afstand tussen henzelf en het publiek. De verheving van de werkelijkheid door de naakte lichamen werkt als een ontzuivering van idylles

---

<sup>135</sup> Baudrillard, 176

<sup>136</sup> Schneider, 88.

<sup>137</sup> Richard Schechner, 'Speculations on Radicalism, Sexuality & Performance' *The Drama Review* 13:4 (1969), 95-96



en fantasieën. Maar niet alleen de relatie tussen het publiek en de performers heeft invloed op de ervaring van de toeschouwer; ook de relatie tussen de performers onderling beïnvloedt het kijken en de ervaring van het kijken van de toeschouwer.

### 5.1. De afstand tussen performers

Behalve dat de besproken naakte lichamen aanwezig zijn voor een publiek, zijn zij niet alleen op het podium. Het lichaam van de performer is in de cases in de aanwezigheid van één of twee andere performers. Valerie Preston-Dunlop geeft aan dat wanneer twee mensen in een zelfde ruimte aanwezig zijn, degene die kijkt automatisch anticipeert dat zij een zekere relatie hebben tot elkaar. Deze opkomende verwantschap als gevolg van de nabijheid van de twee lichamen tot elkaar is afhankelijk van de handelingen van de performers. Een vraag die hierbij veelvuldig opkomt is of de twee personen elkaar zullen aanraken, of niet.<sup>138</sup> In dit hoofdstuk wordt ingegaan op de relaties die de lichamen aangaan met en door de aanwezigheid van een ander lichaam. Hoe worden grenzen van het eigen lichaam doorbroken en wat doet dit met de subjectiviteit en identiteit van dit lichaam, en wat doet dit met de perceptie van de toeschouwer?

#### Het solipsisme en de Ander

Het solipsisme is een filosofische stroming die uitgaat van de idee dat er maar één bewustzijn bestaat, namelijk dat van jezelf. Dit bewustzijn is slechts privé toegankelijk.<sup>139</sup> André Lepecki brengt het solipsisme in verband met het mannelijke, wat terug te zien is wanneer we de twee cases vergelijken. Waar er bij de mannen van *Body On* sprake is van een gevecht om de aandacht van het publiek, en het alleenrecht op het podium, is er bij *Offnature* sprake van een gedeelde aandacht waarbij de ander erkend wordt en men elkaar gebruikt om elkaar te versterken. Lepecki brengt het solipsisme in verband met het Griekse 'idiotes', wat een privé-persoon beschrijft, individueel en los van sociale verantwoordelijkheden. De aanwezigheid van een ander staat de idioot/solipsistische persoon in de weg en wordt dan gezien als een ondraaglijke crisis van de subjectiviteit.<sup>140</sup> Deze persoon heeft erin gefaald in te zien dat het subject (de zelf) en het object (de ander) correlatief zijn; zij hebben elkaar nodig. Wanneer een persoon de wereld om zich heen elimineert, elimineert hij daarmee ook zichzelf.<sup>141</sup> In *Body On* verschuiven de performers van meer solipsistisch of zelfs autistisch naar erkenning, en misschien zelfs het gebruiken, van de ander. Het erkennen van de ander als aanwezig draagt bij aan de vorming van de eigen subjectiviteit en identiteit. Santiago Cao

---

<sup>138</sup>Preston-Dunlop, 139.

<sup>139</sup> Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, 19.

<sup>140</sup> Ibidem, 33.

<sup>141</sup> Ibidem, 39.

geeft aan dat het lichaam gezien wordt als een ervaring van stimuli, waardoor het lichaam in zichzelf perceptie is. Via ons eigen lichaam ervaren we dit lichaam. We zoeken bevestigingen van deze ervaring aan de hand van de ander.<sup>142</sup> De mens kan alleen representaties zien van zichzelf, door middel van bijvoorbeeld foto's of spiegels. Peggy Phelan geeft aan dat de eigen identiteit alleen waarneembaar is door een relatie met de ander aan te gaan. Binnen deze relatie wordt de ander als het ware opgeëist, om het zelf te kunnen bevestigen. Hierbij wordt er een grens gesteld waarop de zelf zich onderscheidt van, maar ook samenvloeit met, de ander.<sup>143</sup> Een belangrijk aspect van dit proces van identificatie is het verlangen. Het verlangen om de ander te zien geldt als een (inadequate) compensatie voor het niet kunnen zien van dat wat je werkelijk wilt zien; jezelf.<sup>144</sup> Deleuze omschrijft het belang van de ander als een 'expressie van een mogelijke wereld'. De ander is dan niet per se een individu maar een structuur waardoor we individualiserende aspecten herontdekken, door de actualisatie van de werelden waarin de ander ons impliceert wanneer we zijn of haar expressie waarnemen.<sup>145</sup> Doordat de performers niet alleen op het podium aanwezig zijn, kunnen zij een relatie aangaan met de ander(en) om de eigen subjectiviteit en persona te bevestigen of te bevragen.

### **Aanraking en samen-zijn met de Ander**

In *Offnature* lijken de performers geen sterke relatie met elkaar te hebben of aan te gaan, wat onder andere komt doordat de performers elkaar niet aankijken en elkaar zelden aanraken. Preston-Dunlop geeft aan dat alle manieren van aanraking sterk materiaal zijn voor een duet of een ensemble. Het aanraken is een krachtige indicator van verbondenheid.<sup>146</sup> Maar ook wanneer er geen aanrakingen plaatsvinden kunnen de performers nog sterke connecties hebben met elkaar. In de eerste delen van beide performances hebben de performers dezelfde bewegingstaal als de andere aanwezige performers. Ze voeren dezelfde handelingen uit, met dezelfde energie en klaarblijkelijk dezelfde intentie. De drie vrouwen versterken elkaar door de meervoudigheid van hun aanwezigheid en handelingen.

Waar in *Offnature* de focus vooral ligt op de communicatie met het publiek en het omvormen van de perceptie van de aanwezige toeschouwers, wordt in *Body On* meer aandacht besteed aan de onderlinge relatie tussen de twee aanwezige performers. Zoals de performers zelf aangeven is de aanwezigheid van twee personen die op zoek zijn naar elkaar de basis van de

---

<sup>142</sup> Santiago Cao, 'Body and Performance in the Era of Virtual Communication: The Space of the Body in space of the body,' in *VIRUS*, n7. 1.

<sup>143</sup> Phelan, 13.

<sup>144</sup> Ibidem, 15.

<sup>145</sup> Young, Genosko en Watson, 224.

<sup>146</sup> Preston-Dunlop, 140.

performance.<sup>147</sup> In deze zoektocht worden zij voortdurend uitgedaagd door de ander. Een belangrijk aspect binnen *Body On*, dat niet aanwezig is in *Offnature*, is het strijd-element tussen de twee performers. Deze strijd wordt puur lichamelijk gemaakt. Zoals Preston-Dunlop aangeeft: “Uneven support in pulling over, pushing off, in being weighty on another person or coping with your own kilograms, letting go, losing equilibrium, lifting someone off their feet, hazardous balances, all give off power play.”<sup>148</sup> Door letterlijk op elkaar te gaan staan, elkaars hele gewicht te laten dragen door de ander en de ander voort te bewegen door het eigen lichaam in te zetten, spelen de performers met hun eigen dominantie in de aanwezigheid van en de relatie met de ander. Zij gebruiken de aanraking van de ander om hun eigen bestaansrecht te bevestigen. Deze strijd wordt omgevormd in een innige omhelzing die intimiteit en een diepe connectie waarborgt. Preston-Dunlop brengt intimiteit in verband met de relatie tot de ander: “Leaning on to other people, pulling away from them, balancing against them, all manner of clambering, lifting, dragging, give off signs of physicality, of corporeal involvement, an intimacy of some sort.”<sup>149</sup> Door de ander dichtbij te laten zoeken zij de grenzen van intimiteit en het samen-zijn op. Door deze grenzen en de relatie tot de ander te bevragen, bevragen zij tevens zichzelf. De performers raken elkaar in het tweede deel veelvuldig aan en lijken te versmelten in hun bewegingen. Doordat zij geen kleding dragen (en tevens dezelfde huidskleur hebben) zien we alleen een lichamelijke massa bestaande uit diverse lichaamsdelen, zonder dat we kunnen onderscheiden welk lichaamsdeel bij welke performer hoort. Het is niet langer mogelijk te onderscheiden wie, wie aanraakt en wie aangeraakt wordt. In hun eigen promotietekst kaarten zij de relatie tussen de zelf en de ander expliciet aan, door te verwijzen naar de limieten van intimiteit en het verleggen van grenzen met betrekking tot het samen-zijn van twee (mannelijke) subjecten. Deze intimiteit valt te lezen als een homoseksuele intimiteit, maar ook als een zoeken naar de werkelijkheid van de ander, die zij zoeken in de vloeistoffen van het lichaam, het gewicht, de geur, de huid en de aanraking: “It is about questioning yourself: How far can I go with my own body in relation to another body? Where do I lose myself and where do I lose the other in this search for physical relation?”<sup>150</sup> We zouden kunnen concluderen dat de zelf bevestiging zoekt van zijn eigen werkelijkheid en bestaan via de aanwezigheid en de materialiteit van de ander.

---

<sup>147</sup> Tamar Blom en Kajetan Uranitsch, promotietekst *Body On*, verkregen via <https://wildvlees.wordpress.com/192-5-body-on/>

<sup>148</sup> Preston-Dunlop, 140.

<sup>149</sup> Ibidem.

<sup>150</sup> Tamar Blom en Kajetan Uranitsch, promotietekst *Body On*.

## 6. Tijd

Ik heb aangegeven dat er binnen de twee performances sprake is van een verheving van de performatieve aspecten. Hierdoor is er een verhevigde aandacht voor de aanwezigheid in het hier en nu en de gedeelde tijd van alle aanwezigen. Tijd is volgens Lehmann in het postdramatisch theater altijd een gedeelde tijd van meerdere subjecten, waardoor tijd iets collectiefs is. Tevens is de fysieke, zintuiglijke werkelijkheid van de ervaring van tijd altijd verweven met de mentale werkelijkheid, of de esthetische 'concentratie' van wat bedoeld wordt met de performance (concentratie als een gebundelde tijd). De esthetische ervaring van deze performance kan slechts één keer plaatsvinden.<sup>151</sup> De ervaring van tijd kan volgens Lehmann op meerdere manieren verstoord worden. In dit hoofdstuk zal ik twee van deze wijzen van verstoringen analyseren aan de hand van de cases. De eerste verstoring is duur en het vertragen van de tijd, de tweede is de esthetiek van de herhaling. Net als bij de esthetiek van duur vindt er bij herhaling volgens Lehmann een kristallisatie van tijd plaats.<sup>152</sup> In de performances wordt gespeeld met tijd en hiermee met de ervaringen van de lichamen in de tijd. *Body On* en *Offnature* kennen bijvoorbeeld een trage start waarbij de tijd uitgerekt wordt. Hierdoor ontstaat er ruimte voor verbeelding en krijgen minimale bewegingen maximaal effect. In *Offnature* wordt het stilstaan en de minimale beweging verhevigd, wat een intensivering van de perceptie tot gevolg heeft.

### Stilstaan: het vertragen van tijd

De aandacht voor het materiële lichaam wordt in *Offnature* thematisch gemaakt door het toepassen van 'stillness', of stilte. In de jaren 70 ontwikkelde Steve Paxton een techniek die bekend werd als contactimprovisatie. Voor het beoefenen van deze contactimprovisatie had hij diverse opdrachten en oefeningen uitgedacht, waarvan het 'staan' of 'small dance' er één was.<sup>153</sup> Het omarmen van stilte als een vorm van dans heeft een radicale verschuiving van de perceptie van de danser zelf tot gevolg, waarbij de perceptie meer berust op zintuiglijkheid. Deze performer zelf wordt bewust van zijn eigen microscopische 'miniatur-bewegingen', zoals Paxton deze noemt.<sup>154</sup> Wanneer de performers van *Offnature* ruim zeven minuten in complete stilte staan, wordt ook de perceptie van de toeschouwer gestuurd naar de minimale bewegingen die het lichaam maakt. We zien behalve de zweetdruppels de ademhaling, kleine trillingen in het lijf en na enige tijd ook verkrampingen in de voeten of ongecontroleerde tics in de handen. Volgens Lepecki wordt het kijken naar de dans (als vloeiende

---

<sup>151</sup> Lehmann, 153.

<sup>152</sup> Ibidem, 156.

<sup>153</sup> André Lepecki, 'Still: On the Vibratile Microscopy of Dance' *ReMembering the Body* (Ostfilern-Ruit: Hatje Canz Verlag, 2000), 363.

<sup>154</sup> Ibidem, 352.

beweging) verstoord doordat stilte en zweet tot expliciete betekenisgevers gemaakt worden.<sup>155</sup> Lehmann geeft aan dat wanneer de fysieke beweging dermate vertraagd wordt dat de tijd zelf vergroot wordt, het lichaam zelf onvermijdelijk wordt blootgesteld in zijn concreetheid en materialiteit.<sup>156</sup> Ofwel; ook mét kleding zou het lichaam in zijn materialiteit blootgesteld worden wanneer de beweging vertraagd of zelfs stilgezet wordt in de tijd. Nu de performers naakt zijn wordt dit idee in verdere mate verhevigd. Lepecki geeft tevens aan dat de naaktheid de fysicaliteit van het lichaam niet laat oplossen of verdwijnen, maar deze juist aandikt en verstevigt met semantische massa. De kracht van het oppervlak van het lichaam wordt benadrukt. Wat er overblijft, nadat het lichaam is losgemaakt van kleding en andere theatrale middelen, is volgens Lepecki een kritische massa in het hier en nu die de geschiedenis van dit lichaam blootlegt.<sup>157</sup> De geschiedenis is volgens deze argumentatie iets wat in het aanwezige lichaam gebeurt als een samenspel van aanwezigheid en geheugen. De geschiedenis valt echter stil in de 'barsten' van het lichaam: Littekens zijn een herinnering aan de geschiedenis die het lichaam ondergaan heeft.<sup>158</sup> Door naakt stil te staan, in combinatie met de nabijheid van het publiek, worden deze littekens die normaal verborgen worden onder kleding, expliciet gemaakt.

Het gebruik van stilte in een choreografie stelt de toeschouwer in staat een zorgvuldige blik te werpen op de performer. Deze blik geeft ruim de tijd om de persoonlijke kwaliteiten van het lichaam van de performer in acht te nemen.<sup>159</sup> Geen enkel lichaam is exact hetzelfde. De in totaal 5 performers in de cases hebben dan ook allemaal zeer diverse lichamen. Hoewel de meesten dezelfde scholingsachtergrond hebben en vaak dezelfde handelingen uitvoeren, zijn de bewegingen die zij maken allemaal erg verschillend doordat hun lichaamsbouw anders is. Doordat zij naakt hun lichamen hard laten trillen zien we bijvoorbeeld dat de ene performer flexibeler vel heeft dan de ander, waarschijnlijk als gevolg van leeftijdsverschillen. Andere performers hebben tatoeages, blauwe plekken of littekens die, doordat zij ontdaan zijn van hun kleding, goed zichtbaar worden. Een moment waar deze diversiteit van het naakte lichaam benadrukt wordt is de beginfrase van *Offnature*. In *Offnature* zien we eerst geruime tijd slechts billen die op en neer bewegen. De billen zien er allemaal anders uit; de ene wat groter, de ander wat meer vel over been. De isolatie van delen van het lichaam heeft als effect dat er ruimte voor verbeelding wordt gecreëerd en nieuwe gehelen kunnen ontstaan. De antropomorfische billen worden drie verschillende personages, ze worden bewegend op de maat van de muziek instrumenten en soms worden ze niet-identificeerbare

---

<sup>155</sup> Lepecki, 'Skin, Body and Presence in Contemporary European Choreography,' 138.

<sup>156</sup> Lehmann, 164.

<sup>157</sup> Lepecki, 'Skin, Body and Presence in Contemporary European Choreography,' 139.

<sup>158</sup> Ibidem, 134.

<sup>159</sup> Jeroen Fabius, 'The Missing History of (Not)Conceptual Dance' *Danswetenschap in Nederland deel 7*, Ed. Merel Heering, Ruth Naber, Bianca Nieuwboer en Liesbeth Wildschut (Amsterdam: Verneiging voor Dansonderzoek 2012), 5-6.

objecten. Doordat we geruime tijd slechts een gefragmenteerd deel van de lichamen zien terwijl de rest van de lichamen verborgen zijn, lijken de blote billen losse entiteiten te worden met elk een eigen timing en karaktereigenschappen. De fysionomie gaat ervan uit dat menselijke karakters gelezen kunnen worden uit het gezicht, maar ook uit lichaamsbouw. Zo zien we mensen met een brede, grote bouw eerder als dominant dan iemand met een magere, iele bouw. We kennen bij het kijken naar de drie billen menselijke eigenschappen toe die we denken af te lezen aan de bouw van deze billen. Dit is mede mogelijk door de tijd die de toeschouwer krijgt om naar deze billen te kijken. De eigenschappen van het lichaam dat hij of zij ziet worden middels tactiele waarneming op het eigen lichaam geprojecteerd. Dit kijkproces zorgt ervoor dat de toeschouwer zich eventueel kan identificeren met de performer (en zijn of haar geschiedenis). Volgens Lepecki benadrukt deze identificatie de tijdelijkheid van de dans en de performatieve handeling van het toeschouwen in het hier en nu.<sup>160</sup>

### **Herhaling: het versnellen van tijd**

In *Body On* wordt juist gespeeld met een hoog tempo en de duur van repeterende handelingen, als een tegengesteld aspect van stilte. Herhaling zorgt volgens Lehmann voor een deconstructie van betekenis en de totaliteit van vorm. De herhaalde beweging wordt ervaren als betekenisloos, oneindig en ongecontroleerd.<sup>161</sup> Het gaat hier echter specifiek om het nabootsen van seksuele handelingen, die constant herhaald worden in het luchtledige, wat de doelloosheid van de handeling versterkt aangezien er zo geen daadwerkelijke opwinding kan ontstaan. Het handelen van de lichamen in de ruimte impliceert tevens het verstrijken van tijd. Dit verstrijken van tijd manifesteert zich aan de lichamen van de performers, in de vorm van uitputting. Zoals meermaals aangehaald bestaat de idee dat bewegingen in de dans direct verdwijnen wanneer ze verschijnen. Hierdoor wordt de dans volgens Lepecki altijd omgeven door een 'gepasseerde aanwezigheid', heeft het een vluchtig karakter en heeft het vooral te maken met de sporen die het nalaat; in het lichaam, in het geheugen en in registraties.<sup>162</sup> Het herhalen van een beweging, waarbij steeds kleine verschillen doorgevoerd worden, speelt met het geheugen van de toeschouwer. Minieme verschillen krijgen grote aandacht doordat zij de ervaring van herhaling doorbreken.<sup>163</sup> De bewegingen die de performers in het verleden gemaakt hebben zijn te traceren in de versnelde ademhaling, het zweet en de verkleurde, rode gezichten.

Deleuze en Guattari spreken over het onwaarneembaar worden als een bewegende toestand die aan zowel de gemedieerde als ongemedieerde perceptie voorbijgaat. Perceptie is dan niet langer

---

<sup>160</sup> Lepecki 'Skin, Body and Presence in Contemporary European Choreography,' 132.

<sup>161</sup> Lehmann, 156

<sup>162</sup> André Lepecki, *Of the Presence of the Body* (Connecticut: Wesleyan University Press, 2004), 1-9.

<sup>163</sup> Lehmann, 157.

gecentreerd rondom een specifiek persoon maar op de duur van handelingen en uitwisselingen.<sup>164</sup> De performers in *Body On* lijken, wanneer zij plotseling starten met bewegen, in een soort trance te raken. De extreme snelheid waarmee de beweging uitgevoerd wordt weet in eerste instantie te verbazen. Wat echter meer verbaast, is de duur van de beweging. Drie muzieknnummers van om en nabij 4 minuten lang blijven zij dezelfde beweging herhalen. De muzieknnummers zijn in zeer diverse stijlen, van pop tot slow-jam en hardrock. De performers lijken de controle over hun eigen lichaam verloren te hebben. Ze blijven dezelfde beweging voortdurend repeteren in hetzelfde hoge tempo, ongeacht de muziek, waardoor de handeling betekenis verliest en abstract wordt. De bewegingen worden doelloos en verkrijgen hierdoor in eerste instantie een komische kwaliteit, maar naarmate de tijd zich uitstrekt raakt deze kwaliteit verloren. We zouden kunnen stellen dat we de beweging zelf niet meer waarnemen maar de duur van deze beweging; de performers en hun bewegingen worden onwaarneembaar. Door het versnellen dan wel vertragen van de tijd door een beweging eindeloos te herhalen of het lichaam volledig in rust te ensceneren wordt de perceptie van de toeschouwer gestuurd naar de details van de beweging en van het materiële lichaam en wordt de fysicaliteit van de lichamen benadrukt.

---

<sup>164</sup> Young, Genosko en Watson, 44.



## **DEEL 3 - CONCLUSIE**



## 7. Conclusie

Aan het begin van dit onderzoek heb ik aangegeven dat er in de twee door mij geselecteerde casestudies diverse verbeeldingsprincipes worden ingezet waardoor er wordt gespeeld met de ervaring en de perceptie van de naakte lichamen, conventies worden bevestigd en een verheving van de werkelijkheid wordt bewerkstelligd. De mens neemt waar vanuit zijn eigen conventies, die vaak voortborduren op binaire distincties en bijvoorbeeld de gegenderde perceptie van lichamen bepalen. Door de handelingen van de performers worden de conventies geproblematiseerd, maar wordt het bestaan hiervan en de relevantie hiervan tegelijkertijd ook bevestigd. Doordat de naakte lichamen van de performers zowel vrouwelijke als mannelijke vormen aannemen, de dierlijke kant van de mens verhevigd wordt en de scheiding tussen de binnen- en buitenkant van het lichaam uitgedaagd wordt, trachten de performances deze binaire distincties omver te werpen. Toch blijven we de performers uiteindelijk zien als menselijk, man of vrouw, en zien we het uiterlijke lichaam. In het proces van verheving maken de performers het lichaam als in wording thematisch. Daarbij enceneren de performers hun naakte lichamen in een specifieke tijd en ruimte, waarbij de noties van verlangen, nabijheid en stilte als belangrijke verbeeldingsprincipes gelden.

### **De relatie tussen performer en publiek**

Fischer-Lichte ziet de performatieve wending als een herdefiniëring van twee relaties, waarbij de relatie tussen de performer en het publiek er één is. Het publiek wordt in de cases actief betrokken bij de performances door de nabijheid van de performers ten opzichte van het publiek. Er is geen sprake van een voyeuristische blik of een geniepig kijken vanuit het donker, maar een wederzijdse blik waarbij performer en toeschouwer gelijkwaardig worden. Ik heb aangetoond dat het verlangen conventioneel berust op een scheiding tussen het subject en een object en de afstand tussen deze twee in. Door hun genitaliën niet te verbergen maar juist onder de aandacht te brengen wordt de scheiding tussen subject en object en binnen en buiten het lichaam uitgedaagd. Het ruimtelijke onderscheid, als aanjager van verlangen, wordt ondermijnd. De nabijheid zorgt ervoor dat de naakte lichamen niets aan de verbeelding overlaten; een aspect dat centraal is voor de erotiek. Wanneer de naakte performers stil staan op zeer kleine afstand van het publiek, wordt de aandacht van het publiek gestuurd naar de materialiteit van deze lichamen; de fysiek, de huid en de abjectie. De relatie tussen toeschouwer en performer gaat verder dan een relatie van uitvoerende en observerende, verlanger en verleider. Beide hebben een identiteit en beide zijn zowel uitvoerend als observerend binnen de performance. De toeschouwer wordt uitgenodigd zich te identificeren met de performers, wat volgens Lepecki tot gevolg heeft dat de tijdelijkheid van de dans en de performatieve handeling van het toeschouwen in het hier en nu benadrukt wordt. Aan de basis van het proces van

identificatie staat verlangen. Ik heb aangegeven dat het verlangen om de ander te zien de onmogelijkheid om jezelf te zien vervangt. De zelf zoekt altijd bevestiging van zijn eigen werkelijkheid en bestaan via de aanwezigheid en de materialiteit van de ander. In de performances wordt het aspect van de ervaring van het eigen lichaam aan de hand van de ander thematisch gemaakt. We zouden ons af kunnen vragen of deze ervaring behalve op de performers onderling ook toepasbaar is op de ervaring van het publiek. Het publiek binnen het theater wordt vaak als een collectief publiek gezien, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de individuele kijker in de bioscoop. Alle aanwezigen in het theater hebben echter wel een ander perspectief op de situatie door de plaats waarin zij in de ruimte gesitueerd zijn.<sup>165</sup> Wanneer de performers zeer dichtbij komen, zal deze ervaring zeer waarschijnlijk anders zijn voor de toeschouwer op de laatste rij dan voor degenen die zich op de eerste rij bevinden. Ook zal de ervaring van de performer in de ruimte anders zijn wanneer de performer naakt in het grid hangt boven je hoofd, dan wanneer je van enige afstand naar dit schouwspel kijkt. Door de nabijheid van de performers wordt ingegaan tegen de collectiviteit van het theaterpubliek en worden zij als individuen op hun eigen ervaring aangesproken.

### **Werkelijkheid**

Performatieve handelingen zijn te lezen als zelfreferentiële handelingen die naar niets dan zichzelf verwijzen, waardoor een nieuwe werkelijkheid gecreëerd wordt. Door het verheven van performatieve aspecten vindt er tevens een verheving van de werkelijkheid plaats. Het naakte lichaam zou gelden als een toppunt van de werkelijkheid, aangezien het fysieke lichaam niet tot illusie gemaakt wordt maar zichzelf manifesteert en zo een eigen werkelijkheid bezit. Ik heb naar Vujanovic en Cvejic verwezen, die aangeven dat er binnen de hedendaagse dans afgestapt wordt van de idee dat het lichaam een specifieke waarachtigheid bevat. Maar wat als dit lichaam naakt is? Toepfer geeft bijvoorbeeld aan dat naakt-zijn de optimale authenticiteit van het zijn is, door de gelijktijdige perceptie en de aanwezigheid van de performer. Naaktheid zou iets blootgeven dat verborgen ligt in het lichaam, dat niet ontdekt kan worden wanneer dit lichaam bedekt is of via een medium als foto of film gezien wordt. Toepfer geeft tevens aan dat naaktheid binnen de dans een conventie werd en dit nog steeds is. Umberto Eco spreekt in zijn tekst *Semiotics of Theatrical Performance* over de werking van tekens in het theater met betrekking tot conventies. Hij maakt hierbij een onderscheid tussen toevallige tekens en intentionele tekens als bijvoorbeeld symbolen. Hoewel een performance in zijn geheel van toevalligheid is ontdaan, worden beide soorten tekens geïnterpreteerd door conventies. Daarnaast werken de alledaagse werkelijkheid en de mise-en-scene

---

<sup>165</sup> Chiel Kattenbelt, "Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality". In *Intermediality in Theatre and Performance*, edited door Freda Chapple & Chiel Kattenbelt (Amsterdam en New York: Rodopi, 2006), 36.

vanuit dezelfde elementaire mechanismen, waardoor er een verband bestaat tussen theater en het leven zelf.<sup>166</sup> Een naakt lichaam op het podium kan volgens Sparshott nooit los gezien worden van de menselijke werkelijkheid van de persoon die naakt ten tonele verschijnt, waardoor naaktheid nooit zomaar geaccepteerd kan worden. De performers van *Offnature* performen weliswaar naakt, maar nemen het applaus gekleed in ontvangst, waardoor zij duidelijk een scheiding impliceren tussen de performende persoon en de persoon in de alledaagse werkelijkheid. Als voorbeeld van de werking van tekens en conventies, verwijst Eco naar een dronken persoon, die ingezet wordt als reclame voor het Leger des Heils als voorbeeld van hoe men niet zou moeten leven. Deze fysieke aanwezigheid van de dronken man refereert volgens hem naar iets dat afwezig is; naar *alle* dronken mannen. Onze conventies bepalen hoe we dit teken, de dronken man, lezen.<sup>167</sup> De man is een teken, maar hij doet alsof hij geen teken is en vervult zo een dubbelrol; om geaccepteerd te worden als een teken, moet hij erkend worden als een ‘werkelijke’ gebeurtenis in een specifieke tijd en ruimte, als een echt lichaam.<sup>168</sup> Zijn lichaam, als teken, is dan zowel werkelijk als een representatie: “Our drunk is representing drunkenness.”<sup>169</sup> We zouden deze redenering kunnen toepassen op de naakte performers: “Our naked bodies are representing nakedness.” Maar waar staat deze naaktheid dan voor? Is dit de optimale authenticiteit van het zijn en hiermee een zekere waarachtigheid, zoals Toepfer dit beargumenteert? Of wordt er door het naakte lichaam te tonen juist ingegaan tegen de idee dat het lichaam altijd waarachtig is?

### **De werkelijkheid in materialiteit**

Mijns inziens staan de naakte lichamen in de casestudies niet voor een symbolische betekenis of een ultieme werkelijkheid waar we middels semiotische betekenisgeving en redenering achter moeten komen. Door de directheid en nabijheid van de naakte aanwezige lichamen wordt de toeschouwer uitgenodigd het lichaam te zien zoals deze daadwerkelijk is. Het draait niet om een ultieme werkelijkheid, maar de materiële werkelijkheid van de lichamen in het hier en nu. Door de nadruk te leggen op de fysieke aspecten van deze lichamen in plaats van op bijvoorbeeld een symbolische orde of de gegenderde verschijningsvorm, wordt de toeschouwer uitgenodigd verder te kijken dan zijn of haar eigen conventies. Er wordt getracht aan de binaire relatie te ontkomen, door beide kanten van de binaire distinctie zichtbaar te maken in één enkel lichaam. Hierdoor worden beide kanten waardevol en betekenisvol. We zouden kunnen stellen dat de lichamen functioneren als informe: zij zijn er op gericht de binaire distincties in de wereld neer te halen en weken zich los van de idee dat alles een eigen vorm (nodig) heeft. De naaktheid en de materialiteit van het fysieke lichaam worden

---

<sup>166</sup> Umberto Eco, ‘Semiotics of Theatrical Performance’ *The Drama Review* 21.1 (1977), 112-113.

<sup>167</sup> Eco, 110.

<sup>168</sup> Ibidem, 111.

<sup>169</sup> Ibidem, 112.

ingezet binnen de performances om een ervaring bij het publiek op te roepen waarbij tegen bestaande conventies en kijkwijzen ingegaan wordt. Dit wordt gedaan door de naaktheid expliciet te maken en de materialiteit van het lichaam hierdoor te verheven. Ook het handelen van de performers is in zekere zin verhevigd; zij verheven aspecten van het lichaam onder andere door stil te staan, bewegingen te herhalen, lichaamsdelen los te weken van het lichaam als geheel en de perceptie te sturen naar specifieke lichaamsdelen of eigenschappen van het lichaam.

Binnen dit onderzoek ben ik ervan uitgegaan dat ik met de theorie het object van mijn onderzoek definieer en constitueer. Dit houdt in dat het object onderhevig is aan een specifiek perspectief en dat het object niet zou bestaan zonder dit perspectief. Dit is natuurlijk niet geheel waar; het blijft een feit dat er naakte lichamen op het podium zijn ongeacht het perspectief van waaruit gekeken wordt. Door het aannemen van een zeer persoonlijke perspectief en mijn ervaringen als uitgangspunt te nemen is het gevolg dat het onderzoek niet volledig objectief te noemen is. Echter, door het discours en de theorie rondom diverse concepten in mijn analyse verder te laten ontwikkelen heb ik, los van mijn eigen ervaringen, deze concepten meer kunnen verduidelijken en verdiepen. De ondervindingen zijn mijns inziens hierdoor zeker relevant en nodigen uit tot verder onderzoek.

### **7.1. Vervolgonderzoek**

Voor een vervolgonderzoek lijkt het mij interessant voort te borduren op de principes die in dit onderzoek aan bod zijn gekomen betreft de werkelijkheid van de materialiteit. In dit onderzoek ligt de focus op de materie van het lichaam als uitgangspunt en als werkelijkheid en heb ik mij volledig gericht op de materialiteit van het performende, naakte lichaam; het uiterlijk, de huid, het haar, de vloeistoffen en de eventuele bewegingen door de ruimte en in de tijd. Ik heb het naakte lichaam naar voren gebracht als het toppunt van de materiële werkelijkheid. Deze werkelijkheid is echter aan veranderingen onderhevig door bijvoorbeeld de opkomst van virtuele technologieën. In een eerder onderzoek naar virtuele technologie en het fysieke lichaam heb ik mij gebogen over de vraag of een virtuele entiteit (bijvoorbeeld in de vorm van een projectie ontleend aan motion capture) ook belichaamd zou kunnen zijn. Ik heb hierbij vooronderstelt dat technologie kan bijdragen aan een ervaring van de werkelijkheid. Het virtuele zou gezien kunnen worden als een verheving van het fysieke in plaats van een dematerialisering van het materiële lichaam, wanneer deze tegelijkertijd aanwezig zijn voor een publiek.

Stel je voor dat we een performer aansluiten aan diverse meters; we meten zijn/haar hartritme, bloeddruk en wellicht ook de hersenactiviteit. Of we plaatsen een performer achter een X-RAY scherm, waardoor we alleen het skelet kunnen zien, ontdaan van de uiterlijke verschijnen, het vel en het vlees. Of we projecteren de bewegingen van de performers door middel van Motion

Capture, wat een transformatie van fysieke 3D naar geprojecteerde 2D behelst. De bewegingsdata van een fysiek aanwezig persoon kunnen worden gevangen in binaire data middels Motion Capture.<sup>170</sup> Voor de wetenschapster Ann Dills zijn de gevangen data van Motion Capture-sensoren oppervlakkig; de data die te maken hebben met spieren, huid en skelet worden niet gevangen. Motion Capture neemt alleen bewegingen in tijd en ruimte op, waardoor flow (het spannen en ontspannen van spieren) en veranderingen in gewicht (in relatie tot de zwaartekracht) verloren zouden gaan.<sup>171</sup> Dit is echter wel te compenseren met andere meters en sensoren waarmee hartritme en spierspanning gemeten kunnen worden en eventueel omgezet kunnen worden in beeld of geluid. In al deze genoemde voorbeelden geldt het lichaam als interface voor de technologie. De technologie is aan het fysieke ontleend en het fysieke element blijft leesbaar in de virtuele dimensie. De virtuele entiteiten en de data van het lichaam kunnen een aanvulling zijn op de ervaring van een aanwezige performer, maar wat als we de fysieke performer, die als interface gold voor de projecties en data, van het toneel verwijderen?

Wat ervaart een publiek wanneer de nabijheid van de fysieke performers ontbreekt, maar daarentegen een virtuele dans wordt voorgeschoteld? De beweging van de fysieke performer wordt losgemaakt van het lichaam wat een dematerialisering inhoudt. Wanneer de werkelijkheid van de data van het lichaam wordt getoond, in plaats van de werkelijkheid van het fysieke zichtbare lichaam, zou dit een andere ervaring kunnen bewerkstelligen. Ook kan er gespeeld worden met de werkelijkheid; de projecties verkregen door motion capture kunnen bewerkt worden en verschillende uiterlijke vormen verkrijgen. De virtuele performer kan dan wel degelijk in het hier zijn door geprojecteerd te worden in de ruimte van de toeschouwer, maar is dan niet in het nu; voorafgaand is de projectie gemaakt en vormgegeven. Lehmann merkt op dat hij een verschuiving in het lichaamsbeeld ziet binnen het postdramatische theater. De opkomst van technologie heeft een antropologische mutatie van de mens tot gevolg, waarbij het lichaam getransformeerd wordt in een programmeerbaar technologisch lichaam.<sup>172</sup> Niet alleen wordt het ideaalbeeld van de mens in een virtuele dimensie geprojecteerd, deze technologische, virtuele dimensie heeft ook invloed op hoe de mens zich gedraagt en hoe het ideaalbeeld van de mens eruit ziet. Vaak zijn mensen huiverig voor de technologie. De technologie kan als intimiderend en overweldigend worden gezien in zijn perfectie. Er zijn voorbeelden bekend van robots die geprogrammeerd zijn om fouten te maken, zodat zij menselijker overkomen op de gebruiker of, in het geval van theater, het publiek, wat het identificeren en het aangaan van een relatie vergemakkelijkt. Maar kunnen wij ons nog identificeren met dat wat wij zien op het toneel; projecties, data en grafieken? Wat gebeurt er met de noties

---

<sup>170</sup> Marc Boucher, "Virtual Dance and Motion-Capture," *Contemporary Aesthetics* 9 (2011), 2.

<sup>171</sup> Ann Dills, 'The Ghost in the Machine: Merce Cunningham and Bill T. Jones,' *Performing Arts Journal* (24.1. 2002), 101.

<sup>172</sup> Lehmann, 165.

verlangen en nabijheid? Met diverse meters kan de beweging van een lichaam geregistreerd worden, maar wat als dit lichaam stilstaat? Wellicht zijn we als toeschouwer minder geneigd (de aspecten van) de virtuele lichamen in te delen in man of vrouw, mens of dier, innerlijk of uiterlijk. Het lijkt mij interessant om met de kennis opgedaan in dit onderzoek, het onderzoek te verbreden naar niet-materiële performers aanwezig in het hier en nu, zowel in de nabijheid van een fysiek performer als in de afwezigheid van deze interface. (Hoe) kunnen de virtuele entiteiten spelen met onze conventies, en welke verbeeldingsprincipes zijn overdraagbaar op niet-humane vormen? Wanneer we de ervaring van het materiële lichaam kunnen aanvullen en vergelijken met de ervaring van het niet-materiële lichaam (weergegeven in exacte data), zou er een vollediger beeld ontstaan van de specificiteit en de ontologie van het naakte aanwezige lichaam in het hier en nu als dramaturgische strategie, en hiermee ook van de specificiteit van de ervaring van het naakte materiële lichaam.

## 8. Bibliografie

Ainley, Alison. 'The Ethics of Sexual Difference.' *Abjection, Melancholia and Love – The Works of Julia Kristeva*. Ed. John Fletcher and Andrew Benjamin, 53-62. Londen: Routledge, 1990.

Arya, Rina. 'Taking Apart the Body.' *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 19.1 (2014): 5-12.

Arya, Rina and Nicholas Chare. 'Introduction – On Abjection.' *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 19.1 (2014): 1-4.

Banes, Sally. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. Londen: Routledge, 1998.

Baudrillard, Jean. *De Fatale Strategieën*. Amsterdam: Duizend & Een, 1983.

Bleeker, Maaïke. 'Corporeal Literacy: New Modes of Embodied Interaction in Digital Culture.' *Mapping Intermediality in Performance*. Red. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender & Robin Nelson, 38-46. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Bleeker, Maaïke. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008.

Boucher, Marc. 'Virtual Dance and Motion-Capture.' *Contemporary Aesthetics* 9 (2011), 1-11.

Brook, Peter. *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin, 1968.

Briginshaw, Valerie A. *Dance, Space and Subjectivity*. Londen/New York: Palgrave, 2001.

Butler, Judith. 'Performative Acts and Gender Construction.' *The Twentieth Century Performance Reader*. Ed. Huxley, Michael en Noel Witts, 120-134. Oxon: Routledge, 1996.

Cao, Santiago. 'Body and Performance in the Era of Virtual Communication: The Space of the Body in space of the body.' *VIRUS*, n7. 1-12.

Dills, Ann. 'The Ghost in the Machine: Merce Cunningham and Bill T. Jones,' *Performing Arts Journal* 24.1 (2002), 94-104.

Eco, Umberto. 'Semiotics of Theatrical Performance.' *The Drama Review* 21.1 (1977): 107-117.

Fabius, Jeroen. 'The Missing History of (Not)Conceptual Dance.' *Danswetenschap in Nederland*, deel 7. Ed. Merel Heering, Ruth Naber, Bianca Nieuwboer and Liesbeth Wildschut. Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek, 2012.

Foster, Hal, Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Denis Hollier and Helen Molesworth. 'The Politics of the Signifier II: A Conversation on the 'Informe' and the Abject.' *October* 67 (1994): 3-21.

Foster, Hal. 'Obscene, Abject, Traumatic.' *October* 78 (1996): 106-124.

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Londen/New York: Routledge, 2008.

Fuchs, Elinor. 'Staging the Obscene Body.' *The Drama Review* 33.1 (1989): 33-58.

Georgelou, Konstantina. 'Abjection and *Informe*.' *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 19.1 (2014): 25-32.

Gross, Elizabeth. 'The Body of Signification.' *Abjection, Melancholia and Love – The Works of Julia Kristeva*. Ed. John Fletcher and Andrew Benjamin, 80-103. Londen: Routledge, 1990.

Grosz, Elisabeth, 'Refiguring Lesbian Desire.' *The Lesbian Postmodern*. Red. Laura Doan en Robyn Wiegman, 67-84. New York: Columbia University Press, 1994.

Gude, René. 'Het vege lijf.' *De Groene Amsterdammer*, 8 januari 2014.

Kattenbelt, Chiel. 'Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity.' *Mapping Intermediality in Performance*. Red. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender & Robin Nelson, 29-37. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.



- Kattenbelt, Chiel. "Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality". In *Intermediality in Theatre and Performance*, edited door Freda Chapple & Chiel Kattenbelt, 31-41. Amsterdam en New York: Rodopi, 2006.
- Kieran, Matthew. 'Pornographic Art.' *Arguing About Art, Third Edition*. Red. Alex Neill en Aaron Ridley, 368-380. Oxon: Routledge, 2008.
- Lavender, Andy. 'Digital Culture.' *Mapping Intermediality in Performance*. Red. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender & Robin Nelson, 125-134. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Londen/New York: Routledge, 2006.
- Lepecki, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Taylor and Francis, 2006.
- Lepecki, André. *Of the Presence of the Body*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.
- Lepecki, André. 'Skin, Body and Presence in Contemporary European Choreography.' *The Drama Review* 43.4 (1999): 129-140.
- Lepecki, André. 'Still: On the Vibratile Microscopy of Dance.' *ReMembering the Body*. Red. G. Brandstetter en H. Völckens, 334-366. Ostfilern-Ruit: Hatje Canz Verlag, 2000.
- May, Shaun. 'Abject Metamorphosis and Mirthless Laughter: On Human-to-Animal Transitions and the Disease of Being Finite.' *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 19.1 (2014): 72-80.
- Miranda, Krista. 'Staring at the (Clitoral) Sun: Arousing Abjection in Ann Live Young's *The Bagwell in Me*.' *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 21.2 (2011): 235-248.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londen: Routledge, 1993.
- Preston-Dunlop, Valerie. *Looking at Dances*. London: Verve Publishing, 1998.

Schechner, Richard. 'Comment: There's Something Happenin' Here...' *The Drama Review* 54.2 (2010): 12-17.

Schechner, Richard. 'Speculations on Radicalism, Sexuality & Performance.' *The Drama Review* 13:4 (1969), 89-110.

Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge, 1997.

Smelik, Anneke. 'Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap.' *Gender in media, kunst en cultuur*. Red. Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin, 187-201. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007.

Snyder, Mark, Elizabeth Decker Tanke en Ellen Berscheid. 'Social Perception and Interpersonal Behavior: On the Self-Fulfilling Nature of Social Stereotypes.' *Journal of Personality and Social Psychology* 35.9 (1977): 656-666.

Sparshott, Francis. 'Some Aspects of Nudity in Theatre Dance.' *Dance Chronicle* 18.2 (1995): 303-310.

Toepfer, Karl. 'Nudity and Textuality in Postmodern Performance.' *Performing Arts Journal* 18.3 (1996): 76-91.

Toepfer, Karl. 'One Hundred Years of Nakedness in German Performance.' *The Drama Review* 47.4 (2003): 144-188.

Vujanovic, Ana and Bojana Cvejic. 'Solo Dance as a Technique of the Self.' *Public Sphere by Performing*, 145-151. Covington: B-Books, 2012.

Warr, Tracy. 'The Informe Body.' *Performance Research* 3.2 (1998): 118-121.

Young, Eugene B., Genosko, Gary and Janell Watson. *The Deleuze and Guattari Dictionary*. London/New York: Bloomsbury, 2013.

## Overige Bronnen

Blom, Tamar en Kajetan Uranitsch. Promotietekst *Body On*, verkregen via <https://wildvlees.wordpress.com/192-5-body-on/>

Voor het laatst bezichtigd op 31-3-2015

*Body On*, choreografie door Wild Vlees (2013), uitgevoerd door Tamar Blom en Kajetan Uranitsch . Gezien in Theater Kikker, 19-11-2014. Registratie in persoonlijk bezit.

*Offnature*, choreografie door Deborah Hazler (2012), uitgevoerd door Deborah Hazler, Nanina Kotlowski en Olivia Schellander. Gezien in Frascati, Amsterdam, 16-10-2014. Registratie in persoonlijk bezit.