

# ***IN DE TUSSENTIJD***

**Een esthetiek van duration in performance**



**Aukje Verhoog**



**IN DE TUSSENTIJD**  
**Een esthetiek van duration in performance**

MA Thesis 'Theatre Studies'  
Aukje Verhoog (3014363)  
Eerste lezer: Maaïke Bleeker  
Tweede lezer: Chiel Kattenbelt  
(26 januari 2011)

*“Indeed, all things move, all things run, all things are rapidly changing. A profile is never motionless before our eyes, but it constantly appears and disappears. On account of the persistency of an image upon the retina, moving objects constantly multiply themselves; their form changes like rapid vibrations, in their mad career. Thus a running horse has not four legs, but twenty, and their movements are triangular.”*

Umberto Boccioni et al.

Uit: 'Futurist Painting: Technical Manifesto' (1910)

# Inhoudsopgave

## VOORWOORD

<b>INLEIDING</b>	<b>9</b>
<b>HOOFDSTUK 1 DENKEN IN TIJD</b>	<b>16</b>
Tijd in pure zin - 'Pure Duration'	16
Postdramatische tijd	20
<b>HOOFDSTUK 2 EEN ESTHETIEK VAN <i>LIVED</i> DURATION</b>	<b>28</b>
Lived duration	28
Esthetische ervaring van duration	31
Voelbare tijd	31
Radicale heterogeniteit van duration(s)	35
<b>HOOFDSTUK 3 DURATION ALS PERTURBANCE</b>	<b>44</b>
Kritische kracht	44
Duration als temporaliteit van performance	48
<b>CONCLUSIE</b>	<b>50</b>
<b>BIBLIOGRAFIE</b>	<b>57</b>



## Voorwoord

Voor u ligt mijn masterscriptie *In de tussentijd* – het eindproduct van mijn masteropleiding *Theatre Studies* die ik aan de Universiteit Utrecht volgde. Het maakproces bleek lang en intensief – het schrijven van een masterthesis is het moment waarop je eindelijk wat van jezelf kunt laten zien en tegelijkertijd het moment waarop het echt op jezelf aankomt – en ik wil daarom een aantal mensen bedanken die mij in deze periode hebben bijgestaan. Allereerst mijn begeleider Maaïke Bleeker voor haar goede adviezen en geduld. Daarnaast wil ik Marianne van Kerkhoven bedanken voor de inspirerende gesprekken over onderwerpen als visuele dramaturgie en ‘verloop’ in theater – deze hebben zeker geholpen bij het voor mijzelf helder krijgen wat ik nu werkelijk wilde onderzoeken en betogen. Ik ben Merlin Spie en Margarita Production dankbaar voor hun behulpzaamheid en het beschikbaar stellen van beeldmateriaal. Verder bedank ik Trudy Hekman voor de peptalks en inspiratie, Charlotte Hemmink, goede vriendin en ‘biebmaatje’, voor de uren gedeelde smart en mijn opa, Maarten Verhoog, voor de liefdevolle interesse in al mijn academische werkzaamheden. Ten slotte wil ik mijn allergrootste dank uitspreken voor mijn ouders, Alet Jochemsen en Leo Verhoog, en hun onvoorwaardelijke steun.

Aukje Verhoog

Utrecht, januari 2010.



*I/II/III/IV*



## Inleiding

*Vier vrouwen hangen als marionetten aan een machine, een bewegende legger, die hun bewegingen manipuleert. De vrouwen dansen dezelfde choreografie steeds opnieuw – eerst als solo, dan als duet, als trio en tenslotte als ‘pas de quatre’. Ze slagen er echter niet in om de bewegingenreeks telkens hetzelfde uit te voeren, of zelfs gelijk(tijdig) met de andere danseressen. De machine heeft de uiteindelijke controle over de bewegingen die worden uitgevoerd; hij zwiert de ‘marionetten’ van achter naar voor, laat ze zakken of tilt ze op, haalt letterlijk de grond onder hun voeten vandaan. Elke beweging die de danseressen inzetten wordt niet alleen beperkt door het keurslijf (ophangpunten) waarbinnen ze zich in dit systeem bevinden, maar wordt ook ‘overgenomen’, vervormd en veranderd door de machine, die de vrouwen bijna alle bijstuurmogelijkheid ontzegt. Het mechaniek bepaalt hoe elke dansbeweging die wordt ingezet, eruit komt te zien.*

*De voorstelling lijkt traag te verlopen. Een gevoel dat niet schijnt samen te hangen met de snelheid van de dansbewegingen. De choreografie wordt weliswaar op een rustig tempo uitgevoerd, maar er is geenszins sprake van ‘slow motion’ bewegingen, van een tergende traagheid. Sommige dansbewegingen, zoals de pirouettes, worden zelfs uitgevoerd met een virtuoze snelheid. Misschien komt het gevoel van traagheid wel voort uit de sobere stilering van de voorstelling; de donkerte waarin slechts een enkel figuur (de machine met zijn marionetten) verschijnt in het licht van een enkele spot. Er wordt je gevraagd om je op dit ene te concentreren, of misschien is dit het enige waar je aandacht aan kunt geven. Zelfs de muzikale begeleiding is ‘minimal’ en ontbeert een stuwend ritme. Meer gebeurt er niet, enkel tijd glijdt voorbij.*

*Een andere factor die wellicht bijdraagt aan het gevoel van een traag verlopende tijd, is de herhaling. Elke repetitie van de bewegingenreeks geeft het gevoel dat de tijd in cirkels verloopt – alsof we weer terug bij af zijn, nog geen moment verder gekomen. De bewegingen lijken de lijnen van een afbeelding die als het ware op je netvlies staat geëtst, verder uit te diepen, waardoor je op een gegeven moment het begin niet meer van het einde – geen verloop van tijd – kunt onderscheiden. Tegelijkertijd maakt de herhaling juist de verschillen zichtbaar; hij benadrukt de elementen die net even anders zijn en laat zien dat er niet zoiets bestaat als de herhaling van hetzelfde, maar dat de tweede, derde, en vierde keer weliswaar gelijken, maar wezenlijk anders (of andere) zijn. Het repetitieve karakter van de voorstelling brengt de focus naar subtiele veranderingen en details en stimuleert een aandachtige, onderzoekende blik.*

*Daarnaast geeft de herhaling ook structuur aan de voorstelling: vier gelijke delen met daartussen drie pauzes. Het is een structuur die al in de titel – I/II/III/IIII – duidelijk wordt, maar die tijdens de voorstelling slechts beperkt houvast kan bieden. Alhoewel de choreografie vier keer op dezelfde wijze wordt uitgevoerd, schijnt het de tweede maal (en de derde en de vierde) een stuk langer te duren dan de eerste. Hoewel de pauzes korter zijn dan*

*de gedanste delen, lijken die minuten veel langzamer te verlopen. De herhaling biedt weliswaar (een formele) structuur, maar zorgt niet voor spanning. Er wordt niet opgebouwd naar een climax en vervolgens afgebouwd naar een einde; er is geen element van verrassing, geen anticipatie op een wending; er is geen spanningsboog die de voorstelling tot een 'natuurlijk' geheel maakt, die een afronding voorbereidt of aankondigt. Mijn gevoel van traagheid lijkt in tweede instantie iets anders te zijn: een 'verlies van tijd'. Ik mis een gefixeerd referentiekader om het tijdsverloop aan 'af te lezen', aan de hand waarvan ik de snelheid van de voorstelling kan bepalen. Ik blijf mijn besef van tijd te zijn kwijtgeraakt. De performance kan wel twee uur duren of maar veertig minuten, zolang ik niet op mijn horloge kijk, durf ik het niet met zekerheid te zeggen.*

*In die momenten waarin ik niet meer weet of tijd nu voorbij kruipt of juist voorbij snelt, ben ik me bewust van de subjectieve beleving van tijd (en hoe die niet langs een meetlat gelegd lijkt te kunnen worden). Wat voor mij langzaam lijkt te gaan, kan voor een ander wel voorbij vliegen. Tegelijkertijd word ik me bewust dat dit besef zich voordoet, omdat het tijdsverloop van de voorstelling een vreemde, 'niet de mijne', is. Doordat de performance me niet meeneemt in een stuwende ritme of een spanningsboog die ik als vanzelfsprekend ervaar, merk ik dat deze tijdsstructuur is opgelegd en dat ik er niet aan kan ontsnappen. Zolang ik niet opsta en de zaal verlaat, ben ik overgeleverd aan het verloop van de voorstelling, zoals ook de vier vrouwen overgeleverd zijn aan (het tempo van) de machine.*

Het bovenstaande fragment is een reflectie op mijn ervaring tijdens de voorstelling I/II/III/IIII van Kris Verdonck.<sup>1</sup> Toen ik deze voorstelling voor het eerst zag, was ik geraakt door de sobere esthetiek, de traagheid, de herhaling, en de 'saaïheid' – of beter gezegd hoe een performance zonder spanningsboog, zonder opbouw naar een climax, toch zo mijn voortdurende aandacht wist te pakken. Het voelde alsof ik in plaats van naar een theatervoorstelling keek naar een mechaniek, een systeem in uitvoering, naar een statisch object, of beter gezegd: een 'cyclisch object', een perpetuum mobile of een kinetische sculptuur. Alsof met de spanningsboog – het piramidaal model – ook het laatste beetje drama uit deze woordeloze, verhalloze performance was verdwenen.

Het voorbeeld van I/II/III/IIII en mijn ervaring ervan introduceert het fenomeen dat in deze scriptie centraal zal staan: performances waarin een sensitieve beleving van tijd op de voorgrond staat; performances die het gevoel geven van een tijd die niet meer schijnt te kloppen; performances die de aandacht vestigen op hun eigen voortduren als materiaal in plaats van als metafoor. Oftewel: performances waarin sprake is van een *esthetiek van duration*.

---

<sup>1</sup> I/II/III/IIII [2007], concept en regie: Kris Verdonck, Margarita Production voor stilllab vzw. deSingel, Antwerpen, 27 augustus 2008.

Hans-Thies Lehmann bespreekt een esthetiek van duration in zijn boek *Postdramatisches Theater*.<sup>2</sup> In dit boekwerk bespreekt hij de intrede van een andere esthetische logica in theater na (ast) het dramatische theater. Hij spreekt van een nieuw 'paradigma': die van het postdramatische theater.<sup>3</sup> De term paradigma blijkt 'relatief' te zijn: hoewel in de gebruikelijke opvatting van dit concept er vanuit wordt gegaan dat het ene paradigma volgt na het andere en verschillende paradigma niet met elkaar verenigbaar zijn acht Lehmann het naast elkaar bestaan (en zelfs mengvormen) van de paradigma van het dramatische en postdramatische mogelijk.<sup>4</sup> Tegelijkertijd stelt hij echter een scherpe cesuur vast: hoewel postdramatische stijlkenmerken in dramatisch theater geïntegreerd kunnen worden, is het omgekeerde niet mogelijk, omdat de kenmerken van het drama niet te verenigen zijn met de 'grondstructuur' van het postdramatisch theater. In tegenstelling tot het drama waarin tekst, of beter gezegd het narratief, als *het* structurerende principe geldt, zijn in het postdramatische theater taal en tekst 'slechts' enkele van de bouwmaterialen waaruit een voorstelling wordt opgebouwd. Andere structurerende principes, zoals het auditieve, het visuele en het sensitieve of 'tactiele', treden op de voorgrond en worden dominant.<sup>5</sup>

Met de dominantie van deze andere structurerende principes ontstaan volgens Lehmann ook nieuwe 'tijddramaturgieën' binnen theater. Hij stelt dat in het postdramatische theater 'tijd als zodanig' tot esthetisch object wordt; tijd wordt een materiaal waaruit een voorstelling wordt opgebouwd. De nadruk ligt niet langer op een fictieve of gerepresenteerde tijd, maar op de 'echte tijd' van een performance: de tijd die wordt gedeeld door performer en toeschouwer. Wanneer tijd tot voorwerp van de esthetische ervaring wordt gemaakt, zijn volgens Lehmann vooral tijdsvervormende technieken belangrijk, omdat enkel een ervaring van tijd die afwijkt (van de norm) een expliciete waarneming teweegbrengt. Een voorbeeld van een dergelijke tijdsvervormende techniek is de esthetiek van duration. Lehmann omschrijft duration als *Zeitdehnung*: een 'uitdijende' of 'uitgerekte' tijd.<sup>6</sup> Het is een zodanige uitrekking van tijd dat deze bijna lijkt stil te staan. De performance schijnt een visueel object te zijn geworden, een beeld dat uit het materiaal tijd is opgebouwd. In een duratieve esthetiek wordt theater tot een kinetische sculptuur, een *tijdsculptuur*.<sup>7</sup>

Ook Adrian Heathfield beschrijft het fenomeen van 'duratieve performance'. Hij bespreekt een esthetiek van duration aan de hand van reflecties op het werk van Tehching

---

<sup>2</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* [1999], 3<sup>e</sup> dr., herz. uitg. (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005), 331, 332.

<sup>3</sup> 'Nieuw' is een betrekkelijk begrip; *Postdramatisches Theater* verscheen reeds in 1999 en in het boek wordt voornamelijk verwezen naar voorstellingen uit de jaren 1980 en 1990. Het concept van een postdramatisch theater is echter nog steeds relevant en een van de belangrijkste voor het duiden en analyseren van hedendaags theater (binnen Europa).

<sup>4</sup> Lehmann, 25-27.

<sup>5</sup> Ibid., 145, 146.

<sup>6</sup> Ibid., 331.

<sup>7</sup> Ibid., 327-332. (Deze noot heeft betrekking op de gehele eraan voorafgaande alinea.)

Hsieh, een Taiwanees-Amerikaanse 'Performance Art' kunstenaar die in de jaren 1970 en 1980 een reeks van 'One Year Performances' maakte.<sup>8</sup> Heathfield stelt echter een gevoel van een tijd die voortdurend (van vorm) verandert – een tijd die je niet kunt 'vatten' – centraal aan een esthetiek van duration in plaats van de extreem lange duur van de performances of het gevoel van een lange, uitgerekte tijd dat ermee gepaard gaat.<sup>9</sup> Je zou dit kunnen vergelijken met mijn observatie dat het 'vreemde' gevoel van tijd in I/II/III/IIII, niet zozeer teweeg wordt gebracht door de 'traagheid' van de voorstelling, maar door een onvermogen om het tijdsverloop te kunnen 'aflezen'.

Hoewel beide theoretici de ervaring van een esthetiek van duration typeren als een affectieve sensatie van tijdsduur die de normale perceptie van tijd denaturaliseert, wordt het door de een omschreven als een gevoel van een tot sculptuur geworden tijd (een gefixeerde of statische tijd), terwijl de ander het als de sensatie van een tijd die aan geen enkele vorm voldoet (een veranderende of dynamische tijd) beschrijft. De theorieën van Lehmann en Heathfield geven niet alleen blijk van andere interpretaties van hetzelfde fenomeen, maar ook van verschillende opvattingen van tijd – zowel binnen performance als in het algemeen.

In deze scriptie zal ik het verschil tussen deze twee visies op een duratieve esthetiek verder blootleggen. In hoofdstuk 1 zal ik via een bespreking van de reflecties op tijd van de Franse filosoof Henri Bergson – specifiek zijn concept *Pure Duration*, de directe, innerlijke ervaring van tijd – laten zien dat Lehmann in zijn interpretatie van een esthetiek van duration onvoldoende rekening houdt met het wezenlijke karakter van tijd als 'niet te stoppen' beweging. Dit karakter van tijd is echter wel het uitgangspunt van Heathfields ideeën over een duratieve esthetiek, waarbij hij teruggrijpt op Bergsons idee van *Pure Duration*. Pleitend voor zijn interpretatie zal ik in hoofdstuk twee daarom dieper ingaan op Heathfields theorie van een esthetiek van duration, op welke werken dit van toepassing kan zijn en op de (bijbehorende) esthetische ervaring. Ik zal zijn ideeën toelichten en verder uitwerken aan de hand van voorbeelden van performance-installaties van Kris Verdonck en Merlin Spie. In het laatste hoofdstuk (hoofdstuk drie) zal ik bespreken wat verdere implicaties van dit idee van een esthetiek van duration (kunnen) zijn. Uitgaande van duration als *perturbance* zal ik onderzoeken wat het idee van duration kan betekenen met betrekking tot het kritische potentieel van een performance, processen van betekenisgeving en (als temporaliteit) voor het denken over performance in bredere zin. Deze thesis zal ten slotte eindigen als pleidooi voor het toepassen van het concept van een esthetiek van duration en het idee van duration (als temporaliteit van performance) binnen het veld van de Performance Studies - specifiek met betrekking tot de studie van 'hybride' werken zoals die van Spie en Verdonck.

---

<sup>8</sup> Adrian Heathfield, *Impress of Time*, in: Adrian Heathfield en Tehching Hsieh, *Out of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh* (Londen: Live Art Development Agency; Cambridge, MA: The MIT Press, 2009), 10-61.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 17-23.

Voor ik aanvang met het eerste hoofdstuk zal ik echter enkele begrippen en de wijze waarop ik ze gebruik doorheen deze scriptie toelichten en de keuze voor de performance-installaties van Kris Verdonck en Merlin Spie als voorbeelden beargumenteren. Allereerst zal ik ingaan op de term 'duration'. In het vervolg van deze thesis zal de inhoudelijke betekenis van dit begrip (binnen de context van performancetheorie) uitgebreid aan de orde komen, daarom zal ik hier niet diepgaand een definitie van duration bespreken. Desalniettemin wil ik even stilstaan bij de betekenis van dit woord in het alledaagse taalgebruik. In het Engels wordt duration gebruikt in zin van "the length of time that sometimes continues",<sup>10</sup> een betekenis waarvoor lastig een Nederlands equivalent is te vinden. Het woord 'duur' geeft wel een lengte van of in tijd weer, maar ontbeert de betekenis van 'voortduren' die in de Engelse term ligt besloten.<sup>11</sup> In het bijwoord en bijvoeglijk naamwoord 'duratief' is die connotatie met 'voortduren' wel aanwezig, maar dit begrip heeft doorgaans betrekking op een (voortdurend) handelen wat met het woord 'duration' niet echt wordt geïmpliceerd.<sup>12</sup> (Nota bene wordt het bijbehorende zelfstandig naamwoord 'duratiefheid' zelden gebruikt.) Ik heb er daarom voor gekozen vast te houden aan de Engelse term om eventuele verwarring en onnauwkeurigheden door vertaling zoveel mogelijk te kunnen voorkomen. Soms zal ik wel 'duratief' gebruiken als equivalent van het bijvoeglijk naamwoord 'durational' om de Nederlandse tekst beter te laten lopen. Doorheen mijn betoog zal blijken dat er diverse 'varianties' van duration bestaan; waar nodig en mogelijk zal ik proberen toe te lichten in welke precieze betekenis het woord wordt gebruikt.

Ook met betrekking tot de inzet van het begrip 'performance', het onderwerp van deze tekst, is een nadere toelichting op zijn plaats. Onder de term performance kunnen vele dingen worden verstaan. In deze scriptie kies ik ervoor performance als een 'podiumkunst' op te vatten, als een vorm van theater – theater wordt hier opgevat als koepelterm voor podiumkunsten als (dramatisch) theater, performance en dans - die ik onderscheid van dans en dramatisch theater of theater dat zich richt op het 'realiseren' van een illusie. De performances die in deze scriptie onderwerp van onderzoek zijn, kunnen worden opgevat als 'non-fictie', in de zin dat ze niet zozeer 'iets' representeren of als metafoor bedoeld zijn, maar vooral verwijzen naar zichzelf – naar wat aanwezig is en niet naar waar het aanwezige voor staat. Zo opgevat, omvat het fenomeen performance voorstellingen die Lehmann als postdramatisch beschrijft, maar kan het ook betrekking hebben op performances die bijvoorbeeld onder de noemer van Live Art of Performance Art worden gepresenteerd. Zoals reeds blijkt uit bovenstaande zinnen gebruik ik het woord 'performance' niet alleen als aanduiding van een bepaalde kunstvorm, maar ook als verwijzing naar een kunstwerk (dat te rekenen is tot de kunstvorm performance).

---

<sup>10</sup> *Longman Dictionary of Contemporary English*, 4<sup>e</sup> dr., s.v. "duration."

<sup>11</sup> *Koenen woordenboek Nederlands*, 30<sup>e</sup> dr., s.v. "duur."

<sup>12</sup> *Idem*, s.v. "duratief."

Hoewel performance het onderwerp van deze thesis is, worden de werken van Kris Verdonck en Merlin Spie die ik als voorbeelden – of ‘casestudies’ - zal inzetten vaak omschreven als ‘performance-installaties’.<sup>13</sup> Beide kunstenaars maken producties die zich bevinden ergens op de grens tussen beeldende kunst en theater, tussen dans en architectuur. De uit België afkomstige Kris Verdonck opereert voornamelijk vanuit een theatercontext. Hij presenteert vaak combinaties of parcoursen van verschillende performance-installaties, maar heeft ook twee producties voor de grote zaal gemaakt, I/II/III/IIII (2007) en END (2008). In zijn werk staat vaak de relatie tussen mens en technologie – en in zijn latere werken de relatie tussen mens en maatschappij of maatschappelijke systemen – centraal. De tevens Belgische Merlin Spie profileert zichzelf voornamelijk als maker van Live Art en haar werk wordt dan ook vaak in een beeldende kunst context getoond.<sup>14</sup> In haar performances staat vaak de (verstikkende) invloed van de samenleving op het individu en het gezin centraal.

Vanwege hun ‘hybride’ karakter – en wellicht ook vanwege hun (zeer van elkaar verschillende, maar) specifieke beeldtaal – kun je je afvragen of de performance-installaties van Spie en Verdonck niet te zeer ‘bijzonder in hun soort’ zijn om als illustratie van een fenomeen binnen performance in bredere zin te fungeren. Mijns inziens is dat niet het geval. Ik vind de in deze scriptie besproken werken representatieve voorbeelden van een esthetiek van duration – een fenomeen dat, denk ik, sowieso niet aan een bepaalde vorm of (visuele) stijl gebonden is. Bovendien zijn de gekozen voorbeelden van duratieve performance niet ‘willekeurig’ bij elkaar geraapt. Ik denk dat het concept van een esthetiek van duration een vruchtbare ingang kan zijn tot de studie van ‘hybride’ werken zoals die van Verdonck en Spie, omdat het de poging tot analyse niet noodzakelijk beperkt tot het discours van de ene of de andere kunstvorm waartoe het werk uiteindelijk niet (volledig) behoort. De voorbeelden zijn dus gekozen omdat ze een verder inzicht kunnen bieden in een esthetiek van duration *en* omdat het toepassen van het idee van een duratieve esthetiek verder inzicht kan bieden in deze (‘soort’) werken zelf.

Hoewel ik de producties van Spie en Verdonck als voorbeelden van performance beschouw, zal ik er (ook) vaak naar verwijzen als ‘performance-installaties’. Tevens zal ik ‘neutralere’ termen, zoals ‘productie’, ‘werk’ en ‘kunstwerk’, inzetten om aan deze (en andere) performances te refereren. Daarnaast zal soms het woord ‘voorstelling’ in de tekst gebruikt worden. Dit begrip zal ik enkel inzetten met betrekking tot de grote zaal producties

---

<sup>13</sup> Bijvoorbeeld in de publiciteitsteksten van de kunstenaars zelf: “A two dogs company \_ Kris Verdonck,” A Two Dogs Company, ten laatste geraadpleegd op 16 januari, 2011, <http://www.atwodogscompany.org>. En: “Merlin Spie,” Margarita Production, ten laatste geraadpleegd op 16 januari, 2011, [http://www.margaritaproduction.be/NL/MERLIN\\_SPIE/INTRO.html](http://www.margaritaproduction.be/NL/MERLIN_SPIE/INTRO.html). De in deze alinea vermelde informatie over Spie en Verdonck is ook van deze websites afkomstig.

<sup>14</sup> Ik benadruk hier de verschillende contexten waarbinnen Verdonck en Spie werken en presenteren, maar deze contexten overlappen elkaar, figuurlijk, maar ook letterlijk - zo zijn beide kunstenaars bij hetzelfde productiebureau (Margarita Production, Brussel) aangesloten geweest en hebben ze bij dezelfde instelling(en) (Kaaithheater, Brussel) hun werk gemaakt en getoond.

van Kris Verdonck, omdat in het geval van deze casestudies de connotaties (naast de betekenis van 'uitvoering') die het woord 'voorstelling' oproept – zoals 'illusie' en 'afbeelding' en de associatie met 'dramatisch theater' – niet misplaatst zijn vanwege de kijksituatie van de toeschouwer en de 'suggestie' van een fictieve wereld die in deze performances aanwezig is.

## Hoofdstuk 1 Denken in tijd

Een esthetiek van duration vestigt de aandacht op een *gevoel* van tijd. Een belangrijke denker over tijd en de ervaring of perceptie ervan is Henri Bergson. In zijn *Essai sur les données immédiates de la conscience* – in de Engelse vertaling: *Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness* – uit 1889 gaat hij ondermeer in op het idee van Pure Duration de innerlijke, directe ervaring van tijd. Bergson zet dit idee van Pure Duration af tegen de ‘wetenschappelijke’, ‘objectieve’ opvatting van tijd (‘kloktijd’) – een opvatting die uitgaat van tijd als meetbaar gegeven in plaats van het ‘onreducerbare’, ‘onrepresenteerbare’ karakter van duration.<sup>15</sup> In dit hoofdstuk zal ik kort de ideeën die Bergson uiteenzet in zijn essay bespreken, om vervolgens te kunnen ingaan op welke opvatting van tijd aan Lehmanns ideeën van een duratieve esthetiek ten grondslag ligt.

### Tijd in pure zin - ‘Pure Duration’

In zijn essay *Time and Free Will* stelt Bergson dat we geneigd zijn om onze gedachtes (en gevoelens en ‘mentale toestanden’) waar te nemen, zoals we ook de wereld en dingen buiten onszelf opvatten: alsof ze - net als materiële objecten - scherp van elkaar te scheiden zijn en als dergelijke losse eenheden zich in een zelfde, gedeelde, ruimte bevinden. Hoewel deze wijze van waarnemen van onze innerlijke belevingswereld van een pragmatische waarde kan zijn in het dagelijks leven en een noodzakelijkheid is voor veel (empirische) wetenschappen, verstoort het volgens Bergson onze perceptie van fenomenen die ‘geen ruimte innemen’. Filosofische (en psychologische) probleemstukken met betrekking tot zulke fenomenen – zoals emoties, gedachtes en tijd – zouden volgens de filosoof een stuk minder ‘problematisch’ kunnen zijn, wanneer niet geprobeerd werd ze te beantwoorden in termen die deze fenomenen reduceren tot iets dat ze eigenlijk niet zijn: een ding in de buitenwereld.

Zo schrijft Bergson bijvoorbeeld het probleem van de vrije wil – specifiek het meningsverschil tussen deterministen, die beweren dat de vrije wil niet bestaat, en hun tegenstanders – toe aan het door elkaar halen van de ervaring van ‘niet-ruimtelijke’ fenomenen (kwaliteit, duration, successie) met ‘ruimtelijke’ omschrijvingen (kwantiteit, *extensity*, simultaneïteit). Wanneer deze ‘verwarring’ wordt opgelost, blijkt volgens hem niet alleen dat de deterministische argumenten ontkracht kunnen worden, maar ook dat de argumenten van hun tegenstanders eigenlijk dezelfde zijn, omdat ze zijn gebaseerd op dezelfde ‘misvattingen’. Van een ‘probleem’ van de vrije wil is geen sprake.<sup>16</sup> Om deze

---

<sup>15</sup> Henri Bergson, *Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, geautoriseerde vert. F.L. Pogson, M.A. (1913; herdruk, Mineola, NY: Dover Publications, inc., 2001). (Het essay werd voor het eerst uitgegeven in 1889 onder de titel *Essai sur les données immédiates de la conscience*.)

<sup>16</sup> Ibid., voorwoord bij *Time and Free Will*.



stellingen te bewijzen bespreekt Bergson in zijn essay de aard van innerlijke ervaringen. Of, zoals Suzanne Guerlac uitlegt:

“Bergson is asking us to consider a level of experience that is immediate in that it is not mediated through language or quantitative notation, an experience of the ‘real’, we could say, that resists symbolization. Bergson examines inner states as such; he considers feelings, sensations, passions, etc. as pure quality or in terms of the experience of qualitative difference. His argument against determinism follows from an account of affect and sensation. Freedom is associated not with powers of reason or cognition but with the intuition of duration.”<sup>17</sup>

Uit het citaat van Guerlac is af te leiden dat Bergson twee kanten van de ervaring onderscheidt: de ‘gemedieerde’ ervaring (*representatieve sensatie*) en de directe ervaring (*affectieve sensatie*).<sup>18</sup> In het eerste geval wordt de ervaring beleefd in relatie tot een externe oorzaak. Expliciet begrepen als resultaat van een extern gegeven, zijn we geneigd deze sensatie dezelfde eigenschappen toe te schrijven als haar oorzaak – haar los te zien van andere ervaringen en op te vatten als meetbaar gegeven. Gevoel wordt uitgedrukt in kwantiteit. In het tweede geval gaat het daarentegen om gevoel als ‘pure kwaliteit’; de ervaring wordt los van een eventuele oorzaak en diens eigenschappen ‘begrepen’. De affectieve sensatie is de directe, ‘eigenlijke’, ervaring, voordat die in gedachtes, taal, of representaties wordt omgezet (en daardoor wordt waargenomen of begrepen). ‘Eigenlijke’ staat hier tussen aanhalingstekens, omdat het conceptuele verschil tussen de affectieve en representatieve sensatie een virtueel onderscheid is – in praktijk zijn in een ervaring beide kanten, in meer of mindere mate, aanwezig:

“The idea of intensity is thus situated at the junction of two streams, one of which brings us the idea of extensive magnitude *from without*, while the other brings us *from within*, in fact from the very depths of consciousness, the image of an inner multiplicity.”<sup>19</sup>

Het is belangrijk om op te merken dat Bergson de directe ervaring plaatst in “the very depths of consciousness” en niet in een onderbewustzijn. Waarneming of ervaring – van zowel affectieve als representatieve sensaties – vereist een bewuste gewaarwording. Wanneer de lijn van Bergsons gehele betoog wordt gevolgd, zou je zelfs kunnen zeggen dat in de directe ervaring sprake is van een ‘groter’ bewustzijn, omdat men daarin niet overgeleverd is aan de ‘automatische piloot’ van de (vaste) representaties en mentale structuren die de representatieve sensatie bepalen.

---

<sup>17</sup> Suzanne Guerlac, *Thinking in Time. An Introduction to Henri Bergson* (Ithaca: Cornell University Press, 2006), 43.

<sup>18</sup> Bergson, 32; 32-41.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 73 (mijn cursivering). Het idee van ‘intensity’ verwijst naar (de) intensiteit van of als de innerlijke ervaring.

Bergson verbindt de verschillende kanten van ervaring met het verschil tussen kwantiteit - “extensive magnitude” - en kwaliteit – “the larger or smaller number of simple psychic phenomena which we conjecture to be involved in the fundamental state”.<sup>20</sup> Anders dan we in het normale (taal)gebruik gewoon zijn, vat Bergson kwaliteit en kwantiteit op als onverenigbare eigenschappen. Kwaliteit is niet in termen van kwantitatief – gradueel – verschil uit te drukken. Een kwaliteit komt niet in ‘bepaalde mate’ voor, maar het is of de ene of de andere kwaliteit; een kwalitatief verschil is een ‘verschil in soort’.<sup>21</sup> Het scherpe onderscheid dat de Franse filosoof maakt, berust niet op een verschil tussen enerzijds ‘enkelvoudige’ kwaliteit en anderzijds ‘meervoudige’ kwantiteit. Bergson spreekt ook met betrekking tot de kwalitatieve ervaring over ‘veelvoudigheid’ – “*the image of an inner multiplicity*”.<sup>22</sup> Hoe moeten we ons echter een veelvoudigheid voorstellen die niet meetbaar of te tellen is?

Gevoelens of sensaties bestaan niet geïsoleerd van elkaar. Wanneer we het hebben over gevoelens moeten we daarom proberen ze in hun “concrete multiplicity” te begrijpen.<sup>23</sup> De veelvoudigheid van sensaties is van een kwalitatieve aard (“qualitative multiplicity”).<sup>24</sup> Dit betekent dat deze niet in getallen is uit te drukken en zich niet in ruimte ontvouwt maar in tijd. Bergson spreekt in plaats van een kwalitatieve veelvoudigheid ook wel van een “confused multiplicity”: het betreft een veelvoud van elementen – in dit geval gevoelens of ‘kwaliteiten’ -, maar de opeenvolgende elementen zijn niet van elkaar te scheiden, ze vloeien als het ware in elkaar over, waarbij het precieze moment waarop de ene (kwaliteit) in de volgende verandert niet vastgesteld kan worden.<sup>25</sup> De innerlijke, directe ervaring wordt door Bergson dienovereenkomstig beschreven als een opeenvolging van kwalitatieve ‘toestanden’ die elkaar overlappen en in elkaar grijpen.<sup>26</sup> Er is sprake van een ‘interpenetratie’ van sensaties; het ene gevoel kondigt zich aan in het vorige en bevat het begin van de volgende reeds in zich. Een kwaliteit is altijd een heterogeniteit in de meest radicale zin.

Een sensatie is niet te isoleren van de reeks waarin hij zich bevindt en als zodanig strikt eenmalig. Geen enkel gevoel kan een tweede keer herhaald worden, omdat het moment waarop het zich voordoet – hetgeen wat aan de toestand vooraf ging (en eruit volgen zal) – essentieel onderdeel is van het karakter van een kwaliteit en bij elke volgende herhaling een andere zal zijn. Bergson vergelijkt de innerlijke ervaring met een melodie.<sup>27</sup> Net als een melodie is de innerlijke ervaring niet te reduceren tot de elementen – de losse noten – waaruit hij is opgebouwd; een melodie is per definitie een ondeelbaar meervoud,

---

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Guerlac, 45. Ook: Bergson, 1-7.

<sup>22</sup> Bergson, 73.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid., 123.

<sup>25</sup> Ibid., 85-87. Ook: Guerlac, 62.

<sup>26</sup> Guerlac, 95.

<sup>27</sup> Bergson, 100-102.

een heterogeniteit. Als binnen een melodie een noot - of zelfs een motief – herhaald wordt, is dit nooit precies dezelfde, omdat het een ander moment in de melodie betreft, omdat er een andere reeks noten aan vooraf is gegaan. Met de metafoor van de melodie maakt Bergson niet alleen duidelijk dat een directe ervaring in de kern veelvoudig en heterogeen is, maar ook dat hij zich ontvouwt in tijd als een onherhaalbare, immer progressieve ontwikkeling.

Het is belangrijk om vast te stellen dat het uiteindelijke onderscheid dat Bergson maakt – tussen representatieve en affectieve sensatie, tussen kwantiteit en kwaliteit – het verschil tussen ruimte en tijd betreft, of beter gezegd, het verschil tussen ruimte en wat Bergson *Real of Pure Duration* noemt.

“Pure duration is the form which the succession of our conscious states assumes when our ego lets itself *live*, when it refrains from separating its present state from its former states.”<sup>28</sup>

(Pure) Duration is de innerlijke, directe beleving van tijd: ‘tijd als tijd’, in zijn pure vorm, niet gemedieerd door taal of andere (ruimtelijke of kwantitatieve) representaties. De ervaring van duration kenmerkt zich door het wegvallen (of opgeven) van conceptuele tijdsdistincties; in duration kunnen we geen onderscheid meer maken tussen heden en verleden, maar ervaren we een ‘temporele synthesis’.<sup>29</sup>

Tijd als duration is progressief – een continue, onomkeerbare, successie van ‘conscious states’ – maar kent geen doel of eindpunt. Vanwege zijn radicaal heterogene karakter is binnen Pure Duration geen enkel gevoel van het volgende, geen oorzaak van een gevolg, te scheiden. Hoewel de ene ‘conscious state’ uit de andere voortvloeit, is dit niet logisch te verklaren; causaliteitsrelaties tussen verschillende gevoelens ontbreken. Er is geen ‘natuurwet’ toe te passen die het vervolg van de stroom van gevoelens kan voorspellen. De voortgaande beweging van duration, dient daarom niet opgevat te worden als een afstand die wordt afgelegd (in ruimte), maar als een puur temporele beweging: “*mobility*” – niet de afgelegde afstand, maar de actie, het afleggen, zelf.<sup>30</sup> Pure Duration als uitermate progressief en heterogeen fenomeen kan dan omschreven worden als “ a continuous movement of differentiation”.<sup>31</sup>

De conventionele opvatting van tijd als objectief en meetbaar, is volgens Bergson eigenlijk tijd begrepen in termen van ruimte: een hybride concept dat de tegengestelde ideeën ‘successie’ en ‘simultaniteit’ in zich probeert te verenigen. Tijd wordt opgevat als een opeenvolging van eenheden, momenten, die *naast* elkaar geplaatst kunnen worden.

---

<sup>28</sup> Ibid., 100. Bergson duidt zelf het begrip Pure Duration niet aan met hoofdletters. Net als Heathfield en Guerlac hou ik wel een notatie met hoofdletters aan, omdat dit verhelderd wanneer specifiek over dit of andere fenomenen van duration wordt gesproken.

<sup>29</sup> Guerlac, 66

<sup>30</sup> Ibid., 67-68. Deze noot heeft betrekking op de volledige alinea.

<sup>31</sup> Heathfield, 21.

Uiteindelijk ligt in dit idee van tijd hierdoor de focus op simultaneïteit, een ruimtelijk concept dat de affectieve beleving van duration (als kwalitatieve successie) overheerst. Bergson stelt dat in de wetenschap, maar ook in het dagelijkse leven, de tegenstelling tussen tijd en ruimte meestal door een dergelijke nadruk op ruimte wordt 'gewonnen'. Hij vraagt in zijn essay daarom aandacht voor een focus op tijd in pure zin – Pure Duration.<sup>32</sup> Hoewel ruimtelijke concepten goed zijn om de wereld om ons heen te begrijpen, lopen we (volgens Bergson) bij het te sterk benadrukken van deze kant van ervaring namelijk het risico om duratieve aspecten te overschaduwen en daarmee de mogelijkheid van een vrije wil op het spel te zetten.<sup>33</sup> In duration ligt de enige mogelijkheid tot vrijheid, omdat het in zijn radicale heterogeniteit en continue voortgaan aan determinisme of fixatie kan ontsnappen. De vrije wil zit niet in het kunnen maken van een keuze (uit verschillende mogelijkheden), maar in de twijfel, de toestand van (nog) niet beslissen.<sup>34</sup>

Als onze vrijheid zich echter bevindt in duration, waarom wordt in het dagelijkse leven en de wetenschap dan niet meer bij *die* ervaring stilgestaan dan bij de ruimtelijke representaties ervan? Volgens Bergson is het probleem niet of we vrij kunnen zijn, maar of we dat willen – of we de veiligheid en voorspelbaarheid van het determinisme willen loslaten.<sup>35</sup> Immers,

“the intuition of duration disrupts our habits of speaking and thinking. It is at odds with the imperatives of social life, which require us to objectify ourselves just as we objectify things in the world in order to know and master them.”<sup>36</sup>

Bergson beschouwt Pure Duration als een kracht die processen van betekenisgeving en betekenisvorming verstoort. Dit zal een belangrijk gegeven blijken in de esthetiek van duration en wat daarmee 'op het spel staat'.

## Postdramatische tijd

“Ein theaterästhetisch neues Phänomen ist damit gegeben. Rückt nämlich die Absicht ins Zentrum, die Spezifik des Theaters als Darstellungsmodus zu benutzen, um Zeit als solche, *Zeit als Zeit* zum Gegenstand theaterästhetischer Erfahrung zu machen, so wird zum ersten Mal die tatsächlich meßbare Zeit des Theatervorgangs selbst zum Gegenstand der künstlerischen Bearbeitung und Reflexion.”<sup>37</sup>

In zijn boek *Postdramatisches Theater* schrijft Hans-Thies Lehmann over nieuwe dramaturgieën van tijd waarin, zoals blijkt uit het bovenstaande citaat, 'tijd als tijd' als concreet en materiaal gegeven centraal staat. Tijd fungeert niet meer als impliciet element

---

<sup>32</sup> Bergson, 227-230. Guerlac, 97.

<sup>33</sup> Bergson, 229, 230.

<sup>34</sup> Ibid., 84, 85.

<sup>35</sup> Ibid., 230, 231.

<sup>36</sup> Guerlac, 98.

<sup>37</sup> Lehmann, 330.

van representatie, maar treedt ‘als zodanig’ op de voorgrond, als de werkelijke tijd die toeschouwers en performers delen. Lehmann omschrijft de ‘daadwerkelijke tijd’ van de theatersituatie als “meßbare Zeit” – een karakterisering die haaks staat op Bergsons idee van ‘pure tijd’ als kwalitatief fenomeen.<sup>38</sup> Wanneer we de logica van de Franse filosoof volgen dan zou dit betekenen dat wat Lehmann als concrete tijd omschrijft, eigenlijk iets anders betreft. In deze paragraaf zal ik verder ingaan op Lehmanns ideeën over tijd in het postdramatische theater en toelichten waarin zijn en Bergsons opvattingen van duration en ‘tijd als tijd’ van elkaar verschillen.

### Theatertijd

Wanneer we spreken over tijd in (of van) het theater, heeft dit volgens Lehmann altijd betrekking op de *beleefde* tijd: de tijd die acteur en toeschouwer delen, die niet te meten is, maar enkel te ervaren.<sup>39</sup> Een analyse van de theatertijd behelst dan niet het opstellen van een ‘meetlat’ waarlangs je een voorstelling kunt aflezen of het ‘klokken’ van de tijdsduur van de verschillende elementen. Met een tijdsanalyse probeer je inzicht te krijgen in de beleving, de ervaring van tijd binnen een voorstelling. Het is een dergelijk inzicht dat volgens Lehmann bijdraagt aan een verder begrip van de temporaliteit van theater en hoe dit zich verhoudt ten opzichte van het temporele karakter van andere kunsten.<sup>40</sup>

De beleefde tijd van het theater is volgens Lehmann op te vatten als dat wat Bergson *Pure Duration* noemt en onderscheidt van de objectieve, meetbare tijd.<sup>41</sup> Je kunt je afvragen in hoeverre deze vergelijking tussen de beleefde tijd van theater en Pure Duration opgaat – vooral aangezien de beleefde tijd van theater (zoals Lehmann die omschrijft) ook betrekking kan hebben op theatervormen die met ficties (van tijd) gemoeid zijn. Het lijkt erop dat Lehmann uit oog verliest dat het verschil tussen Pure Duration en ‘objectieve’ tijd niet een onderscheid tussen ‘de tijd van het subject’ (de tijd van de beleving) en ‘de tijd van het object’ (de tijd van de buitenwereld) betreft. Bergson maakt een onderscheid tussen de verschillende kanten *binnen* de ervaring, binnen de beleefde tijd zelf: tussen de directe ervaring van tijd (als Pure Duration) en de indirecte ervaring van tijd (‘in termen van de buitenwereld’). Wanneer Lehmann spreekt over de analyse van theatertijd als het inzicht vergaren in de beleefde tijd, heeft dit inzicht volgens mij niet enkel betrekking op de directe ervaring van tijd, maar ook op de indirecte representatieve sensatie van tijd. De vergelijking met Pure Duration gaat daarom niet op.

Hoewel in een (dramatische) theatervoorstelling verschillende tijdslagen op het niveau van de illusie (theoretisch) zijn te onderscheiden, is het volgens Lehmann uiteindelijk de levendigheid van het spel, de *Realzeit* van de opvoering, die de meeste impact heeft.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Ibid., 330.

<sup>39</sup> Ibid., 309.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid., 316.

Het is deze Realzeit, de gepresenteerde in plaats van gerepresenteerde tijd, die in het postdramatische theater op de voorgrond staat. Lehmann spreekt over een thematisering van tijd op het niveau van de 'theatersituatie' of 'performance-tekst': de totale echte en geënceneerde situatie van de performance die zich kenmerkt door de daarin steeds gegeven "Präsenz-Impuls".<sup>43</sup>

De tijd van de performance-tekst omvat de gehele situatie tijdens en rondom de voorstelling:

"Es gilt also allgemein, die »reale Zeit« des Theatervorgangs in seiner Gesamtheit, seinem Vor- und Nachspiel und begleitenden Umständen zu erfassen: den Umstand, daß seine Rezeption im ganz praktischen Sinn Zeit »verbraucht«, »Theaterzeit«, die Lebenszeit ist und nicht mit der Zeit der Inszenierung zusammenfällt."<sup>44</sup>

Lehmann beschrijft de 'theatertijd' als 'levenstijd'. De tijd van de performance is niet op te vatten als de tijd van een andere wereld of situatie die schijnbaar losstaat van de tijd van 'alledag', waar het theaterbezoek deel van uitmaakt (de tijd van het publiek), zoals dit het geval is in het dramatische theater – waarin de toeschouwer opgaat in de tijd van een andere, fictieve wereld – of het epische theater – waarin de toeschouwer een kritische distantie inneemt ten opzichte van de fictieve wereld op het toneel.<sup>45</sup> De ontwikkeling van het dramatische naar het postdramatische theater omschrijft Lehmann als een verlies van een (of het) tijds kader dat de theaterfictie sluit. In plaats van op het gesloten kader van de fictie ligt in het postdramatische theater de focus op de dimensie van tijd die door performers en toeschouwers *gedeeld* wordt als "Prozessualität" – een tijdsproces dat per definitie open is en structureel gezien geen begin, midden of einde kent.<sup>46</sup> In dit idee van een 'gedeelde tijd' wordt de 'esthetisch vormgegeven' en de werkelijk beleefde tijd als één en dezelfde 'koek', die door spelers en toeschouwers gedeeld wordt, opgevat. Het is dit concept van tijd als een door allen gedeelde ervaring, dat volgens Lehmann ten grondslag ligt aan postdramatische dramaturgieën van tijd.<sup>47</sup>

Alhoewel Lehmann met betrekking tot het postdramatische theater spreekt van een verlies van een sluitend tijds kader, lijkt hij met het idee van 'de gedeelde tijd' het ene raamwerk, dat van de fictie, te vervangen met een andere: dat van de theatersituatie. Hij omschrijft de temporaliteit van het postdramatische theater weliswaar als open 'Prozessualität' waarbinnen geen onderscheid gemaakt kan worden tussen de tijd van een fictieve wereld en de reële 'levenstijd' van de toeschouwer; diezelfde temporaliteit lijkt echter gebonden te zijn aan een gedeelde tijdruimte: de theatersituatie. Lehmann benadrukt zelfs het 'afgebakende' karakter van deze tijd(ruimte) van de theaterervaring:

---

<sup>43</sup> Ibid., 316, 317.

<sup>44</sup> Ibid., 317.

<sup>45</sup> Ibid., 328,329.

<sup>46</sup> Ibid., 327.

<sup>47</sup> Ibid.

“Der Bruch mit der Zeit des Alltags (...) schafft eine »Differenz«, Besinnung auf eine *andere* Zeit, die andere Temporalität des Performance Text, der Theatererfahrung insgesamt, nicht allein die andere Zeit des Bühnenspektakels, der Fiktionswelt.”<sup>48</sup>

Het karakter van performance als onderbreking van de tijd van alledag draagt op deze manier bij aan de betekenisgeving binnen of aan de esthetische ervaring. (In hoofdstuk drie zal de discrepantie tussen het idee van performance als ‘breuk’ en een duratieve esthetiek aan de orde worden gesteld.)

### **Direct beeld van tijd**

In tegenstelling tot het dramatische theater – waarin tijd een impliciet gegeven is; een element dat alleen “als durch diese [die dramatischen Darstellung] vermittelte[r] Inhalt” ‘kenbaar’ is – presenteert het postdramatische theater tijd ‘als zodanig’.<sup>49</sup> Lehmann vergelijkt dit verschil tussen de (re)presentatie van tijd in het dramatische en het postdramatische theater met (respectievelijk) Gilles Deleuzes concepten ‘image mouvement’ en ‘image temps’.<sup>50</sup> Deze begrippen zijn afkomstig uit Deleuzes tweedelige boekwerk over film – *Cinéma I: l’image-mouvement* uit 1983 en *Cinéma II: L’image-temps* uit 1985 – waarin hij op filosofische wijze ingaat op het karakter van film. Hij onderscheidt twee wijzen van ‘weergave van tijd’ in film.<sup>51</sup> De eerste, het *image mouvement*, is kenmerkend voor de klassieke cinema, waarin de montage van de verschillende filmbeelden - of eigenlijk van verschillende shots - in dienst staat van een lineair narratief. Het is erop gericht om een gevoel van continuïteit – van logisch of als vanzelfsprekend uit elkaar voortvloeiende filmbeelden - te behouden. Het geeft een beeld van tijd in zijn ‘empirische vorm’, als een lineaire successie van beelden. Het *image temps* biedt daarentegen een direct beeld van tijd. De beelden staan niet langer in dienst van een narratief, maar zijn autonome “optical-sound images”.<sup>52</sup> De chronologie van en in het beeld verdwijnt: grenzen tussen beelden uit verleden, heden en toekomst vervagen en een enkel filmbeeld kan, bijvoorbeeld, meerdere tijdslagen tonen. Een *image temps* is een ‘kristallijn’ beeld van tijd: zo zuiver als kristal – ‘pure tijd’ in gestolde vorm.

Lehmann vergelijkt het *image mouvement* en het dramatische theater, omdat (ook) in die laatste tijd “eine nicht an sich selbst interessierende »Bedingung« der Repräsentation”

---

<sup>48</sup> Ibid., 319.

<sup>49</sup> Ibid., 329.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Iis Huygens, “Deleuze and Cinema: Moving Images and Movements of Thought”, in *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative* 18 (september 2007).

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking\\_pictures/huygens.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/huygens.htm). Ook de verdere beschrijvingen van ‘image mouvement’ en ‘image temps’ in deze alinea zijn gebaseerd op dit artikel. Deleuzes beschrijvingen en zijn (volledige) theorie van tijd in cinema is (in Engelse vertaling) terug te vinden in: Gilles Deleuze, *Cinema 1: The movement-image* [1983], vert. Hugh Tomlinson en Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001). En: Gilles Deleuze, *Cinema 2: The time-image* [1985], vert. Hugh Tomlinson en Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

<sup>52</sup> Huygens.

is.<sup>53</sup> In het postdramatische theater is daarentegen sprake van een directe “Darstellung” van tijd, een image temps. Lehmann karakteriseert (in navolging van Deleuze) het image temps als transcendentiaal in Kantiaanse zin: de tijd is daarin niet meer aan zijn verankering in de empirische waarneming gebonden. Het postdramatische theater, als image temps, biedt dus een direct beeld van tijd “im Reinzustand”.

Op dit punt is het relevant weer even de vergelijking te maken met de ideeën van Bergson. Zijn essay kan namelijk worden gelezen als een kritiek op Kant (en zijn epistemologie).<sup>54</sup> Binnen deze scriptie voert het te ver om in detail in te gaan op Kants denken evenals de nuances van Bergsons kritiek hierop. Kort door de bocht genomen, kun je echter zeggen dat Kant stelt dat een directe ervaring of perceptie niet mogelijk is, omdat ons waarnemen gebonden is aan vooropgestelde mentale structuren. Bergson is echter van mening dat een directe ervaring wel (praktisch) mogelijk is. De directe ervaring (zoals die van tijd) is volgens hem een innerlijke, affectieve ervaring die niet (noodzakelijk) verbonden is aan een fenomeen in de buitenwereld. Eigenlijk kun je binnen deze lijn van denken zelfs niet spreken over de directe ervaring van ‘tijd in pure zin’, alsof de pure tijd iets anders is dan de ervaring zelf, alsof het een ‘ding’ is dat buiten de ervaring bestaat. Pure Duration is tegelijk het fenomeen ‘pure tijd’ als de directe ervaring ervan.

Hoewel zowel Bergson als Lehmann stellen dat er sprake is van een manifestatie van ‘tijd in pure zin’ wanneer tijd niet meer in dienst staat van of impliciet is aan representatie, verstaan ze allebei iets anders onder dit idee van ‘tijd als tijd’: bij de eerstgenoemde is pure tijd een ‘sensatie’ in en van het subject, terwijl de laatstgenoemde de concrete tijd als ‘ding’ – een ‘tijds kristal’ – buiten het subject plaatst. Wanneer Lehmann stelt dat in het postdramatische theater “Zeit dergestalt [wird] *zum Gegenstand* einer »direkten« Erfahrung”,<sup>55</sup> lijkt hij immers Kants opvattingen over de directe ervaring van tijd te volgen. Niet alleen relateert hij het directe karakter van de ervaring van tijd, door het woord ‘direkten’ tussen aanhalingstekens te plaatsen, maar hij omschrijft de concrete tijd als een ‘object’ (van de ervaring).

Het postdramatische theater levert volgens Lehmann een direct beeld van tijd. Om ‘tijd als tijd’ op de voorgrond van de theatrale perceptie te krijgen, worden binnen postdramatische tijddramaturgieën in het bijzonder technieken van ‘tijdsvervorming’ ingezet.<sup>56</sup> Door de tijdservaring te laten afwijken van normaal wordt gezorgd voor een expliciete thematisering van tijd, voor een nadrukkelijk bewust zijn van of verandering van het tijdsgevoel (op het niveau van de performancetekst). Als voorbeeld van zo’n ‘tijdsvervormende techniek’ bespreekt Lehmann een esthetiek van duration. Een duratieve esthetiek heeft volgens hem betrekking op voorstellingen waarin stilstand, pauzes en ‘absolute’ duur op de voorgrond

---

<sup>53</sup> Lehmann, 329. Deze noot heeft betrekking op de volledige alinea.

<sup>54</sup> Guerlac, 93-105.

<sup>55</sup> Lehmann, 330 (mijn cursivering).

<sup>56</sup> Ibid.



treden; er is sprake van ‘bewust’ of ‘opmerikbaar’ gemaakte duur. Een esthetiek van duration betreft een theater dat ‘zijn tijd neemt’.<sup>57</sup>

Lehmann beschrijft het concept duration als *Zeitdehnung*: uitdijende of uitgerekte tijd.<sup>58</sup> Hij verbindt een duratieve esthetiek expliciet met het idee van een “Theater der Langsamkeit”, waarvan hij de ‘trage’ voorstellingen van Robert Wilson als het ultieme voorbeeld beschouwt.<sup>59</sup> Een eerste aspect waaruit de ervaring van een esthetiek van duration bestaat, is volgens Lehmann dan ook de verrassing of het geroerd of zelfs gehypnotiseerd raken door het buitengewone langzame voorbijgaan van tijd. De toeschouwer bemerkt een duidelijk verschil ten opzichte van de waarneming (of het waarnemingsritme) van het gewone leef- en theater tempo.<sup>60</sup> Lehmann vat een duratieve esthetiek daarom op als een vorm van verzet: een verzet tegen de ‘sociale verbrokkeling en verkaveling van tijd’ in ons dagelijks leven.<sup>61</sup>

De duur binnen een esthetiek van duration verwijst niet naar een fictieve traagheid of naar een wereld buiten de theatersituatie; het is geen afgebeelde duur. Een duratieve performance refereert vooral aan haar eigen proces, naar haar eigen duratieve karakter, naar de immanente ervaring van *Zeitdehnung*.<sup>62</sup> Lehmann beschrijft deze ervaring van *Zeitdehnung* als een gevoel van een kristallisatie van tijd: een meer of minder subtiele verdichting of ontkenning van het verloop van tijd.<sup>63</sup> In plaats van een verloop van tijd is er sprake van een ‘voortdurend nu’, een ‘continuous present’.<sup>64</sup> De voorstelling is veranderd in een ‘vorm van tijd’; de performance wordt een visueel object, dat uit tijd als concreet materiaal is opgebouwd. Theater begint op een kinetische sculptuur te lijken – de performance wordt een ‘tijdsculptuur’.<sup>65</sup>

Als techniek om ‘tijd als tijd’ op de voorgrond van de theatrale perceptie te brengen, dient een esthetiek van duration tijd te ‘concretiseren’. Een dergelijke concretisering lijkt voor Lehmann enkel mogelijk wanneer tijd een (andere) vorm aanneemt, een ruimtelijk object wordt: een sculptuur. Vreemd genoeg lijkt hij hiermee te suggereren dat tijd in zijn meest pure ‘vorm’ een ontkenning van het wezen van tijd inhoudt. Karakteristiek aan tijd is immers dat het niet stilgezet kan worden, dat het altijd in beweging is. In zijn concept van een esthetiek van duration typeert Lehmann het theater echter als ‘statisch’ object, als een

---

<sup>57</sup> Ibid., 331, 332.

<sup>58</sup> Ibid., 331.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Met het ‘gewone theater tempo’ doelt Lehmann hier op dat van het dramatische theater.

<sup>61</sup> Lehmann, 332.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid., 336.

<sup>64</sup> Het idee van een ‘continuous present’ komt oorspronkelijk van de Amerikaanse schrijfster Gertrude Stein die in sommige van haar teksten enkel de tegenwoordige tijd (van werkwoordsvormen) gebruikte. Op deze manier is elk woord, elk moment, een ‘nu’, en krijgt als zodanig nadruk. Voor uitgebreide informatie over het werk van Gertrude Stein, zie bijvoorbeeld: Judy Grahn, red., *Really Reading Gertrude Stein: A Selected Anthology with Essays by Judy Grahn* (Crossing Press, 1989); of Steven Meyer, *Irresistible Dictation: Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science* (Stanford: Stanford University Press, 2001).

<sup>65</sup> Lehmann, 331.

theater dat zo traag verloopt dat er geen tijd lijkt te verstrijken. Natuurlijk moet in ogeschouw worden genomen dat Lehmann met het idee van een tijdsculptuur niet als doel heeft om tijd tot een ruimtelijk object te reduceren. De metafoor wordt ingezet om het idee van een manifestatie van 'tijd als tijd' inzichtelijk te maken: *alsof* je kijkt naar een object dat enkel uit tijd is opgebouwd.

Desalniettemin blijkt uit Lehmanns beschrijvingen wederom het verschil met Bergsons opvattingen van concrete tijd. De eerstgenoemde lijkt tijd pas als concreet en materieel op te vatten wanneer het zich 'gedraagt' als een 'ding' dat deel uitmaakt van de buitenwereld – tijd als een object van de (visuele) perceptie. De laatstgenoemde omschrijft concrete tijd echter als 'belichaamd' gegeven, een innerlijke sensatie die niet in de buitenwereld te plaatsen is – en daardoor niet zichtbaar, geen object van visuele perceptie, kan zijn: "since to see something is to see it presented in space"<sup>66</sup>

Het onderscheid tussen de innerlijke ervaring en de ervaring van de buitenwereld is virtueel.<sup>67</sup> Evenzeer is de (pure) ervaring van tijd alleen in theorie van de (pure) ervaring van ruimte te scheiden.<sup>68</sup> Wij bestaan immers tegelijkertijd in tijd en in ruimte, onze ervaringen hebben altijd (in meer of mindere mate) betrekking op hoe we ons verhouden tot de buitenwereld en wat we voelen in onszelf. De enige manier waarop we de kracht van duration kunnen ervaren volgens Bergson, is door 'in het hier en nu' te zijn, "to engage completely with the feelings of the present moment in all their contingency".<sup>69</sup> De directe ervaring (van tijd) vindt plaats in het 'nu', vóórdat we het proberen te begrijpen, uit te drukken in taal of te verbinden aan andere ervaringen. Alles wat we ervaren dat op een eerder of later moment dan het huidige betrekking heeft, is immers in zekere zin indirect of gemedieerd, een representatie.

Lehmanns idee van een esthetiek van duration als een 'voortdurend nu' lijkt op deze manier toch niet zo ver af te staan van Bergsons idee van pure tijd. Er is echter sprake van een cruciaal verschil tussen Pure Duration en Lehmanns 'voortdurend nu': het eerste laat zich beschrijven als een 'kwalitatieve kracht', terwijl de laatste – in ieder geval in de wijze waarop Lehmann het concept toelicht en inzet – te typeren is als kwantitatief gegeven. Wanneer hij spreekt over 'voortdurend nu' bedoelt Lehmann dat in de zin van een langgerekt moment (Zeitdehnung) – een moment dat in duur kan *toenemen*: tijd als kwantiteit. Zelfs wanneer hij het tijdsverloop binnen een duratieve performance beschrijft als een tijd die lijkt stil te staan – alsof er maar 1 moment (nu) bestaat – blijkt hieruit een impliciete opvatting van tijd als opeenvolging van optelbare, want van elkaar te

---

<sup>66</sup> Guerlac, 95.

<sup>67</sup> Bergson, 73.

<sup>68</sup> Bergson heeft het enkel over ruimte die ervaring van pure tijd 'verstoord', maar uit zijn beschrijving van tweekantige ervaring, zouden we ook kunnen afleiden dat ook de ervaring van pure ruimte tijd wordt verstoord. Bergson gaat hier niet op in, maar met betrekking tot performance dat zich zo expliciet tegelijk in tijd en ruimte begeeft, zou deze gedachte een interessant beginpunt voor verdere reflecties kunnen zijn.

<sup>69</sup> Guerlac, 91.

onderscheiden, elementen. In een duratieve performance bevinden we ons alleen 'toevallig' middenin zo'n element zonder dat we de grenzen ervan in zicht kunnen krijgen.

Lehmann lijkt in zijn opvatting van concrete tijd uit te gaan van het idee van een tijd die uit 'eenheden' bestaat, uit 'met tijd gevulde vormpjes', uit homogene tijdruimtes. Doordat dit (impliciete) idee van tijd aan zijn interpretatie van een duratieve esthetiek ten grondslag ligt in plaats van een idee van pure tijd als heterogeniteit of continue *flow* van verandering, schiet hij uiteindelijk met zijn ideeën van een esthetiek van duration zijn doel voorbij. Hoewel hij duratieve performances als fenomeen, mijns inziens, juist weet te benoemen (als voorstellingen waarin de concrete tijd materiaal en onderwerp is), omschrijft hij in zijn uitleg tijd uiteindelijk toch als indirect gegeven van de performance. Tijd is in het postdramatische theater weliswaar niet meer impliciet aan een narratief, maar lijkt wel ondergeschikt te zijn aan het beeld. Lehmann spreekt niet voor niets met betrekking tot de concrete tijd in het postdramatische theater over 'een direct beeld van tijd'.<sup>70</sup> Zijn beschrijvingen van een esthetiek van duration lijken eerder betrekking te hebben op een visuele dramaturgie dan op een dramaturgie van tijd.

---

<sup>70</sup> Lehmann, 330.

## Hoofdstuk 2 Een esthetiek van *lived duration*

Uiteindelijk heeft Lehmanns interpretatie van een esthetiek van duration, die in het vorige hoofdstuk aan de orde kwam, meer betrekking op visuele dramaturgie dan op een dramaturgie van tijd, omdat hij de concrete tijd in het (ruimtelijke) beeld situeert. Ook in Heathfields interpretatie is het op de voorgrond treden van 'tijd als tijd' een belangrijke aspect van een duratieve esthetiek. Anders dan Lehmann plaatst hij deze concrete tijd echter in de *beleving* van tijd, uitgaande van duration als belichaamd fenomeen.

### Lived duration

In *Impress of Time*, zijn bijdrage aan het boek *Out of Now* over het werk van Tehching Hsieh dat hij samen met de kunstenaar schreef en samenstelde, bespreekt Adrian Heathfield het concept van een esthetiek van duration in relatie tot het werk van Tehching Hsieh. Hsieh maakte in de jaren 1970 en 1980 verschillende 'One Year Performances' die, zoals de naam reeds doet vermoeden elk een jaar lang duurde - een jaar waarin Hsieh 'overgeleverd' was aan de (door hem zelf opgestelde) regels van het kunstwerk. Zo sloot hij zich bijvoorbeeld een jaar lang op in een kooi in zijn studio waarbij hij zichzelf elke vorm van expressie (en communicatie) ontzegde (ONE YEAR PERFORMANCE 1978-1979, 'THE CAGE PIECE'); legde hij zichzelf op om een jaar lang elk uur op het hele uur in te kloppen op een ponsklok (ONE YEAR PERFORMANCE 1980-1981, 'THE CLOCK PIECE') en was hij een jaar lang met een touw rond zijn middel verbonden aan het middel van een andere performer met wie hij te allen tijde in dezelfde ruimte diende te zijn, maar waarbij geen aanraking mocht plaatsvinden (ART/LIFE ONE YEAR PERFORMANCE 1983-1984, 'THE ROPE PIECE').<sup>71</sup>

De performances van Tehching Hsieh zijn uitzonderlijke werken; ze zijn uitzonderlijk in duur, maar ook uitzonderlijk in de overgave van de kunstenaar aan zijn werk: de kunstenaar *is* zijn werk, waarbij hij niet alleen zijn lichaam, maar ook zijn leven als materiaal (en medium) inzet. Door de extreem lange duur en de ingrijpende invloed op dagelijkse gang van zaken zijn in Hsiehs 'One Year Performances' leven en kunstwerk niet meer van elkaar te scheiden. Heathfield stelt daarom dat Hsiehs werk voorbij gaat aan 'het kunstwerk als proces' of 'het kunstwerk als gebeurtenis', maar dat er sprake is van "art as simultaneous to life", "lifeworks".<sup>72</sup> Er is nog een conditie die de 'One-Year-Performances' bijzonder maakt: hun geringe zichtbaarheid (voor publiek). Geen enkele toeschouwer kan immers een performance van zo'n lange duur als geheel hebben gezien of kunnen overzien. Bovendien was Hsiehs werk beperkt toegankelijk voor toeschouwers, omdat hij bijvoorbeeld slechts enkele 'bezoekingsdagen' voor zijn performances organiseerde. De documentatie van de

---

<sup>71</sup> Heathfield, 11-16.

<sup>72</sup> Ibid., 12, 13.

performance – en de tekortkomingen van deze documentatie – wordt daardoor een belangrijke factor, ook binnen het werk zelf.<sup>73</sup>

Hoewel Heathfield zijn ideeën over een esthetiek van duration bespreekt aan de hand van deze uitzonderlijke performances, denk ik dat zijn concept van een duratieve esthetiek ook op andere werken, in een bredere context, van toepassing is. Ook Heathfield zelf suggereert dit in zijn tekst waarin hij ‘durational aesthetics’ als een vaker voorkomend fenomeen benaderd; een fenomeen dat zich zowel in werken van (extreem) lange of kortere duur kan manifesteren. Bovendien stelt hij het concept van duration voor als ‘alternatieve’ opvatting van de temporaliteit van performance, naast of aanvullend op het idee van performance als ‘gebeurtenis’.<sup>74</sup>

Heathfields concept van een esthetiek van duration heeft betrekking op een bepaald soort kunstwerk:

“... the artwork is not just the *index* of a preceding and largely unseen duration, it *is* the lived duration itself, a lived time that includes numerous indexical forms and varying degrees of visibility”<sup>75</sup>

Oftewel, de voorwaarde die Heathfield stelt aan een esthetiek van duration is dat het kunstwerk bestaat uit *lived duration*, een ‘beleefde’ of ‘geleefde’ tijdsduur. Anders dan bijvoorbeeld de ‘action paintings’ van Jackson Pollock, is het werk geen verwijzing naar een proces, een verloop van tijd, dat eerder heeft plaatsgevonden en waarvan het kunstwerk het resultaat – of restproduct – is. Een duratieve performance ‘bevat’ tijd in zich, of anders gezegd: het *is* het proces zelf. In zekere zin is volgens deze definitie elke performance op te vatten als duratief kunstwerk. Een performance, evenals de presentatie en receptie ervan, neemt immers tijd in beslag; de tijdsduur van de uitvoering is deel van het werk zelf. In het geval van een esthetiek van duration wordt de tijd (van het werk) echter expliciet gemaakt: tijd wordt niet alleen ingezet als thema, maar ook als ‘artistiek materiaal’ en ‘instrument’.

De tijd waaruit een duratieve performance bestaat, lijkt echter aan nog een voorwaarde te moeten voldoen. Heathfield omschrijft duratieve performance immers als *lived duration*, een ‘geleefde’ tijd. Dit lijkt te suggereren dat een esthetiek van duration enkel van toepassing is op kunstwerken die ‘leven’ of ‘leven’ in zich hebben – alsof een duratieve esthetiek alleen betrekking zou kunnen hebben op werken waarin een performer aanwezig is. Zoals uit mijn formulering blijkt, zet ik vraagtekens bij deze gesuggereerde voorwaarde van de aanwezigheid van een performer. Zou een kinetische sculptuur niet een vergelijkbare esthetische ervaring van duration teweeg kunnen brengen? Wat is bovendien de definitie van ‘lived’ – kan een duratieve esthetiek ook betrekking hebben op een performance met alleen maar dieren? Of planten? Of robots? Heathfield laat zich echter niet

---

<sup>73</sup> Ibid., 11-16.

<sup>74</sup> Ibid., 13.

<sup>75</sup> Ibid., 17.

expliciet uit over de noodzakelijkheid van een aanwezige performer in een duratieve esthetiek. De vraag of een esthetiek van duration aan de absolute voorwaarde van een performer verbonden is, blijft daarmee open.

Heathfield zet lived duration af tegen verwijzingen naar of indexen van voorbije 'durations', of processen die eerder hebben plaatsgevonden. Op deze manier neemt hij wel de presentatie en representatie van tijdsduur in ogenschouw, maar niet de mogelijkheid van (een index van) 'fictieve tijd'. Dit lijkt een gevolg van Heathfields (impliciete) opvatting van performance als 'non-fictie': de handelingen en gebeurtenissen in een performance staan niet in dienst van het tot leven brengen van een illusie, van een andere, imaginaire wereld, maar verwijzen hoofdzakelijk naar zichzelf. Hoewel ik van mening ben dat het terecht is om het idee van performance als non-fictiekunst als uitgangspunt te nemen in de studie van een esthetiek van duration, denk ik dat performance, evenals theater, zelden helemaal vrij is van de vraag 'Is dit echt of gespeeld?'. Wanneer er in performance sprake is van een verwijzing naar een voorbij proces dat de toeschouwer niet heeft 'meebeleefd', dan rijst al snel de vraag of het werkelijk heeft plaatsgevonden of niet. Als een performance bijvoorbeeld start met reeds uitgeputte performers kan een toeschouwer lastig nagaan of de spelers werkelijk uitgeput zijn of dit acteren. Dit neemt niet weg dat het concept van een esthetiek van duration enkel van toepassing is op performance als non-fictie, omdat het draait om de esthetische ervaring van 'tijd als tijd'. Voor toekomstig onderzoek kan het echter interessant zijn om dieper in te gaan op de spanning tussen de presentatie, representatie en illusie van tijd(sduur) in performance en theater.

Hoewel Heathfield niet ingaat op een mogelijke fictieve tijd in performance komt in zijn concept van een esthetiek van duration wel de spanning tussen de presentatie en de representatie van lived duration aan de orde. In een duratieve performance is namelijk zowel sprake van presentatie als representatie van tijdsduur. Er is immers niet alleen een gevoel van tijd of 'beleefde tijd' in het werk aanwezig, maar ook representaties (indexen) van voorbije durations: resten, producten of ander 'sporen' die ervan 'getuigen' dat er een verandering, een verloop van tijd, heeft plaatsgevonden. (Verandering kan op zichzelf al als indicator van een verstrijken van of verstreken tijd gezien worden.) Deze verschillende presentaties en representaties van duration kunnen leiden tot een 'verwarring van tijden' die kenmerkend zal blijken te zijn voor een esthetiek van duration. Zoals uit het laatste gedeelte van het hierboven genoemde citaat – "a lived time that includes ... *varying degrees of visibility*" – blijkt, hangt de spanning tussen representatie en presentatie van durations ook samen met de (beperkte) zichtbaarheid ervan. Hierin 'echoot' Bergsons stelling door dat Pure Duration 'per definitie' niet zichtbaar is.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Guerlac, 95. De (on)zichtbaarheid van duration werd reeds kort behandeld in hoofdstuk één.

## Esthetische ervaring van duration

Een duratieve performance is volgens Heathfield op te vatten als lived duration. Hoewel dit concept gebaseerd is op Bergsons idee van Pure Duration, kan de ervaring van een esthetiek van duration niet gelijkgesteld worden aan deze ‘pure ervaring’ van duration – niet in de laatste plaats omdat de ervaring van Pure Duration in praktijk onmogelijk is. Zoals Bergson ook zelf aangeeft, kent elke ervaring (van tijd) altijd twee zijdes: één die betrekking heeft op de puur innerlijke beleving (duration) en één die in relatie staat tot fenomenen in de buitenwereld en in die ‘termen’ wordt waargenomen (representatieve sensatie van tijd).<sup>77</sup>

Uit Heathfields omschrijving van lived duration blijkt een erkenning van dit ‘dubbele karakter’ van de beleving van tijd: hij maakt de spanning tussen representatie en presentatie tot essentieel gegeven van het werk. In tegenstelling tot de ‘verhouding’ in een normale ervaring van tijd, waarin de spanning tussen de twee kanten in het voordeel van de representatieve sensatie wordt beslist, ligt in de ervaring van een esthetiek van duration het zwaartepunt op de affectieve beleving van tijd die voortdurend de pogingen tot representatie ondermijnt. Duration is een ‘verstorende kracht’ die onze gewoontes van denken, begrijpen en representeren op de helling zet. Vanwege zijn radicaal heterogene karakter is duration volgens Bergson immers niet te reduceren tot object van gedachtes, analyse of representatie.<sup>78</sup> Volgens Heathfield zijn het deze “irreducible and non-representable phenomena of duration” die op verschillende manieren worden ingezet in werken met een esthetiek van duration.<sup>79</sup> In de esthetische ervaring van duration worden we ons dus niet alleen bewust van de affectieve beleving van tijd, maar ook van het heterogene karakter van tijd:

“[T]he use of duration in works of performance brings to the front of aesthetic perception and understanding not only the *sensate dynamics of temporality as they are manifested in human presence* but the *radical heterogeneity of durations*”.<sup>80</sup>

## Voelbare tijd

Een eerste aspect van een esthetiek van duration is de aandacht die het vestigt op de zintuiglijke, directe, ervaring van tijd. In plaats van impliciet - indirect waargenomen - en abstract gegeven manifesteert tijd zich in een duratief werk als concreet en aanwezig fenomeen. Heathfield beschrijft de esthetische ervaring van een duratieve performance als een ‘verbintenis’ die de toeschouwer aangaat met deze ‘fenomenologische’ tijd. Onder fenomenologische tijd verstaat hij ‘tijd zoals deze wordt ervaren als kracht en product van relationele en intersubjectieve uitwisseling’.<sup>81</sup> Met dit idee van een relationele en

---

<sup>77</sup> Bergson, 73.

<sup>78</sup> Heathfield, 21.

<sup>79</sup> Ibid., 22.

<sup>80</sup> Ibid., 21 (mijn cursivering).

<sup>81</sup> Ibid., 22.

intersubjectieve fenomenologische tijd, lijkt Heathfield te suggereren dat binnen een esthetiek van duration altijd sprake is van een 'gedeelde' tijd.

'Gedeelde tijd' betekent in dit geval iets anders dan wanneer Lehmann de tijd in het postdramatische theater als 'gedeeld' omschrijft: als een tijd waarin wij - toeschouwers, performers, kunstwerk... - ons samen bevinden; tijd als 'gedeelde ruimte'. Evenmin verwijst 'gedeelde tijd' in een esthetiek van duration naar een tijd die kan worden opgedeeld en vervolgens 'uitgedeeld' – alsof we allemaal een stukje van dezelfde tijd in ons hebben en dus delen. Tijd in pure zin, Pure Duration, is niet een 'iets' dat je 'hebt'; duration is een kracht, een successie van gevoelens, die je *(be)leeft*. Tijd als fenomeen bestaat in en door de ervaring ervan. Een ervaring die afhankelijk is van de omstandigheden waarin hij plaatsvindt; omstandigheden die op hun beurt telkens veranderen door de progressieve aard van tijd. Fenomenologische tijd is aldus tegelijkertijd proces en product van een voortdurende wisselwerking. Tijd is een beweging in de niet-ruimtelijke zin van het woord. Tijd kent geen positie: hij is niet òf in òf buiten het subject, tijd is een relatie. De directe ervaring van tijd kent daarmee een dimensie die het enkele subject 'ontstijgt'. Het 'gedeelde' karakter van tijd is zijn intersubjectiviteit: wij ervaren allemaal tijd en tijd ontstaat tegelijkertijd in die 'gedeelde' ervaring.

De verbintenis die de toeschouwer binnen een esthetiek van duration aangaat met de concrete tijd is niet op te vatten als een (vaste) verhouding tussen toeschouwer x en (statisch) object y. Fenomenologische tijd is relationeel van aard en een verbintenis daarmee aangaan, betekent deel worden van die continue wisselwerking. Heathfield typeert de ervaring van een esthetiek van duration als een soort van "entanglement": een verstrengeling met of een verstrikt raken – of blijven – in het werk.<sup>82</sup> Een kunstwerk met een esthetiek van duration 'blijft plakken' en wekt zo bij de toeschouwer een 'tactiele aandachtigheid' op.<sup>83</sup> Een duratieve esthetiek maakt tijd voelbaar, ze brengt de affectieve kant van tijd, zijn '*sensate dynamics*', op de voorgrond van de esthetische ervaring.

Heathfields beschrijving van een esthetiek van duration als betrekking hebbend op een relationeel en intersubjectief fenomeen, roept associaties op met *Relational Aesthetics*. Het idee van Relational Aesthetics werd door Nicolas Bourriaud geïntroduceerd als (een voorstel tot) een esthetische theorie die kunstwerken 'weegt' op basis van de 'intermenselijke' relaties die ze representeren, produceren of teweegbrengen.<sup>84</sup> Cruciaal met betrekking tot deze Relational Art is, volgens Heathfield, haar gebruik en productie van intersubjectieve 'ontmoetingen', de implicatie van de ander in het kunstwerk en het inzetten van 'samen zijn' (als strategie of instrument). Kunstwerken fungeren niet langer als (productie van) fictie of

---

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Ibid., 53. Ik hou hier Heathfields lezing van Bourriaud aan, het voert te ver om diep in te gaan op Bourriaud binnen grenzen deze thesis. De ideeën van Bourriaud werden gepubliceerd in: Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, vert. Simon Pleasance and Fronza Woods (Dijon: Les presses du réel, [1998] 2002), 113.



fictieve werelden, maar functioneren nu als “ways of living” of als “models of action” op het niveau van de werkelijkheid, als reëel gegeven in een reële wereld.<sup>85</sup> Dit laatste lijkt ook van toepassing te zijn op de ‘One Year Performances’ van Tehching Hsieh die Heathfield inzet als voorbeelden bij – of die eigenlijk aanleiding zijn tot – zijn theoretische overdenkingen van een esthetiek van duration. Eerder beschreef ik deze reeds als ‘non-fictie’ en ‘lifeworks’; kunstwerken die niet het leven als inspiratie nemen, maar die bestaan uit (het) leven als materiaal.

Heathfield verwijst zelf naar Relational Aesthetics wanneer hij de ethiek van of in kunstwerken met een duratieve esthetiek, specifiek het werk ART/LIFE ONE-YEAR-PERFORMANCE 1983-1984, ‘THE ROPE PIECE’, bespreekt. Hij plaatst een kanttekening bij Bourriauds (te) lichte, vrijblijvende invulling aan het idee van intersubjectiviteit waarin de interpretatie van de ontmoeting in Relational Art als een (wederzijdse) “bond of responsibility” ontbreekt.<sup>86</sup> Heathfield benadrukt tegelijkertijd echter dat het idee van een kracht van intersubjectieve uitwisseling niet mag worden onderschat omdat het niet tot waarden of een inhoud te reduceren is. Hij stelt: “The (art)work of facing is not a mere gesture, a glance or a transient exchange. Ethics is a matter of relation explored through embodied *duration*.”<sup>87</sup>

In veel duratieve performances staan menselijke relaties of verbintenissen echter niet zo (letterlijk) centraal als in ‘THE ROPE PIECE’, waarin Hsieh een jaar lang door een touw om zijn middel gebonden is aan een andere performer. Een esthetiek van duration draait in de eerste plaats om de beleefde duration in het werk en niet om de ‘ontmoeting’ die het tot stand brengt. Wat een duratieve esthetiek en Relational Aesthetics echter delen, is het gegeven dat beide geen ‘interesse’ of ‘belang’ hebben in een ‘inhoud’ van het kunstwerk. In zekere zin zou je zelfs kunnen stellen dat de kunstwerken waarop deze esthetica betrekking hebben, überhaupt geen inhoud kennen – wat niet betekent dat ze ‘leeg’ (betekenisloos) zijn.<sup>88</sup> Deze werken gaan niet *over* duration of intermenselijke relaties, noch fungeren de opgewekte relaties met tijd of tussen mensen een metafoor. Relational Art en ‘durational art’ *zijn* de relaties zelf en dienen daarop ‘geëvalueerd’ te worden.

Een esthetiek van duration lijkt dan niet voort te komen uit de vraag ‘wat is tijd?’ maar uit de vraag ‘hoe voelt tijd?’. Een vraag die, vanwege het relationele en intersubjectieve karakter van fenomenologische tijd, verdere implicaties heeft dan enkel de zintuiglijke ervaring. Een esthetiek van duration opent een sensitieve aandachtigheid waarmee het radicaal heterogene karakter van tijd op de voorgrond treedt. Hierdoor verliezen niet alleen representaties van tijd, maar ook (de daarmee samenhangende) sociale, economische en culturele representaties hun vanzelfsprekendheid:

---

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Ibid., 54.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> In hoofdstuk drie zal ik verder ingaan op dit schijnbaar ‘inhoudsloze’ karakter van een duratieve performance

“[I]t is these durational affects that form their vital lasting, their continuing, differentiating and interrogative movements toward structures of representation, formal conventions and institutions of power.”<sup>89</sup>

### ‘Human presence’

Het opvatten van de fenomenologische tijd als (een kracht van) intersubjectieve uitwisseling brengt een tweede laag aan in Heathfields stelling dat in een duratieve performance “the sensate dynamics of temporality *as they are manifested in human presence*” op de voorgrond van de theatrale perceptie treden.<sup>90</sup> Dit standpunt lijkt niet meer alleen betrekking te hebben op de persoonlijke, innerlijke ervaring van tijd door een (aanwezig) subject, maar ook op (de ervaring van) een fenomenologische tijd die bestaat in en voortkomt uit een ‘menselijke aanwezigheid’ in algemenere zin die een meervoud van subjecten veronderstelt. De vraag is nu hoe strikt deze ‘voorwaarde’ van menselijke aanwezigheid geldt en wat hij precies inhoudt. Het is een herhaling van de vragen die reeds bij de bespreking van het concept van lived duration aan de orde kwam: is de aanwezigheid van een performer in het werk noodzakelijke voorwaarde aan een esthetiek van duration? En wie of wat is dan (een) performer?



DANCER #3

Deze vragen zijn bijzonder relevant met betrekking tot het werk van Kris Verdonck. In zijn werk zoekt Verdonck de grenzen op tussen mens en machine, tussen installatie (of

---

<sup>89</sup> Heathfield, 13.

<sup>90</sup> Ibid., 21 (mijn cursivering).

kinetische sculptuur) en performance. Een voorbeeld hiervan is de performance-installatie *DANCER #3* (2010) waarin we als toeschouwer een robot aanschouwen die, met vallen en opstaan, rechtop probeert te blijven staan.<sup>91</sup> De bewegingen van de ‘dansende’ robot – een hydraulisch aangestuurde constructie waaruit een cilinder met kracht uit kan schuiven, waardoor de robot zich afzet van de grond en springende bewegingen kan maken – worden door een computer ‘at random’ aangestuurd: de volgorde van de bewegingen zijn gebaseerd op volledige willekeur. De ‘dans’ van de robot is hierdoor compleet onvoorspelbaar. Ook de uitvoering van de bewegingen, of beter gezegd het resultaat of uiterlijk van de uitgevoerde bewegingen, is ‘ongecontroleerd’: de sprongen zijn afhankelijk van hoe en waar de robot bij een eerdere sprong is neergekomen. Dezelfde opdracht van de computer kan zo tot zeer verschillende uitkomsten leiden. Als toeschouwer kun je het verloop van de bewegingen niet inschatten noch aanvoelen; er is geen ritme, geen cadans, geen patroon of choreografie. Hoewel de robot geen agressief of dreigend voorkomen heeft, ben je toch nooit helemaal op je gemak: de toeschouwer heeft geen grip op en geen begrip van de situatie en hoe die zich zal ontwikkelen. Het normale tijdsbegrip lijkt niet van toepassing te zijn – wat rest is een directe ervaring van tijd.

Hoewel in *DANCER #3* strikt gesproken geen sprake is van *lived duration* (als ‘geleefde’ tijd in het werk zelf), lijkt er wel degelijk sprake te zijn van een esthetische ervaring van duration. Deze ervaring roept vragen op met betrekking tot de (on)afhankelijkheid van robot en mens. De machine die we normaal associëren met ‘regulatie’ lijkt in dit geval immers beter in staat om te ontsnappen aan patronen (van ons denken) dan wijzelf. Het onderscheid tussen wie een vrij wezen is – wie zich vrij kan bewegen – en wie door een systeem wordt aangestuurd is niet meer zo vanzelfsprekend te maken.

### **Radicale heterogeniteit van duration(s)**

Zoals in de bespreking van *DANCER #3* naar voren komt, hangt de “entanglement” met fenomenologische tijd die een esthetiek van duration kenmerkt, nauw samen met een verlies van of niet meer van toepassing zijn van een (normaal) ‘tijdsbegrip’. Heathfield legt dit als volgt uit:

“Resisting time’s spatialization in cultural measure, duration deals in the confusion of temporal distinctions – between past, present and future – drawing the spectator into the thick braids of paradoxical times.”<sup>92</sup>

In duration is bijna altijd sprake van een ineenstorting van ‘de objectieve maat’. Noties van onderling te onderscheiden momenten in tijd zijn niet meer geldig. De innerlijke ervaring van

---

<sup>91</sup> *DANCER #3*, onderdeel van *ACTOR #1* [2010], concept Kris Verdonck, A Two Dogs Company/Kaaaitheater. Kaaistudio’s, Brussel, 16 januari 2010.

<sup>92</sup> *Ibid.*, 22.

tijd wordt gekenmerkt door een gevoel van “the warping of time”.<sup>93</sup> Je zou dit kunnen vertalen als: (een gevoel van) een tijd die niet in zijn of een vaste vorm te vangen, maar veranderlijk is.

Aangezien duration niet in concepten van tijd te vatten is, gaat de ervaring vaak gepaard met ‘ruimtelijke gevoelens’, zoals expansie, opschorting en ineenstorting, of sensaties van fenomenen van een ‘hogere’, kosmische of chaotische orde.<sup>94</sup> Dit is bijvoorbeeld terug te zien in Lehmanns beschrijving van duration als ‘Zeitdehnung’ of ‘tijdsculptuur’ en in zijn omschrijving van de esthetiek van herhaling – die volgens mij als variant van een esthetiek van duration kan worden opgevat – als een negatieve postdramatische versie van het Verhevene.<sup>95</sup> Deze beschrijvingen blijven echter (falende) pogingen om duration onder woorden te brengen of in concepten te vatten. Lehmann zet concepten van ‘een andere orde’ op het fenomeen duration, met het gevaar dat we duration in die termen begrijpen in plaats van dat we zo dichtbij mogelijk tot wat (een esthetiek van) duration is, komen.<sup>96</sup>

De directe ervaring van tijd is niet te rijmen met idee van tijd als het ene moment na (of naast) het andere. Volgens mij kan de ervaring van een esthetiek van duration daarom niet alleen worden omschreven als een “collapse of objective measure”,<sup>97</sup> maar ook getypeerd worden als (een gevoel van) het *wegvallen van causaliteit*. Met het onderscheid tussen verschillende momenten in tijd verdwijnt ook het onderscheid tussen actie en reactie en tussen oorzaak en gevolg. Er is geen onderliggende logica die de volgorde van het plaatsvinden van verschillende gebeurtenissen in tijd kan verklaren. Het tijdsverloop in een duratieve performance kan niet worden begrepen als een aantal punten op een lijn, als een afstand die in tijd wordt afgelegd; het is de actie -het ‘verlopen’ – zelf. Er is sprake van een puur temporele beweging. Duration kent geen richting; het is een progressie die nergens toe leidt – zonder oorzaak of gevolg, zonder beginpunt of einddoel.

Een beweging die nergens heen gaat, brengt tegelijkertijd een gevoel van stilstand en dynamiek teweeg. Dit schijnbaar samengaan van stilstand en beweging is volgens mij kenmerkend voor de esthetische ervaring van veel duratieve performances. Een voorbeeld hiervan is de voorstelling END (2008) van Kris Verdonck.<sup>98</sup> (Op de omslag van deze scriptie staat een afbeelding van de voorstelling.) Deze productie voor de grote zaal toont ‘een

---

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Lehmann, 331, 336.

<sup>96</sup> Hierbij ligt de nadruk op ‘zo dichtbij mogelijk’: de ervaring van duration is uiteindelijk niet te reduceren tot object van taal, denken of analyse; een gegeven dat voor ieder schrijver en analyticus die erover wil schrijven, problematisch is.

<sup>97</sup> Heathfield, 22.

<sup>98</sup> END [2008], concept en regie van Kris Verdonck. Margarita Production voor stillab vzw. Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam, 23 september 2008.

mogelijk eindfase van een menselijke samenleving'.<sup>99</sup> We zien tien figuren – mensen, machines en 'mens-machines' – telkens opnieuw van rechts naar links over het podium gaan. Elk figuur voltrekt de beweging op zijn eigen moment, tempo en wijze. De bewegingen zijn 'ongechoreografeerd': hoewel de 'performers' in hun 'rol' de bewegingen uitvoeren, krijgen ze alleen een cue voor hun eerste opkomst op en laatste afgang van het podium.

Het toneelbeeld wekt associaties op met een carrousel (die vanuit één vast standpunt wordt gezien): alsof telkens hetzelfde beeld voor je ogen wordt afgedraaid. Het betreft echter slechts schijnbaar hetzelfde beeld. Een letterlijke herhaling is immers een praktische onmogelijkheid, omdat bij elke herhaling – op zijn minst - het moment van plaatsvinden is veranderd. Bovendien komt in END elke positie van de figuren ten opzichte van elkaar eigenlijk geen tweede keer voor, aangezien er geen sprake is van een patroon of choreografie. Anders dan de figuren op een carrousel komen de 'performers' in END niet telkens voorbij met een zelfde afstand en zelfde relatieve snelheid ten opzichte van elkaar. In de voorstelling is wel de cyclische beweging van een draaimolen te herkennen, die in dit geval gepaard lijkt te gaan met een gevoel van eindeloosheid, van een tijd die in een cirkel verloopt. END toont een einde der tijden zonder einde.

Tegelijkertijd met de sensatie van een voortdurende beweging bekruipt je tijdens de performance echter het gevoel dat er 'niets' gebeurt; alsof alle beweging enkel dient tot het in standhouden van een statisch beeld, van een onveranderde (of onveranderende) situatie. De voorstelling kent geen opbouw, maar is gelijkmatig van karakter, zoals een vlakke, rechte lijn (zonder eindpunt). In END lijken we te kijken naar een enkel moment dat is uitgerekt in tijd of preciezer geformuleerd, een "mutable moment".<sup>100</sup> Het is een paradoxale ervaring van tijd. Juist wanneer je het gevoel hebt naar een stilstaand, onveranderlijk beeld te kijken, valt het voortdurend veranderende karakter ervan op.

Je zou kunnen zeggen dat de ervaring van een esthetiek van duration in het geval van de voorstelling END niet zozeer voortkomt uit het ontbreken van een begrip van tijd, maar eerder uit de aanwezigheid van vele concepten van tijd die niet met elkaar verenigd lijken te kunnen worden. Naast de verwarring van een 'statisch' en een 'dynamisch' tijdsverloop ervaar je in END bijvoorbeeld ook onduidelijkheid met betrekking tot de 'richting' van tijd. Hoewel je voelt hoe de tijd voortschrijdt, lijkt het beeld, de beweging van rechts naar links, een teruggaan in de tijd te suggereren. Het onderscheid tussen wat nu, eerder of later plaatsvindt – laat staan hoe lang het duurt -, is gaandeweg de voorstelling niet meer te maken. De ervaring van duration zou in dit geval getypeerd kunnen worden als een gevoel van "incommensurable times".<sup>101</sup> Geen enkel concept van tijd behoudt zijn geldigheid.

---

<sup>99</sup> A Two Dogs Company, "A two dogs company \_ Kris Verdonck," ten laatste geraadpleegd op 16 januari, 2011. <http://www.atwodogscompany.org>.

<sup>100</sup> Het concept 'mutable moment' wordt gebruikt door Heathfield in: Heathfield, 34.

<sup>101</sup> Ibid.



*SWALLOW*



*LA PETITE MUSETTE, CASQUÉE*

In END blijken de verschillende concepten van tijd nauw verbonden te zijn met beelden van tijd: tijd als cirkel, als lijn, etc. Ruimtelijke beweging lijkt te functioneren als een indicatie (en representatie) van een tijdsverloop. In de performance van Verdonck zijn de verschillende representaties van tijd niet met elkaar verenigbaar. Hierdoor komt in de esthetische ervaring de nadruk te liggen op de beleving van tijd, omdat de weergave van tijd en het begrip ervan te kort schiet. In de performances van Merlin Spie lijkt precies het tegenovergestelde aan de hand: in haar werk zijn niet of nauwelijks (visuele) indicatoren terug te vinden van een tijd die verstrijkt - geen ruimtelijke beweging, geen verandering in de situatie. Hoewel 'aanwijzingen' voor een verloop van tijd in het werk lijken te ontbreken, ben je als toeschouwer je terdege bewust van en geraakt door de concrete, voelbare tijd. Er is sprake van een gevoel van duration.

In de kunstwerken van Spie staat het lichaam van de performer – in de meeste gevallen dat van de kunstenaar zelf - centraal. Dit lichaam wordt niet ingezet als expliciet (en enig) materiaal waarvan de grenzen in de performance verkend worden, zoals vaak in Live Art en Body Art gebruikelijk is. De performances van Spie zijn sterk sculpturaal van karakter en zijn misschien beter te omschrijven als performance-installaties. De kunstenaar creëert verstilde beelden. Het lichaam van de performer fungeert hierin als 'slechts' één van de elementen waaruit de installatie is opgebouwd.

In de beelden die Merlin Spie maakt, is de aanwezigheid van lichaam sterk voelbaar, terwijl tegelijkertijd het lichaam niet expliciet wordt 'tentoongesteld' en meestal niet direct of slechts beperkt zichtbaar is. In de performance-installatie SWALLOW (2003) is de performer bijvoorbeeld 'ingekapseld' in een semitransparant kunststof afgietsel van haar eigen naakte lichaam.<sup>102</sup> In deze 'cocon', die past als een tweede huid, neemt ze een positie aan met gestrekte benen en gespreide armen. Als een zwaluw hangt ze, licht hellend, in de lucht; een staaf doorboort (schijnbaar) mond en hoofd, haar vingernagels zijn met dunne touwtjes verbonden aan het plafond. Het is tegelijkertijd de pose van iemand die wil wegvliegen en van iemand die is vastgepind.

Een gefixeerde houding in een situatie die de performer letterlijk inklemt, is kenmerkend voor de performance-installaties van Spie. De 'naakte' omhulsels – zowel leeg als 'gevuld' - zijn een terugkerend element in haar werk. Het beklemmende, verstikkende gevoel dat vaak in de performances naar voren komt, is ook letterlijk aanwezig, aangezien de ademhaling van de performer plaatsvindt door duikapparatuur. De bewegingsloze beelden zijn allerminst levenloos – ze tonen een doorleefde stilstand. Het publiek kan meestal rondom de installatie lopen of is in ieder geval niet gebonden aan een vaste kijkpositie noch aan een vaste receptietijd. De performance zelf is echter wel aan een strikte duur is gebonden: in de zuurstoftank is slechts 'adem' voor een uur beschikbaar.

---

<sup>102</sup> SWALLOW [2003], concept en uitvoering Merlin Spie, registratie (video en montage) Alda Snopek, DVD van Margarita Production, 2003.

In de performance-installaties van Merlin Spie ontbreekt een ruimtelijke beweging.<sup>103</sup> In de performances zijn slechts beperkt visuele indicatoren van een verloop van tijd terug te vinden, bijvoorbeeld de brandende sigaret in *LA PETITE MUSETTE, CASQUÉE* (2003) of de straal stromend water (van boven naar beneden) in *IN TURBULENT PERFIDIOUS HEIGHTS* (2003). De statische beelden die Spie creëert, wekken de indruk van objecten die geen (levende) tijd in zich bevatten. Tegelijkertijd hebben deze installaties duidelijk ‘leven’ in zich - een gegeven dat zichtbaar, maar vooral voelbaar is. Terwijl uit het visuele beeld nauwelijks de ‘tijdelijkheid’ van het werk valt af te leiden, wordt deze door de aanwezigheid van de performer sterk benadrukt. (Deze aanwezigheid geeft in zekere zin zelfs een dubbele betekenis aan de ‘tijdelijkheid’ van het werk, omdat door de verstikkende omstandigheden waarin ze zich bevindt, de eindigheid van de performer – en het kunstwerk – onder de aandacht worden gebracht.) Het verschil in beeld en gevoel, zorgt voor een paradoxale ervaring die niet is thuis te brengen – een unheimisch gevoel van tijd. De performances van Merlin Spie laten je niet los, ze gaan onder je huid zitten.<sup>104</sup> De esthetische ervaring vereist in zekere zin dat je ‘erbij blijft’, mee-leeft. De ervaring kan niet teruggebracht worden tot een boodschap of enkel moment van inzicht, maar kan – net als het kunstwerk zelf – alleen *doorleefd* worden, ongeacht de objectieve duur van de receptietijd.



*IN TURBULENT PERFIDIOUS HEIGHTS*

In Spies werk lijkt het ‘doorleven’ van een werk ook een aspect van ‘doorstaan’ of ‘verduren’ in zich te bevatten. Er wordt een beroep gedaan op het uithoudingsvermogen van de performer die zich vaak in een letterlijk benauwde positie zit zonder bewegingsvrijheid, zonder mogelijkheid om eruit te stappen. Volgens Heathfield gaat dit aspect van ‘verduren’ (“endurance”) in de populaire en kritische receptie van kunstwerken – maar ook van andere

<sup>103</sup> Hierbij wil ik echter op merken dat in het recente *LE SILENCE DES DANSES* (2009) juist wel beweging wordt ingezet in het werk. Wellicht luidt deze performance een nieuwe fase in haar werk in.

<sup>104</sup> In zekere zin zou je dit kunnen opvatten als een weerspiegeling van wat de kunstenaar zelf doet – onder haar (kunststof) huid kruipen. Zie ook: Sofie de Loo, Z. t. (artikel n.a.v. *BOMBED SHELL FALLING* (2004)) ten laatste geraadpleegd op 16 januari, 2011. [http://www.margaritaproduction.be/NL/MERLIN\\_SPIE/BSF/TEXT.html](http://www.margaritaproduction.be/NL/MERLIN_SPIE/BSF/TEXT.html).



culturele 'performances', zoals sport – vaak gepaard met een zekere heroïek: wie zich of iets opoffert, kan daar een beloning voor terug verwachten.<sup>105</sup> In de performance-installaties van Merlin Spie is geen sprake van heroïek: de fysieke beproevingen worden niet beloond (en hoewel performer aan het einde wordt 'verlost' uit het kunstwerk, vormt dit geen deel van de performance zelf).

Desalniettemin omschrijft de kunstenares haar werk in termen van 'doorvorming' (als letterlijke vertaling van performance) en 'transformatie'.<sup>106</sup> Dit lijkt te suggereren dat er in de werken van Spie een impliciet doel verscholen zit. Toch is het de vraag of je dit idee van 'doorvorming' kunt reduceren tot 'boetedoening en verlossing'. Sofie de Loo schrijft bijvoorbeeld over het werk van Spie (naar aanleiding van de performance-installatie BOMBED SHELL FALLING uit 2004):

"Dat wat beademend is kan op zijn beurt verstikkend worden en omgekeerd. Het is dus een niet aflatend proces van loslaten en verbinden wat in haar kunst steeds wordt doorleefd en voelbaar gemaakt."<sup>107</sup>

Spie toont ons wel situaties die doorgaan, die zich ontwikkelen – transformeren – in en doorheen tijd maar niet noodzakelijk 'ergens naar toe'. Haar performance-installaties bevinden zich als het ware op het punt van verandering: het punt waarop de vorige toestand zijn vaste vorm heeft verloren, maar nog onduidelijk is wat de volgende zal zijn; een situatie tussen 'nog niet versteend' en 'nog niet tot leven gekomen' die zich niet oplost, maar zijn tijd neemt.

Volgens Heathfield verschilt een esthetiek van duration van een heroïek van 'endurance', omdat het - in tegenstelling tot de tweede - geen narratief van 'moeite en profijt' ondersteunt noch bevestigt. Hoewel de performance-installaties van Merlin Spie als 'endurance art' geïnterpreteerd kunnen worden, prefereer ik ze op te vatten als performances waarin sprake is van een esthetiek van duration, omdat een dergelijke interpretatie volgens mij meer recht doet aan de diepte en de ambiguïteit van het werk. Weliswaar kunnen de performance-installaties van Spie veel teweegbrengen bij een toeschouwer, hem iets 'doen' – uiteindelijk leveren haar performances 'niets' op. Zoals Heathfield stelt:

"Aesthetic duration is a wasteful form of labor; it saves nothing, and as such it is often deployed as a means to disturb or suspend narrative resolutions and consolidated identities."<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Heathfield, 22.

<sup>106</sup> De Loo, Z. t. (n.a.v. BOMBED SHELL FALLING). En: Sofie de Loo, Z.t., (artikel n.a.v. CULTURAL INDIGESTION II (2003)) ten laatste geraadpleegd op 16 januari, 2011.  
[http://www.margaritaproduction.be/NL/MERLIN\\_SPIE/SWALLOW/TEXT.html](http://www.margaritaproduction.be/NL/MERLIN_SPIE/SWALLOW/TEXT.html).

<sup>107</sup> De Loo, Z.t. (n.a.v. BOMBED SHELL FALLING).

<sup>108</sup> Heathfield, 22.

Heathfield verwijst in dit citaat reeds op een inherent kritisch vermogen van (een esthetiek van) duration. In hoofdstuk drie zal ik daar verder op ingaan.

### **Dis-temporality**

Zowel END als de performance-installaties van Merlin Spie roepen bij de toeschouwer een gevoel van een 'incongruente tijd' op. Een gevoel van een tijd die niet meer lijkt te kloppen, die niet meer als 'tijd' herkenbaar is: er is sprake van een gevoel van *dis-temporality*.

Heathfield bespreekt het concept van dis-temporality met betrekking tot 'THE CLOCK PIECE': de performance waarin Hsieh een jaar lang elk uur op het uur 'inklokte' op een ponsklok. Deze handeling werd elke keer op een foto wordt vastgelegd. Achterelkaar afgespeeld levert deze fotoserie een film van momentopnames op – een vreemdsoortige 'stop-motion-picture'. De documentatie van 'THE CLOCK PIECE' maakt op deze manier deel uit van het kunstwerk zelf wat zorgt voor een botsen en samengaan van de (onverenigbare) temporaliteiten van (duratieve) performance, fotografie en film.<sup>109</sup> Uit deze 'clash' en dialoog tussen de verschillende media ontstaat volgens Heathfield een gevoel van dis-temporality; een gevoel dat hij vervolgens omschrijft als *een beweging tussen lichamelijke aanwezigheid en afwezigheid*.<sup>110</sup>

Hoewel deze beweging in de 'THE CLOCK PIECE' (ook) te maken heeft met het gegeven dat het lichaam in fotografie en film tegelijkertijd reëel en afwezig, en virtueel en aanwezig is, herken ik in het werk van Kris Verdonck en Merlin Spie – performances met (louter) actuele en aanwezige lichamen – een vergelijkbare beweging tussen aan- en afwezigheid. Een beweging die in hun performance-installaties voornamelijk samenhangt met de vervaging van het onderscheid tussen representatie en presentatie van het lichaam in het werk en de onduidelijkheid in de 'status' van de performer als lichaam of object. In zowel de producties van Verdonck als die van Spie kun je namelijk als toeschouwer het gevoel krijgen, dat je kijkt naar een visueel object in plaats van een (levende) performance.

In de performance-installaties van Merlin Spie is de spanning tussen lichamelijke aanwezigheid en afwezigheid vrij letterlijk aan de orde: de (aanwezige) lege omhulsels vormen afgietsels of afdrukken van reële, maar nu afwezige lichamen. Wanneer zo'n omhulsel wordt gevuld door het daadwerkelijke lichaam waarvan het een weergave is, geeft dit een vreemdsoortige verdubbeling van een performer die tegelijkertijd reëel en virtueel aanwezig is. Bij de voorstelling END, maar bijvoorbeeld ook bij de performance I/II/III/IIII die reeds in de inleiding werd besproken, heeft de spanning tussen realiteit en virtualiteit niet alleen betrekking op de lichamen van de performers, maar ook op het gehele toneelbeeld. In deze performances lijkt je soms zelfs te kijken naar een (tweedimensionale) afbeelding: een afbeelding van een andere, virtuele, 'wereld'.<sup>111</sup> De 'performers' zoeken bijvoorbeeld geen

---

<sup>109</sup> Ibid., 30-36.

<sup>110</sup> Ibid., 35.

<sup>111</sup> Ik heb de connotatie van afbeelding met tweedimensionaliteit hier benadrukt, omdat een tweedimensionale weergave van de (driedimensionale) werkelijkheid altijd een aspect van 'virtualiteit', van een 'virtuele wereld', in zich draagt.

interactie op, niet met elkaar en niet met ons. In de voorstellingen lijkt sprake te zijn van een variant op de dramatische vierde wand; alsof ze ons willen doen geloven dat wat plaatsvindt ergens anders en in een andere tijd (een tijd die we niet begrijpen) gebeurt. Echter, een cruciaal verschil ten opzichte van de afbeelding en het drama is, dat in END en I/II/III/IIII geen sprake is van een virtuele en/of fictieve 'wereld'. Hoewel de performances rijk aan representaties lijken te zijn, is het onduidelijk wat ze representeren of waarnaar ze verwijzen; een samenhang als geheel, als consistente 'wereld', ontbreekt. De producties bieden geen representatie van een wereld of werkelijkheid, maar vormen op zijn hoogst een verzameling van gepresenteerde representaties waartussen geen logische relaties bestaan. Uiteindelijk kun je de performances niet verder *begrijpen* dan dat wat ze letterlijk zijn, hun concrete aanwezigheid.

De wisselbeweging tussen lichamelijke aan- en afwezigheid in de performance-installaties van Spie en Verdonck lijkt samen te hangen met het spanningsveld tussen performance en sculptuur dat in de werken aanwezig is. Uit de dialoog, en botsing, tussen de onverenigbare temporaliteiten van deze 'media' komt het gevoel van dis-temporality voort. Zoals gezegd bespreekt Heathfield dit gevoel van dis-temporality naar aanleiding van 'THE CLOCK PIECE' waarin hij een 'clash' tussen de temporaliteiten van foto (die vaak geassocieerd wordt met "stillness") en film (die vaak geassocieerd wordt met "movement") waarneemt.<sup>112</sup> De 'clash' tussen temporaliteiten waarvan sprake is in de performance-installaties van Spie en Verdonck, kan ook worden omschreven als een conflict tussen "stillness" (sculptuur) en "movement" (performance). Dit noodzakelijk samengaan van temporaliteiten die niet verenigd kunnen worden, zorgt er volgens Heathfield, voor dat een kunstwerk (of medium) de aandacht trekt naar de grenzen van zijn eigen temporele mogelijkheden, terwijl het zichzelf openstelt voor een andere dynamiek van tijd.<sup>113</sup>

Het idee van een "clash of temporalities" die resulteert in dis-temporality, wordt zo door Heathfield niet uitgelegd als een poging om tot een nieuw evenwicht te komen, om op een punt te geraken waarop het maken van een onderscheid weer mogelijk is – zelfs wanneer het een onderscheiden van een tussencategorie betreft. Een esthetiek van duration vormt dan een erkenning van de veelheid aan, onverenigbare, temporaliteiten (of durations) die in een werk aanwezig is, zonder dit in iets anders – een oplossing - te willen omvormen. Een esthetiek van duration kan daarom een interessante ingang zijn tot het bespreken van 'interdisciplinaire' kunstvormen, omdat het niet uitgaat van een onderscheid – waardoor je een kunstwerk onvermijdelijk zal moeten bespreken in termen van (niet) de ene of (niet) de andere kunstvorm -, maar van een radicale heterogeniteit die ten grondslag ligt aan het kunstwerk.

---

<sup>112</sup> Heathfield, 33, 34.

<sup>113</sup> Ibid. Parafraze van Heathfields analyse van de fotoserie *Theaters* van Hiroshi Sugimoto.

## Hoofdstuk 3 Duration als perturbation

In duratieve performances lijkt de tijd uit het lood geslagen te zijn; de temporaliteit van het werk is niet langer te bevatten: er is sprake van een gevoel van dis-temporaliteit. Het kunstwerk trekt (op deze manier) de aandacht naar zijn eigen (spatio-)temporele grenzen – restricties die als constitutief element van de betekenis van het werk kunnen worden opgevat – en stelt zich open voor (een vermenging met of interpenetratie door) andere temporaliteiten, voor verandering van de eigen temporele grenzen.<sup>114</sup> Adrian Heathfield definieert een esthetiek van duration daarom als “*a sense passage in which corporeal attention is drawn to (a) time reforming*”.<sup>115</sup> Een duratieve performance maakt voor de toeschouwer een proces van (een) tijd ‘in vervorming’ voelbaar; duration als beweging die vanzelfsprekende percepties van tijd corrumpert – een vervormend, verstorende of verontrustende kracht: duration als *perturbation*.<sup>116</sup>

### Kritische kracht

Het idee van duration als perturbation wijst in eerste instantie op het kritische vermogen van een duratieve esthetiek. Duration beschikt over het vermogen om noties als ‘voorbijgaan’, ‘successie’ en ‘continuïteit’ in twijfel te trekken. Het bevraagt ons ‘boerenverstandbegrip’ van tijd – dat geworteld is in dat idee van tijd als opeenvolging van momenten – en daarmee (hierop gebaseerde) verder culturele opvattingen van tijd. Volgens Heathfield wordt in een esthetiek van duration vaak een temporele ‘standaard’ neergezet waartegen het kunstwerk kan worden geïnterpreteerd en vormt een wijziging of het afwijken van die maatstaf de inzet van het spel.<sup>117</sup> De culturele standaard ten opzichte waarvan een duratieve performance zich verhoudt, is volgens Heathfield “the allied organizing kinetic logics of capitalized temporality”, die worden gekenmerkt door ‘regulatie’ en ‘versnelling’. Met deze krachten (die sinds eind jaren 1970 diep ingebed zijn in de Westerse maatschappij) is een esthetiek van duration volgens hem immers ‘fenomenologisch en discursief verbonden’.<sup>118</sup>

Ik denk dat het juist is om te stellen dat duratieve kunstwerken de culturele (standaard) opvatting van tijd op de helling zetten – zoals ook bleek uit de voorbeelden van de in hoofdstuk twee besproken performance-installaties. Eveneens onderschrijf ik Heathfields standpunt wanneer hij deze ‘standaard’ als die van een ‘kapitalistische temporaliteit’ omschrijft. Het lijkt terecht om te stellen dat dit laatkapitalistische systeem het economische en sociale verkeer in de hedendaagse samenleving bepaalt. Vanaf de jaren zeventig en tachtig heeft de kapitalistische samenleving echter belangrijke (technologische)

---

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

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Ibid., 22, 57.

<sup>117</sup> Ibid., 22.

<sup>118</sup> Ibid., 20. De verwijzing heeft betrekking op de twee eraan voorafgaande zinnen.

ontwikkelingen doorgemaakt. Dit roept de vraag op in hoeverre het voorbeeld van de ‘One Year Performances’ ook geldig is op hedendaagse duratieve performances. Heeft de hedendaagse (Westerse) samenleving met zijn globalisering, digitale media, social networks, en flexwerken immers niet waarden als creativiteit, flexibiliteit en mobiliteit hoog in het vaandel staan? Waarden die op het eerste gezicht niet zo ver af schijnen te staan van de niet-gefixeerdheid van een esthetiek van duration. In hoeverre is een duratieve esthetiek dan nog op te vatten als een kritiek op een ‘kapitalistische temporaliteit’?

In zijn essay *The Flexible Personality: For a New Cultural Critique* gaat Brian Holmes in op de hedendaagse kapitalistische cultuur en zijn ‘psycho-sociologische’ consequenties, oftewel de wijze waarop het subjectiviteit vormgeeft en in banen leidt.<sup>119</sup> Geïnspireerd op een methodiek van de Frankfurter Schule – die om te onderzoeken hoe sociale krachten zich ontploegen in de psyche het beeld van *The Authoritarian Personality* creëerde: “a polemical image of the social self which could then guide and structure various kinds of critique”<sup>120</sup> – pleit Holmes voor de constructie van een ‘ideaal type’ dat het punt (of de wijze) zal blootleggen waarop sociale machten, intieme morele standpunten en erotische drijfveren elkaar kruisen. Hij noemt dit type *the flexible personality* en vat het op als een illustratie van de wijze waarop de anti-systeem waarden van de tegen-cultuur van de jaren zestig – die in dienst stonden van idealen als non-hiërarchie, sociale gelijkheid, zelfontplooiing en zelfbeschikking – zijn geabsorbeerd in het laatkapitalisme van (af) de jaren 1990.<sup>121</sup>

Holmes volgt Luc Boltanski en Eve Chiapello in hun thesis dat elke fase (of tijdperk) van kapitalisme zijn ‘irrationele dwangneiging tot accumulatie’ moet rechtvaardigen door, op zijn minst gedeeltelijk, de kritiek van een eerdere generatie op het systeem in zich op te nemen, zodat het systeem weer kan worden getolereerd.<sup>122</sup> In het vernieuwde kapitalisme van de jaren negentig wordt volgens hen getracht de kritiek die in de jaren 1950 en 1960 klonk op de autoritaire bestuursvormen en de bureaucratisch onpersoonlijkheid – ofwel de vervreemding die het systeem teweegbracht - te ondervangen door de organisatorische figuur van het netwerk:

“[I]t can be said that the networked organization gives back to the employee – or better, to the ‘prosumer’ – the property of him- or herself that the traditional firm had sought to purchase as the commodity of labor power. ... ‘Connectionist man’ – or in my term ‘the networker’ – is delivered from direct surveillance and paralyzing

---

<sup>119</sup> Brian Holmes, “The Flexible Personality. For a New Cultural Critique,” in *Economising Culture: On ‘The (Digital) Culture Industry’*, red. Geoff Cox, Joasia Krysa en Anya Lewin, (Z.P.: Autonomedia, 2004) 23-52. <http://www.data-browser.net/01/DB01/Holmes.pdf>.

<sup>120</sup> Ibid., 27.

<sup>121</sup> Het essay van Holmes werd oorspronkelijk gepresenteerd op het symposium “The Cultural Touch” georganiseerd door Boris Buden, Stefan Nowotny en de School for Theoretical Politics, in het Kunstlerhaus, Wenen, juni 2001 – vlak voor 9/11 en aan het begin van het ‘wijd verbreiden’ van het internet

<sup>122</sup> Ibid., 32, 33. Holmes verwijst naar de centrale thesis in het boek van Luc Boltanski en Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du Capitalism* uit 1999.

alienation to become the manager of his or her own self-gratifying activity, *as long as that activity translates at some point into valuable economic exchange, the sine qua non for remaining within the network.* ... [T]he gratifying self-possession and self-management of the networker has an ideological advantage as well: responding to the demands of May '68, it becomes the perfect legitimating argument for the continuing destruction, by the capitalist class, of the heavy bureaucratic, alienating, profit-draining structures of the welfare state that also represented most of the historical gains that the workers had made through social critique."<sup>123</sup>

Holmes beschrijft een dubbelbeweging in de hedendaagse kapitalistische cultuur waarin weliswaar meer tegemoet gekomen wordt aan de eisen van minder dwingende hiërarchische structuur en ruimte voor creativiteit en zelfontplooiing, maar deze ontwikkeling samen gaat met een 'afbrokkeling' van sociale verworvenheden (met name op gebied van zelfbeschikking versus sociale controle). De (ooit) anti-systeem waarden van flexibiliteit, creativiteit, mobiliteit en connectiviteit zijn volgens hem geabsorbeerd door het hedendaags kapitalisme en worden ingezet als instrumenten ter regulatie en accumulatie - "[their] communicative and creative potentials have been turned into the basis of an ideology masking its remote control functions".<sup>124</sup> Het is vanuit dit idee van de hedendaagse kapitalistische cultuur - waarin positieve waarden van 'vrijheid' eigenlijk de invloed van een ideologie maskeren - dat Holmes zich bijzonder negatief uitlaat over de staat van de huidige cultuurkritiek en specifiek de bijdrage die vanuit Cultural Studies hieraan wordt geleverd.

Holmes beweert dat de reflecties die onder de vlag van Cultural Studies worden uitgevoerd enkel een bevestiging van de huidige kapitalistische cultuur zijn en dat ze zelfs argumenten ter legitimering van dit systeem leveren. Kort door de bocht genomen, legt hij uit dat binnen Cultural Studies onderzoek gericht is op het laten horen van de stem van minderheden en het erop wijzen dat de dominante boodschap in cultuuruitingen niet noodzakelijk zo – in de dominante interpretatie - door alle groepen gelezen wordt. Volgens Holmes biedt Cultural Studies zo wel een nuancering van het culturele systeem, maar geen kritiek; het voegt waarde(n) toe, maar neemt er geen waarde van weg. Uiteindelijk ondersteunen of versterken de nuanceringen het systeem en worden ze zelfs ingezet als instrument ter legitimering. (Holmes geeft als voorbeeld dat de idee dat er diverse lezingen van een cultuuruiting mogelijk zijn, wordt ingezet als argumentatie van de zogenaamde universaliteit van een (commercieel) globaal product.) Holmes ziet de 'positieve' reflecties van Cultural Studies als koren op de molen van het hedendaags kapitalisme, waardoor ze hun kritisch potentieel verliezen. Hij pleit daarom voor een negatieve, ideologische kritiek,

---

<sup>123</sup> Ibid., 34 (mijn cursivering).

<sup>124</sup> Ibid., 36.

die het culturele systeem niet bevestigt maar in twijfel trekt en sterker nog, die een sociale culturele verandering in gang zet. Alleen dan is een cultuurkritiek effectief.<sup>125</sup>

De standpunten die Holmes inneemt zijn behoorlijk extreem. Hij lijkt te veronderstellen dat het (huidige) kapitalistische culturele systeem – wanneer het niet (via negatieve kritiek) drastisch ten positieve veranderd zal worden - uiteindelijk slechts zal leiden tot verdere exploitatie en vervreemding. (Tegelijkertijd spreekt hij echter de overtuiging uit dat the flexible personality geen ‘eindstation’ is; het is nog geen verloren zaak.) Ook de rol of de opdracht die Holmes toekent aan cultuurkritiek – effectief een sociale verandering teweegbrengen – is wat mij betreft niet vanzelfsprekend. Zijn interpretatie roept veel vragen op over wat kritiek is of kan zijn – alleen maar negatief of ‘onbevestigend’, of ook een scherpe blik? – en, wanneer wordt uitgegaan van een effect als doelstelling – kritiek als middel in plaats van (ook) doel in zichzelf – of kunst dan überhaupt tot vorm van cultuurkritiek gerekend kan worden. Tevens zijn kanttekeningen te plaatsen bij zijn vernietigende oordeel over Cultural Studies. Holmes lijkt hiermee hun bijdrage aan de cultuurkritiek te gemakkelijk teniet te doen.

Zijn analyse dat een nuancering uiteindelijk een bevestiging inhoudt, lijkt echter hout te snijden. Ook ben ik bereid mee te gaan in het idee dat een (sterke) cultuurkritiek niet tegelijkertijd diezelfde cultuur kan ondersteunen. Anders dan Holmes denk ik daarentegen dat uit deze opvatting niet noodzakelijk volgt dat kritiek alleen maar negatief van karakter kan zijn; een cultuurkritiek hoeft niet noodzakelijk een (eind)oordeel te bevatten, maar dient op zijn minst de ‘vanzelfsprekende’ waarden van een cultureel systeem te bevragen. Een dergelijk ‘kritische potentieel’ meen ik waar te nemen in een esthetiek van duration; een duratieve performance bevat niet zozeer een kritische boodschap, maar is eerder een kritische kracht. Een duratieve esthetiek denaturaliseert percepties van tijd, waardoor het een belangrijk ‘middel’ is dat het karakter en de waarden van de sociale machten die de culturele kennis en ervaring van tijd bepalen, opent en hun regulerend vermogen kan versoepelen.<sup>126</sup>

“Taking time itself as a subject and a malleable phenomenon, the experience of durational aesthetics often makes us aware that time is in part a product of structures

---

<sup>125</sup> De wijze waarop Holmes pleit voor een effectieve culturele kritiek, die echter niet de doelstellingen (van efficiëntie) van een kapitalistisch systeem onderschrijft, doet denken aan het onderscheid dat Jon McKenzie maakt in zijn boek *Perform or Else* tussen een paradigma van ‘Cultural Performance’ dat draait om ‘efficacy’ (krachtdadigheid) en een paradigma van ‘Organizational Performance’ waarin ‘efficiency’ (efficiëntie) centraal staat (die hij beide onderscheidt van een paradigma van ‘Technological Performance’ dat gericht is op ‘effectiveness’ (doeltreffendheid)). Deze scriptie biedt niet de ruimte om uitgebreid op McKenzies ideeën in te gaan, maar voor vervolgonderzoek lijkt het zeer interessant om een duratieve esthetiek, als performance van culturele kritiek, te behandelen in relatie tot McKenzies theorie die de drie genoemde paradigma met elkaar verbindt door uit te gaan van een onderliggend ‘performance stratum’ (dat is op te vatten als een ‘épistémè’ in de wijze hoe Michel Foucault dit beschrijft). Jon McKenzie, *Perform or Else. From Discipline to Performance* (Londen: Routledge, 2001).

<sup>126</sup> Heathfield, 23.

of thought; moreover, that our perceptions and understandings of time are a cultural construct, and as such open to revision.”<sup>127</sup>

### **Duration als temporaliteit van performance**

Het opvatten van duration als kritische kracht in plaats van een middel tot de representatie van een kritisch standpunt impliceert dat een esthetiek van duration vraagt om een ‘anders’ denken over betekenis en betekenisvorming. Heathfield stelt dat een duratieve performance “the making and unmaking of its meaning” als een “temporal matter” privilegieert.<sup>128</sup> De betekenis van een kunstwerk ligt niet *in* het werk, is geen plek waarop alles samenvalt. De betekenisgeving is net als de duratieve performance zelf een proces, zonder doeleinde. Heathfield beschrijft de temporele en kinetische affecten en krachten van duratieve kunstwerken als *perturbance* in plaats van als breuk of revolutie, “[f]or it seems to me that they work on us – their observer’s – in and as a flow and their force continues.”<sup>129</sup>

Performances met een esthetiek van duration veranderen en herorganiseren de “regimes of the senses” waardoorheen culturele perceptie en interpretatie plaatsvinden.<sup>130</sup> Zoals de ‘lifeworks’ van Tehching Hsieh en de performance-installaties van Kris Verdonck en Merlin Spie, hebben duratieve werken een ‘transformatief’ karakter. Ze brengen geen transformatie teweeg door ons te raken in of met ‘de schok van het moment’, maar ze grijpen op ons in als een langzame beweging met en door(heen) onszelf. “One might say that they require us to be with them in their unfolding, rather than delivering to us the sudden jolt of perception or the gift of an epiphany.”<sup>131</sup>

Een esthetiek van duration suggereert op deze manier een ander concept van de tijd (of temporaliteit) van performance dan het idee van ‘performance als gebeurtenis’ dat doorgaans binnen Performance Studies als de norm geldt. Dit opvatten van zijn temporaliteit als gebeurtenis of ‘event’, beklemtoont het vluchtige, momentane karakter van performance. De performance wordt geïnterpreteerd als ‘breuk’: als ‘onderbreking’ of (moment van) ‘verstoring’ van de betekenisgeving. Heathfield wil met zijn interpretatie van een duratieve esthetiek en het idee van duration als temporaliteit van performance niet de geldigheid van het gebeurteniskarakter van performance ontkennen; maar hij wil er op wijzen dat de focus op performance als ‘event’, als zijn enige temporaliteit, ertoe leidt dat binnen de performancetheorie andere interpretaties van bewegingen en krachten van tijd, in het bijzonder het fenomeen duration, – ten onrechte – vaak over het hoofd worden gezien.

Het ‘betekenisondermijnende’ karakter van performance wordt vaak vanuit de veronderstelling van zijn gebeurteniskarakter uitgelegd. Performance, als ‘breuk’, schort de

---

<sup>127</sup> Ibid., 22.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Ibid., 57.

<sup>130</sup> Ibid. Heathfield betreft dit argument eigenlijk (enkel) op de lifeworks van Hsieh, maar ik denk dat het ook voor een duratieve esthetiek in het algemeen kan gelden.

<sup>131</sup> Ibid. Deze noot heeft betrekking op zowel dit citaat als de eraan voorafgaande parafrase .



betekenisgeving op – alsof er even geen betekenis, geen verwijzing of representatie mogelijk is, maar enkel sprake is van het affectieve, van de presentatie van wat er is (en de representatie van waar het voor staat). Een duratieve temporaliteit is volgens Heathfield echter minstens zo problematisch voor “thought and discourse”:<sup>132</sup>

“... [The] expressive modalities –action, speech and envisioning- are destabilized and reformulated through their incorporation within duration, which subjects each to a withdrawal in the present-tense of the performance’s reception and a dissipation of their referential powers when read in retrospect through documentation.”<sup>133</sup>

“Expressive modalities” – die ik hier interpreteer als (pogingen tot) representatie en/of overdracht – zijn niet afwezig in een esthetiek van duration, maar worden ‘gedestabiliseerd’ en opnieuw geformuleerd. In een duratieve performance vormen (deze) gefaalde pogingen van denken, herinnering, kennis en representatie tot het fixeren van duration, vaak zelfs de ‘inzet van het spel’ en maken ze integraal deel uit van het kunstwerk. Het voorbeeld van de voorstelling END met de daarin aanwezige incongruente representaties van tijd is hiervoor illustratief.

Volgens Heathfield komt het ‘betekenisondermijnende’ karakter van performance niet zozeer voort uit een tijdelijk afwezig of onmogelijk zijn van betekenis, maar wordt de vorming ervan verstoord doordat het in duration ‘verwikkeld’ is; het proces van betekenisgeving wordt niet stopgezet, maar wordt voortdurend zodanig gesaboteerd dat het geen resultaat (meer) oplevert. “The making and unmaking of ... meaning” in een duratieve esthetiek is een temporele beweging; het heeft geen einddoel in een bepaalde inhoud of non-inhoud, maar het is een kracht doorheen tegelijkertijd vorm en inhoud. Het onderscheid tussen vorm en inhoud is binnen een esthetiek van duration dan eigenlijk niet meer van toepassing. Duration is een kracht die doorwerkt binnen de esthetische ervaring, zelfs “when read in retrospect through documentation.”<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Ibid., 13.

<sup>133</sup> Ibid., 57 (mijn cursivering).

<sup>134</sup> Ibid.

## Conclusie

Een esthetiek van duration biedt een concept om een bepaald fenomeen te kunnen duiden. Het geeft een naam aan en inzicht in performances die bijvoorbeeld gevoelens oproepen van een eindeloze tijd of een tijd die stilstaat; performances waarin het verloop van tijd niet overkomt als een opbouw van beginpunt naar einddoel, maar waarin de aandacht wordt gevestigd op het verlopen - hun voortduren - *an sich*. Binnen een esthetiek van duration wordt de fenomenologische tijd, de concrete tijd, op de voorgrond van de esthetische perceptie gebracht. Zoals ik in de bovenstaande hoofdstukken heb geprobeerd aan te geven, dient een duratieve performance niet opgevat te worden als een raamwerk waarbinnen tijd in pure vorm gepresenteerd wordt. Duration is niet iets dat *in* een duratieve performance zit, maar de performance *is* (lived) duration.

Wanneer je zegt dat een duratieve performance tijd *is*, zijn hiervan (in ieder geval) twee mentale beelden mogelijk. De eerste verbeeldt performance als een visueel object – een ruimtelijk object buiten onszelf en (daarom) in het gebied van het zichtbare – dat is opgebouwd uit concrete tijd. De concrete tijd wordt hierbij voorgesteld als een materialiteit die eigenschappen vergelijkbaar met die van fysieke materialen heeft; tijd als een kwantitatief gegeven, een op te tellen of op te delen eenheid. Het tweede denkbeeld gaat uit van tijd als een belichaamd fenomeen; concrete tijd als gevoel, als energie, *flow* of kracht. De performance wordt dan eerder opgevat als proces – als beweging in en doorheen tijd – dan als object in een ruimte.

In deze scriptie heb ik de bovenstaande denkbeelden verbonden aan respectievelijk Hans-Thies Lehmanns en Adrian Heathfields interpretatie van een esthetiek van duration. Uitgaande van Henri Bergsons reflecties op tijd heb ik vastgesteld dat in de eerste interpretatie (uiteindelijk) paradoxaal genoeg sprake is van een ‘ontkenning’ van tijd. In Lehmanns idee van een ‘tijdsculptuur’ wordt immers onvoldoende rekenschap gegeven van het karakter van duration als een niet te stoppen, ondeelbare en onobjectiveerbare beweging, maar wordt tijd omschreven als ruimte. De tweede interpretatie laat daarentegen, zo ver mogelijk, het karakter van tijd in zijn waarde.<sup>135</sup> Heathfield biedt op deze manier een beter inzicht in een esthetiek van duration, waarbij hij – zoals ik heb getracht te laten zien in hoofdstuk twee en drie - niet alleen rekenschap geeft van de implicaties met betrekking tot de esthetische ervaring, maar ook van die met betrekking tot (processen van) betekenisgeving, het kritisch vermogen van performance, en de consequenties van het als uitgangspunt nemen van een duratieve temporaliteit van performance binnen performancetheorie.

---

<sup>135</sup> Zo ver mogelijk, want elke denker of schrijver staat voor het probleem gesteld dat tijd in pure zin zich niet in woorden dan wel gedachtes laat vatten. Elke poging daartoe is ‘slechts’ een benadering.

De ervaring van een esthetiek van duration kenmerkt zich door een verlies van het besef – van de maat, volgorde en richting – van tijd. Een *gevoel* van tijd treedt op de voorgrond; de affectieve sensatie van een tijd die we niet herkennen of begrijpen: een gevoel van ‘the warping of time’ of van ‘dis-temporality’. Het overdenken van sensaties als ‘dis-temporality’ vraagt om het beschouwen van tijd als niet langer bestaande uit distincties, maar als radicale heterogeniteit.

Heterogeniteit is een paradoxaal concept. Het veronderstelt een samengaan van wat onverenigbaar is - een veronderstelling die tegelijkertijd duidt op de onmogelijkheid van het maken van een onderscheid (tussen ‘componenten’) en (om dit te kunnen vaststellen) uitgaat van een (virtueel) verschil tussen componenten. Deze paradox van heterogeniteit is onderliggend aan het gehele essay *Time and Free Will* van Bergson. Hoewel het idee van een Pure Duration een centrale positie inneemt in zijn tekst, onderkent hij – en benadrukt hij zelfs – dat een dergelijke pure ervaring van duration in praktijk niet bestaat. Een ervaring van tijd valt altijd samen met een ervaring van ruimte – simpelweg, omdat we tegelijk in ruimte en in tijd bestaan.<sup>136</sup> Zo kent ook elke ervaring tegelijkertijd een innerlijke beleving en een beleving die in relatie staat tot de buitenwereld, omdat we zowel een ‘binnen’ als een ‘buiten’ hebben. Ervaring vindt als het ware plaats op een verbindingspunt tussen binnen en buiten, tussen duration (oftewel tijd) en expansie (oftewel ruimte). Dit verbindingspunt is geen aanwijsbare grens, maar een verbinding in de zin van ‘beweging’: een *overgaan*, een ultiem ‘ertussen zijn’ – niet een staat, maar een (continue) verandering. In een dergelijk ‘ultiem ertussen’ bevindt of beweegt ook een esthetiek van duration zich.

Binnen een duratieve esthetiek wordt dus op twee manieren een heterogeniteit van tijd ervaren: ten eerste de (affectieve) ervaring van tijd als het heterogene fenomeen duration; ten tweede de heterogene ervaring (van tijd) die uit zowel affectieve als representatieve sensatie bestaat. De esthetische ervaring van duration – of preciezer geformuleerd de ervaring van een duratieve esthetiek – is niet gelijk aan Pure Duration en is niet te reduceren tot een affectieve beleving (van gepresenteerde tijd). Een duratieve performance bestaat immers uit *lived duration*, “a lived time that includes numerous indexical forms [of duration] and varying degrees of visibility.”<sup>137</sup> Binnen een kunstwerk met een esthetiek van duration is dus zowel sprake van presentatie(s) als representatie(s) van tijd.

In hoofdstuk drie werd aangestipt dat een esthetiek van duration - en de daarmee geïmpliceerde opvatting van duration als temporaliteit van (de) performance - de

---

<sup>136</sup> Bergson, 72-74. Kanttekening: eigenlijk bevat de heterogeniteit van tijd en ruimte een zeker onzekerheidsprincipe in zich; er is tegelijkertijd sprake van een ervaring van ruimte als van een ervaring van tijd, maar je kunt beide niet tegelijkertijd ‘meten’ of beschouwen – tenzij je tijd in termen van ruimte beschrijft of ruimte in termen van tijd (ervaart). Dit is te vergelijken met het onzekerheidsprincipe van Heisenberg in de natuurkunde, dat stelt dat het onmogelijk is om tegelijkertijd de locatie en het momentum van een atomisch deeltje te kunnen meten.

<sup>137</sup> Heathfield, 17.

mogelijkheid opent van het denken over de betekenis van een werk zonder deze te moeten opvatten als ‘inhoud’, ‘boodschap’ of ‘kern’, noch als ‘vorm zonder inhoud’ te moeten beschrijven. Het concept van duration kan een mogelijkheid zijn tot een voorbijgaan aan of vermijden van dualistisch denken met betrekking tot vorm en inhoud, en presentatie en representatie. Dualismes die op veel hedendaagse performances, zoals die van Kris Verdonck en Merlin Spie, niet (meer) van toepassing lijken. In de besproken performances bleek bijvoorbeeld door of met de falende pogingen tot representatie, affectieve sensaties op de voorgrond van de esthetische waarneming te komen. In die gevallen was er geen sprake van ‘pure’ representatie – omdat uiteindelijk niet te begrijpen is wat er wordt gerepresenteerd -, of van ‘pure’ presentatie, maar was er sprake van een heterogeniteit.

Ik wil graag deze ‘dilemma’s’ van vorm en inhoud en presentatie en representatie vergelijken met het probleem van de vrije wil en hoe Bergson dit in zijn essay benadert. Volgens de filosoof is er eigenlijk geen sprake van een ‘probleem’ van de vrije wil, omdat de deterministen en hun tegenstanders uiteindelijk hetzelfde (deterministische) argument verdedigen. Hij legt dit als volgt uit: de verdedigers van het bestaan van een vrije wil redeneren dat de weg nog niet is uitgestippeld en daarom nog elke kant op kan gaan. Bergsons antwoord hierop is dat ze vergeten dat het niet mogelijk is om van een pad te spreken totdat de actie heeft plaatsgevonden, wat inhoudt dat de weg dan al is uitgestippeld. De deterministen stellen dat het pad al is bepaald en daarom de kant die het op kan gaan niet elke andere willekeurige mogelijke richting kan zijn, dan degene die hij opgaat. Hierop antwoordt Bergson dat voordat de weg (verder) werd bepaald, er geen richting – mogelijk of onmogelijk – was, omdat überhaupt het idee of de vraag van een weg niet aan de orde was.<sup>138</sup>

Beide partijen stellen de vrije wil voor als een keuzemogelijkheid – die al dan niet bestaat. Een dergelijke observatie is echter alleen ‘achteraf’ mogelijk. Zelfs het antideterministische argument is dan slechts een terugredeneren, nadat de keuze – of van een keuze die - allang al vastlag en kan dus onmogelijk het bestaan van een vrije wil bewijzen. Of, zoals Suzanne Guerlac het uitdrukt: “After the fact, we can reconstruct an event as if it involved a fork in the road; while the event is happening, there is no road and no fork.”<sup>139</sup> De vrije wil of vrijheid ligt volgens Bergson in de directe ervaring: vrijheid gebeurt (zo)als het gebeurt, niet zoals het na afloop wordt gereconstrueerd.<sup>140</sup> Vrijheid ligt volgens de filosoof dan ook niet in de keuze (reconstructie achteraf) maar in de twijfel, de weifeling, de aarzeling – in de actie (het kiezen in plaats van de keuze) zelf.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> Bergson, 182.

<sup>139</sup> Guerlac, 85.

<sup>140</sup> Zodra een subject zijn directe ervaring – die als vrij voelt – probeert aan zichzelf of anderen uit te leggen, vergt dit een (terug)kijken op zichzelf, een objectivering, in plaats van een meegaan in de beweging. Zie ook: Bergson, 183.

<sup>141</sup> Guerlac, 84.

Op vergelijkbare wijze zoals Bergson het bestaan van vrije wil duidt, zou je kunnen zeggen, dat binnen een esthetiek van duration – maar misschien ook wel in non-fictie performance of postdramatisch theater in het algemeen – de ‘betekenis’ van het werk ‘in de actie zelf’ ligt; het bevindt zich niet in de ‘inhoud’ en is evenmin afwezig in de vorm van de performance. Vorm en inhoud, evenals presentatie en representatie, zijn op te vatten als ideeën waarmee achteraf de esthetische ervaring geduid wordt. Net als in het voorbeeld van Bergson is deze ‘duiding’ niet sufficiënt en zal het nooit de ervaring van een esthetiek van duration kunnen vatten. Dit betekent dat het falen of ondermijnd worden van de synthese van betekenis in een (duratieve) performance niet verklaard kan worden als een ‘uitstel van betekenis’, als een breukmoment waarin alleen sprake is van ‘vorm’ of presentatie. Het idee van ‘alleen vorm’ bevestigt immers de these van ‘inhoud’ waar het tegenin tracht te gaan, bevestigt opnieuw het onderscheid. Een lege vorm impliceert immers altijd een – ontbrekende – inhoud. Het idee van een duratieve esthetiek biedt een weg uit deze ‘patstelling’; het vereist zelfs een herdenken van dit (of een dergelijk) onderscheid als heterogeniteit om een performance te kunnen waarderen voor wat het is en niet tot wat het gereduceerd moet worden om het te kunnen begrijpen.

Betekenisgeving in een esthetiek van duration is een temporele beweging. Het vindt plaats in en doorheen tijd en is niet uit te leggen in vorm of inhoud. Duration is een kracht die zowel de reguliere wijzen van betekenis toekennen als de betekenissen zelf op de helling zet. Een duratieve esthetiek, als *perturbance*, is weliswaar een bevragende, kritische kracht, het is niet (noodzakelijk) een destructieve beweging die (alle) betekenis vernietigt. De ‘betekenissen’ die echter in deze duratieve kracht ontstaan *begrijpen* wij niet als zodanig, maar laten zich eerder omschrijven als ‘intuities’ of ‘associaties’. Hier kan wellicht een verband gelegd worden met het ontstaan van ‘nieuwsoortige’ betekenissen in het ‘*images temps*’, en Deleuzes ideeën van creativiteit als een denken van wat nog niet (gedacht) is, een denken dat niet de gebaande paden (van representatie) volgt.<sup>142</sup> In duration als *perturbance* – de vertwijfeling, het ultieme ‘ertussen’ – daarin ligt, of dat is, volgens mij de kracht van een esthetiek van duration: een kracht die vanzelfsprekendheid (van representaties) ondermijnt, terwijl het zich opent naar nieuwe ideeën, betekenissen en ervaringen.

Deze thesis vormt uiteindelijk een pleidooi voor het inzetten van het idee van een duratieve esthetiek en het concept van duration binnen Performance Studies, in het bijzonder met betrekking tot de analyse van ‘hybride’ vormen van performance (zoals performance-installaties). Het woord ‘hybride’ heb ik doorheen deze scriptie telkens tussen aanhalingstekens geplaatst; deze notatie is niet bedoeld als relativering van het hybride karakter van de werken die ik als zodanig beschrijf – alsof ze eigenlijk niet echt ‘hybride’ zouden zijn. Ik gebruik de aanhalingstekens, omdat een etiket als ‘hybride’ niet per se één

---

<sup>142</sup> Een verdere uitleg van deze ideeën van Deleuze is te vinden in het artikel van Huygens en in Deleuzes *Cinema 1* en *Cinema 2*.

evidente betekenis heeft. Wanneer is een performance immers een hybride kunstwerk? Is een dramatische voorstelling waarin postdramatische stilistische kenmerken te herkennen zijn een hybride? Is een theatervoorstelling waarbinnen ook (live) gefilmde en geprojecteerde beelden te zien zijn een hybride werk? Is performance zelf – als kunstvorm waarin verschillende expressievormen (beeld, klank, woord) samenkomen – wellicht een hybride kunstsoort? Of kun je pas van een hybride kunstwerk spreken wanneer er sprake is van een ‘onbestemde’ vorm? – Wanneer je niet meer kunt zeggen dat het ‘een performance met wat sculptuurkenmerken’ of ‘een sculptuur met performance-invloeden’ betreft, maar er sprake is van een kunstwerk dat je niet kunt ‘plaatsen’, dat tegelijkertijd beide en geen van beide is. Het moge duidelijk zijn dat ik neig naar deze laatste opvatting van ‘hybride’ als een radicale heterogeniteit.<sup>143</sup>

Het idee van duration kan volgens mij een vruchtbaar concept zijn in de studie van hybride (duratieve) performances, omdat daarin de heterogeniteit van het werk als uitgangspunt wordt genomen. Met het inzetten van een duratieve esthetiek wordt niet genegeerd dat voor het *begrijpen* van een hybride kunstwerk het maken van een virtueel onderscheid (tussen bijvoorbeeld de ‘componenten’ waaruit het is opgebouwd) nodig is, maar wordt wel erkend dat het maken van een dergelijk onderscheid (in het werk) een reductie van het fenomeen betreft.

In zekere zin kun je in een analyse niet vermijden dat een fenomeen als duratieve performance tot iets anders wordt ‘gereduceerd’. In deze scriptie heb ik verschillende malen aangegeven dat duration geen object van gedachten, discours of representatie is of kan zijn en dat dit een problematisch gegeven is voor de schrijver, academicus of denker die een duratieve esthetiek beschouwt en die beschouwing wil delen – het simpelweg benoemen van duration als fenomeen betekent immers reeds een fixatie van deze beweging, een terugredeneren. Dit ‘probleem’ vraagt om zorgvuldigheid in het omschrijven – om telkens na te gaan: ‘praat ik nog wel over tijd (als duration)’ – en tegelijkertijd vraagt het om een erkenning van de beperktheid van deze zorgvuldigheid, hoe groot hij ook is. De ‘verstorende’ kracht van duration stopt niet bij de grenzen van het werk, maar werkt door in receptie en reflectie. Je zou misschien zelfs kunnen zeggen dat de reflectie op een duratieve esthetiek deel wordt van of een wisselwerking aangaat met dezelfde temporele beweging (die het werk is).

In de vergelijking die ik in deze scriptie maak tussen de interpretaties van Lehmann en Heathfield komt de eerste, en zijn theorie, er maar ‘bekaaid’ vanaf. Het is niet mijn intentie om in deze thesis te beweren dat Lehmanns idee van een postdramatisch theater niet meer

---

<sup>143</sup> De aanduiding van de hybride werken van Kris Verdonck en Merlin Spie als ‘performance-installaties’ is in zekere zin misleidend – ik probeer immers deze kunstwerken niet te beschouwen als dualiteit, maar te benaderen in of als hun heterogene karakter. Het benoemen van de producties als ‘performance-installaties’ maakt echter het communiceren hierover gemakkelijker en geeft daarbij meteen het inherente spanningsveld in deze werken weer.

van toepassing is. Ik acht de waarde en het belang van de in zijn werk geformuleerde waarnemingen en analyses hoog; er zijn weinig of geen andere auteurs die de ontwikkelingen in het theater van de jaren tachtig en negentig zo treffend hebben weten te duiden en daaraan een 'begrippenapparaat' hebben weten te verbinden dat nog altijd relevant is binnen het hedendaagse theater. De theorie van het postdramatische theater kent echter enkele problematische aspecten. Het belangrijkste voorbeeld hiervan is, mijns inziens, het telkens moeten 'terugbrengen' van hedendaagse performance tot een reactie op de traditie van het drama. Een ander 'pijnpunt' in Lehmanns theorie dat ik onder de aandacht wil brengen, is de nadruk die hij legt op de dimensie van 'presentatie' die (haast) in plaats komt van 'representatie' binnen een performance, maar waarbij de tweedeling presentatie/representatie (en de mogelijkheid van een 'pure presentatie' op zichzelf) onvoldoende – lees: nauwelijks – worden geproblematiseerd. Het zou onterecht zijn om Lehmanns ideeën van het postdramatische theater 'af te schrijven', maar ik denk dat het nu, zo'n twaalf jaar na het eerste verschijnen van het boek *Postdramatisches Theater*, wel zaak is om (vanuit deze ideeën) verder te denken, nieuwe ideeën te introduceren.

Op die noot wil ik, tot slot, nog enkele ideeën voor verder onderzoek, die tijdens het schrijven van deze thesis ontstonden, voorstellen. (Nadat ik, bij deze, heb benadrukt dat verder onderzoek naar duration in en van performance in algemene zin wenselijk en relevant zou zijn.) Ten eerste zou ik als mogelijk onderwerp voor verder onderzoek willen suggereren de relatie, of een vergelijking, tussen een esthetiek van duration en Deleuzes ideeën van tijd in cinema, specifiek het concept van een 'image temps', omdat ik denk dat Deleuzes ideeën wellicht een dieper inzicht in duratieve esthetiek kan bevorderen en de combinatie van de twee concepten, die beiden geworteld zijn in Bergsons opvatting van tijd, verdere ideeën over temporaliteiten van media teweeg kunnen brengen.

Een tweede 'topic' dat ik zou willen voorstellen is de relatie van een esthetiek van duration met Relational Aesthetics. Binnen deze scriptie werd duration kort aangestipt als relationeel en intersubjectief fenomeen, een benadering die volgens mij een verdere uitwerking verdiend en bovendien de mogelijkheid biedt om concepten als 'relationality', maar ook 'mutuality' en 'collectivity', die voornamelijk binnen beeldende kunst theorie worden gebruikt, in te zetten of in verband te brengen met performance.

Een derde onderwerp dat binnen de hedendaagse Performance Studies volgens mij een bijzondere relevantie heeft is het spanningsveld tussen presentatie, representatie en fictie binnen performance. Het uitgangspunt van een duratieve esthetiek kan hierin wellicht vruchtbaar zijn, omdat het de oppositie van presentatie en representatie (als onvermijdelijk eindpunt van analyse) 'verzacht'.

Ten slotte wil ik het 'kritische vermogen' van (duratieve) performance als onderzoekssubject aandragen. In deze scriptie heb ik dit onderwerp besproken in relatie tot Brian Holmes' prikkelende opvattingen van (het ideaal van) een niet-bevestigende, effectieve cultuurkritiek, maar zoals ik reeds in een voetnoot aangaf zou een bespreking van het idee van duratieve performance als kritische kracht in relatie tot Jon McKenzies *Perform*

*or Else* zeer interessant kunnen zijn, juist omdat hij in dit boek een 'algemene theorie van performance' uiteenzet. Ook op een iets minder 'hoog-filosofisch' niveau kan onderzoek naar het kritische vermogen van duratieve performance relevant zijn, bijvoorbeeld met betrekking tot een vergelijking met het kritische karakter van 'performance als event' (of performance als 'intervention').



## Bibliografie

Toelichting: Ik heb ervoor gekozen om in deze bibliografie enkel de bronnen op te nemen die ik direct heb geraadpleegd en waarop uiteindelijk de ideeën die ik in mijn scriptie uitwerk zijn gebaseerd. Dit betekent dat een hele rij aan inspiratiebronnen ongenoemd blijft die ik in de aanloop naar deze scriptie heb bestudeerd en die mijn denken over performance, ruimte en tijd hebben beïnvloed, omdat hun invloed niet aanwijsbaar is in wat ik heb geschreven. Op enkele plaatsen in deze thesis wordt naar andere titels en auteurs verwezen dan degene die in de onderstaande lijst staan vermeld (bijvoorbeeld werken van Gilles Deleuze, Nicolas Bourriaud en Tehching Hsieh). Van deze werken heb ik enkel via de lezing van anderen kennisgenomen en ze zijn daarom niet in de bibliografie opgenomen.

### Boeken en artikelen

Bergson, Henri. *Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Geautoriseerde vertaling door F.L. Pogson, M.A. 1913. Herdruk, Mineola, NY: Dover Publications, inc., 2001. (Het essay werd voor het eerst uitgegeven in 1889 onder de titel *Essai sur les données immédiates de la conscience*.)

Guerlac, Suzanne. *Thinking in Time. An Introduction to Henri Bergson*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

Heathfield, Adrian. *Impress of Time*. In Adrian Heathfield en Tehching Hsieh, *Out of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh*, 10-61. Londen: Live Art Development Agency; Cambridge, MA: The MIT Press, 2009.

Holmes, Brian. "The Flexible Personality. For a New Cultural Critique." In *Economising Culture: On 'The (Digital) Culture Industry'*, geredigeerd door Geoff Cox, Joasia Krysa en Anya Lewin, 23-52. Z.P.: Autonomedia, 2004. <http://www.data-browser.net/01/DB01/Holmes.pdf> (Het essay werd oorspronkelijk gepresenteerd op het symposium "The Cultural Touch" georganiseerd door Boris Buden, Stefan Nowotny en de School for Theoretical Politics, Kunstlerhaus, Wenen, juni 2001.)

Huygens, IIs. "Deleuze and Cinema: Moving Images and Movements of Thought." In *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, 18, (september 2007). [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking\\_pictures/huygens.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/huygens.htm).

Kattenbelt, Chiel. "Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality." In *Intermediality in Theatre and Performance*, geredigeerd door Freda Chapple en Chiel Kattenbelt, 29-39. Officiële publicatie van de International Federation for Theatre Research (IFTR/FIRT), Theatre and Intermediality Working Group, Amsterdam: Rodopi, 2006.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. [1999] 3<sup>e</sup> druk, herziene uitgave, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005.

Loo, Sofie, de. Z. t. (artikel naar aanleiding van tentoonstelling CULTURAL INDIGESTION II uit 2003) Ten laatste geraadpleegd op 16 januari, 2011.

[http://www.margaritaproduction.be/NL/MERLIN\\_SPIE/SWALLOW/TEXT.html](http://www.margaritaproduction.be/NL/MERLIN_SPIE/SWALLOW/TEXT.html).

---. Z. t. (artikel naar aanleiding van de performance BOMBED SHELL FALLING uit 2004) Ten laatste geraadpleegd op 16 januari, 2011.

[http://www.margaritaproduction.be/NL/MERLIN\\_SPIE/BSF/TEXT.html](http://www.margaritaproduction.be/NL/MERLIN_SPIE/BSF/TEXT.html).

### **Websites**

A Two Dogs Company. "A two dogs company \_ Kris Verdonck." Ten laatste geraadpleegd op 16 januari, 2011. <http://www.atwodogscompany.org>.

Margarita Production. "Merlin Spie." Ten laatste geraadpleegd op 16 januari, 2011.

[http://www.margaritaproduction.be/NL/MERLIN\\_SPIE/INTRO.html](http://www.margaritaproduction.be/NL/MERLIN_SPIE/INTRO.html)

### **Performances**

I/II/III/IIII. [2007] Concept en regie van Kris Verdonck. Margarita Production voor stillab vzw. deSingel, Antwerpen, 27 augustus 2008.

DANCER #3, onderdeel van ACTOR #1. [2010] Concept Kris Verdonck. A Two Dogs Company/Kaaitheater. Kaaistudio's, Brussel, 16 januari 2010.

END. [2008] Concept en regie van Kris Verdonck. Margarita Production voor stillab vzw. Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam, 23 september 2008.

IN TURBULENT PERFIDIOUS HEIGHTS. [2003] Concept en uitvoering Merlin Spie. Geregistreerd (video en montage) door Alda Snopek. DVD van Margarita Production, 2003.

LA PETITE MUSETTE. [2003] Concept en uitvoering Merlin Spie. Geregistreerd (video en montage) door Alda Snopek. DVD van Margarita Production, 2003.

SWALLOW. [2003] Concept en uitvoering Merlin Spie. Geregistreerd (video en montage) door Alda Snopek. DVD van Margarita Production, 2003.

### **Afbeeldingen**

Alle gebruikte afbeeldingen zijn afkomstig van de website van Margarita Production, <http://www.margaritaproduction.be>. De rechten van de foto's van END (voorpagina), I/II/III/IIII (p. 9), en DANCER #3 (p. 34) zijn van Stillab vzw. De rechten van de foto's van SWALLOW (p. 38), LA PETITE MUSETTE, CASQUÉE (p. 38) en IN TURBULENT PERFIDIOUS HEIGHTS (p. 40) zijn van Merlin Spie.



