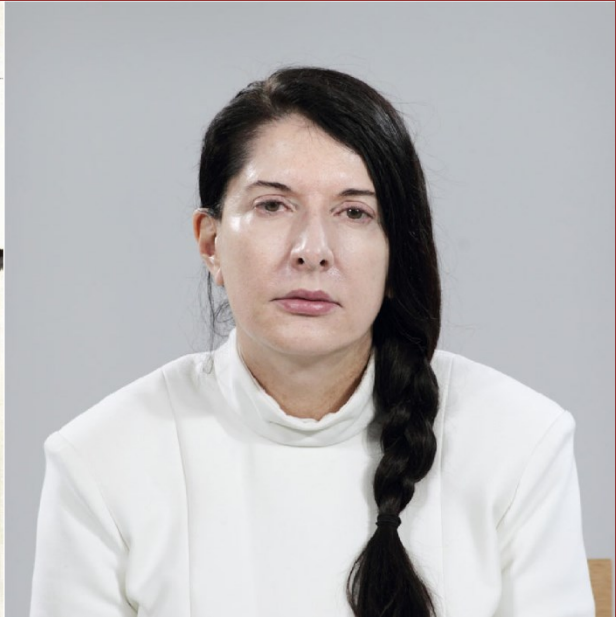


Pure presence

Marina Abramović
en haar performancekunst als therapie



Masterscriptie Kunstgeschiedenis
Kunst- en Cultuurwetenschappen:
Kunstbeleid en mecenaat
Radboud Universiteit Nijmegen

Naam
Jade Kerste
Studentnummer
3025993
Datum
21 augustus 2015
Begeleider
dr. M. Gieskes

Masteropleiding

Kunstgeschiedenis

Docent voor wie dit document is bestemd: Dr. M. Gieskes en dr. W.J.G. Weijers

Cursusnaam: Masterscriptie Kunstgeschiedenis

Titel van het document: *Pure presence; Marina Abramović en haar performancekunst als therapie*

Datum van indiening: 21 augustus 2015

Het hier ingediende werk is de verantwoordelijkheid van ondergetekende. Ondergetekende verklaart hierbij geen plagiaat te hebben gepleegd en niet ongeoorloofd met anderen te hebben samengewerkt.

Handtekening:

Naam student: Jade Kerste

Studentnummer: 3025993

Marina Abramović's performance art as therapy

In this thesis I investigate the therapeutic functioning of the performance art of Marina Abramović (1946). Her latest performances *The Artist is Present* (2010), *512 Hours* (2014) and *Generator* (2014) have a very evident and intended therapeutic effect: these works are meant to help the public. They give the participants a space where they can (re)connect to themselves, to others and to the world through meditation exercises and energy exchange. The earlier performances do not have as obvious a therapeutic function, but they do have meditative and ritual qualities. In this thesis I investigate this development from performances with a meditative and ritual dimension to performances with a therapeutic function. I pose the question: 'do Marina Abramović's performances have a therapeutic effect on the public and, if so, how?' I answer this question by taking two different perspectives. Firstly, I discuss a selection of Abramović's performances to determine whether or not they have meditative or therapeutic qualities, with the help of secondary literature on Abramović's work and the artist's own statements. Secondly, I look at Abramović's works from the perspective of theories about therapeutic art. This way, I can provide a context to the therapeutic dimension of Abramović's work. For this, I use various publications of art critic Donald Kuspit about therapeutic art and the book *Art as Therapy* (2013) by philosophers Alain de Botton and John Armstrong. Towards the end of this thesis I also address the question: should Abramović's late, therapeutic work be seen as art or as therapy?

Inhoudsopgave

Inleiding	5
Hoofdstuk 1: Marina Abramović	9
1.1 Abramović' kindertijd	9
1.2 Ontwikkeling als kunstenaar	11
1.3 Inspiratie uit andere culturen	13
1.4 De toekomst van performancekunst	16
Hoofdstuk 2: Abramović' performances	17
2.1 Abramović' vroege werk (1973-1975)	18
2.2 Abramović en Ulay: 'Relation Works' (1976-1988)	23
2.3 Abramović' latere werk (1989-2014)	31
Hoofdstuk 3: Abramović' kunst als therapie	38
3.1 De performances onderling vergeleken	38
3.2 Abramović als therapeut	43
Hoofdstuk 4: Kunst als therapie	48
4.1 Donald Kuspit	51
4.2 Alain de Botton en John Armstrong	60
Conclusie	67
Bibliografie	70
Afbeeldingen	74

Inleiding

I see myself as a bridge going to the East to get the knowledge and going to the West to transmit it in the form of performance. People don't go to the temples anymore. They go to the museums.¹

- Marina Abramović

Marina Abramović staat bekend als de grootmoeder van de performancekunst.² Haar werk trok al veel aandacht in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw en haar populariteit nam in 2010 een nieuwe vlucht. Toen had ze met haar performance en overzichtstentoonstelling *The Artist is Present* in New York alle ogen op zich gericht; niet alleen in de kunstwereld, maar ook vanuit de populaire cultuur kreeg ze veel aandacht. In oktober 2014 werd ze zelfs door de website artnet.com de meest invloedrijke vrouw in de kunstwereld genoemd.³ In haar werk zoekt ze vaak de grenzen van haar eigen lichaam op, de grenzen van fysieke pijn en van haar mentale staat van zijn. Ook speelt het publiek een belangrijke rol in haar performances: in haar vroege werk vaak als toeschouwer, later vooral als actief onderdeel van de performance.

In het werk *Light/Dark* (1977), dat ze uitvoerde met performancekunstenaar en geliefde Ulay (zie pagina 23), zaten de kunstenaars tegenover elkaar op de grond en sloegen ze elkaar om beurten in het gezicht. Dit was zowel fysiek als mentaal een moeilijke performance voor hen: ze moesten heel geconcentreerd zijn om het ritme van het slaan vol te houden, maar hadden tegelijkertijd te maken met pijn en de wetenschap dat ze *elkaar* pijn deden. Door iets te doen wat lichamelijk en mentaal een opgave was, maakten ze hun geest leeg en leken ze in een trance te geraken. Voor het publiek was dit geen prettig werk om naar te kijken. Abramović zegt hierover in 2008 dat ze iets wilde creëren dat 'would shock the public and create a space in them so that they could receive something new, giving them a different awareness.'⁴ Bij *512 Hours* (2014), een performance van een kleine veertig jaar later, mocht het publiek actief meedoen (zie pagina 35). Het publiek werd uitgenodigd om samen met Abramović en een aantal assistenten meditatieve oefeningen uit te voeren. Hierdoor ervoer niet alleen de performer de positieve effecten van deze oefeningen, maar kon ook het publiek de oefeningen en het helende effect ervan ervaren.

De rol van de beschouwer is tussen deze twee genoemde performances drastisch veranderd, van passieve observant naar actief onderdeel van de performance. Het werk is niet langer shockerend, maar probeert een positief effect op de beschouwer te hebben. Een werk zoals *512 Hours* kan gezien

¹ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 25.

² Wright 2014, Akers 2012.

³ <http://news.artnet.com/people/the-100-most-powerful-women-in-art-part-one-124409>.

⁴ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 19.

worden als therapeutisch in de zin dat de kunstenaar het publiek stilte en tijd voor introspectie biedt, maar ook de ruimte om energie uit te wisselen met de kunstenaar en met andere mensen uit het publiek. Abramović wil met haar latere werk een positief effect hebben op haar publiek. Dat blijkt uit talloze interviews, waaronder een interview met Time Out New York: 'Performance is a tool for self-development, where the public is the activator and performer. They can use this in their own life.'⁵ Het meditatieve aspect dat al naar voren kwam in *Light/Dark* kan ook al als therapeutisch gezien worden; zij het vooral voor de kunstenaar zelf. Naar eigen zeggen ging het Abramović toen ook al om het veranderen van het bewustzijn van het publiek. In haar latere werk helpt ze het publiek dus om het ook zelf te kunnen, nadat ze het effect bij zichzelf heeft gemerkt.

In dit werkstuk zal ik ingaan op deze veranderende rol van het publiek bij haar performances en onderzoeken of – en hoe – haar werk een therapeutische werking kan hebben op haar publiek. In Abramović' latere performances (vanaf 2002) komt duidelijk een therapeutisch effect naar voren. In haar eerdere werken is dat minder duidelijk, maar wél aanwezig, zij het op een andere manier. Deze ontwikkeling in haar werk wil ik graag onderzoeken.

Ik ga in dit werkstuk dan ook uit van de volgende onderzoeksvraag: zijn de performances van Marina Abramović te beschouwen als kunstwerken met een therapeutische werking op het publiek, en zo ja, hoe? Het doel van dit onderzoek is tweeledig. Enerzijds wil ik een overzicht geven van het oeuvre van performances van Marina Abramović en laten zien hoe het aspect van het meditatieve en therapeutische terugkomt in haar performances. Anderzijds wil ik verschillende theorieën over 'kunst als therapie' toepassen op Abramović' performances. Op die manier zal ik haar werk inbedden in een context van theorieën over therapeutische kunst. Aan het eind van deze scriptie wordt duidelijk hoe het werk van Abramović past binnen die literatuur. Ik behandel dus de therapeutische werking van kunst op het publiek en niet zozeer de therapeutische werking op de kunstenaar. Dit laatste zal slechts zijdelings aan bod komen.

Om over Abramović' performances te kunnen schrijven, moet ik bepalen welke begrippen ik hiervoor gebruik. Abramović zelf maakt veel gebruik van begrippen als 'hier en nu', 'energiestromen', 'meditatie', 'concentratie' en 'bewustzijn'. In deze scriptie neem ik deze begrippen over.⁶ Vervolgens kan ik kijken in hoeverre deze aspecten aanwezig zijn in Abramović' werk. Van Dale definieert 'meditatie' als 'overpeinzing, bespiegeling'. Ik denk echter dat meditatie verder gaat dan alleen overpeinzing; het kan ook zorgen voor een concentratie die tot een dieper bewustzijn kan leiden. 'Therapie' wordt door Van Dale omschreven als 'geneeswijze'.⁷ Dit woord veronderstelt dus dat therapie iets beter maakt wat niet in orde was. Hoewel Abramović zich zelf niet wil associëren met het woord 'therapie', denk ik wel dat het woord van toepassing is op haar werk: Abramović is namelijk

⁵ Laster 2014.

⁶ In mijn ervaring lijkt wat Abramović beschrijft erg op *mindfulness*, wat tegenwoordig een populair begrip is. Omdat Abramović zelf, zover ik weet, dit woord nooit in de mond neemt, zal ik het ook spaarzaam gebruiken.

⁷ www.vandale.nl, laatst geraadpleegd: 23 oktober 2014.

van mening dat de huidige tijd waarin we leven geen gunstige invloed op ons heeft: de hedendaagse globalisatie en individualiteit zorgen ervoor dat we niet meer in contact staan met ons innerlijk, onze omgeving en de hele wereld. De oefeningen die zij in haar latere werk met haar publiek doet, trachten te herstellen wat er mis is met mensen in de huidige maatschappij. ‘Therapeutische kunst’ is in mijn werkstuk kunst die een helende of gunstige werking heeft op de beschouwer en/of op de kunstenaar zelf.

In het eerste hoofdstuk zal ik eerst ingaan op de biografie van Abramović, om een beeld te geven van de context van de persoon Marina Abramović, waarin we haar werk kunnen plaatsen. Hierdoor wordt duidelijk waar ze haar leven en werk door liet beïnvloeden en inspireren. Inspiratie voor werk met een gunstige invloed op haar publiek haalde ze bijvoorbeeld uit niet-westerse culturen, waar ze vaak naar op reis ging. Ook hier zal ik in het eerste hoofdstuk op ingaan.

Vervolgens behandel ik in het tweede hoofdstuk een aantal van Abramović’ performances. Ik vraag me bij ieder werk af: zit er een meditatief of therapeutisch aspect in dit werk en hoe uit zich dat dan? We zullen zien dat de vorm van het meditatieve effect van Abramović’ werk gedurende haar oeuvre verandert: bij haar latere werken (vanaf 2002) is het therapeutische effect veel duidelijker te zien dan in haar eerdere werk. Daarom moet ik oppassen het effect van latere werken niet te projecteren op haar eerdere werken. Bij het bespreken van de verschillende performances leg ik telkens een verband met de manier waarop Abramović met haar publiek omgaat. De relatie tot het publiek is immers van groot belang voor het therapeutische effect van haar kunst op dat publiek. Hoe ontwikkelt zich dan de rol van het publiek en het therapeutische effect van Abramović’ kunstwerken? Ik heb de performances zoveel mogelijk vanuit mijn eigen ervaringen beschreven, omdat het me vooral gaat om het effect van de performance op de beschouwer. Bij één performance was ik zelf aanwezig (*512 Hours*), andere beschrijf ik naar aanleiding van video-opnamen die ik ervan heb gezien. Slechts een aantal performances heb ik niet zelf (of via videomateriaal) kunnen zien. In die gevallen heb ik me gebaseerd op beschrijvingen van verschillende auteurs. Ik moet hierbij oppassen dat ik mijn eigen hypothesen niet teveel op de werken projecteer.

In het derde hoofdstuk verbind ik vervolgens de performances met elkaar en schets ik de ontwikkeling van het meditatieve en therapeutische aspect in haar werk. Ook ga ik hier in op de kwestie of Abramović gezien kan worden als therapeut en haar performances als therapie in plaats van als kunst. De belangrijkste bronnen die ik in deze eerste helft van de scriptie gebruik, zijn Thomas McEvelley, Linda Weintraub en Mary Richards. Zij hebben veel geschreven over Marina Abramović, haar werk en de verbintenis met het spirituele en meditatieve. Abramović praat vaak over haar werk en de invloeden op haar werk in interviews. Ik gebruik dan ook regelmatig citaten van Abramović om mijn verhaal te ondersteunen. Er zijn echter nog veel meer citaten van vergelijkbare strekking die ik had kunnen gebruiken; dit geeft aan dat Abramović hier erg veel over praat.

In het laatste hoofdstuk behandel ik theorieën en publicaties van Donald Kuspit, Alain de Botton en John Armstrong: belangrijke auteurs op het gebied van therapeutische kunst. Zij hebben geschreven over de therapeutische werking van kunst. Ik breng deze theorieën vervolgens in verband met de eerder behandelde performances van Abramović. Wat is therapeutische kunst volgens deze auteurs? In hoeverre zijn deze toepasbaar op Abramović' werk? In hoeverre en hoe is haar werk te beschouwen als therapeutische kunst in het licht van deze theorieën? Doordat ik verschillende auteurs behandel, zal er een zo genuanceerd en compleet mogelijk beeld ontstaan van de manieren waarop we haar werk als therapeutisch zouden kunnen beschouwen.

1. Marina Abramović

It took me twenty five years to have the courage, the concentration and the knowledge to come to this, the idea that there would be art without any objects, solely an exchange between performer and public. I needed to go through all of the preparations that I did, I needed to make all the works that came before; they were leading to this point.⁸

- Marina Abramović

In dit hoofdstuk geef ik een beeld van Marina Abramović en haar inspiratiebronnen, door middel van een korte biografie van de kunstenaar. Allereerst schets ik hiermee een context waarin we de performances kunnen plaatsen die ik in het volgende hoofdstuk zal bespreken. De biografie van de kunstenaar is echter ook om andere redenen interessant voor dit werkstuk. Bijvoorbeeld omdat Abramović wellicht ook een therapeutisch effect van haar kunst op *haarzelf* nastreeft. Hiervoor moeten we kennis hebben van Abramović' verleden. Daarnaast gebruikt ze in haar performances meestal haar eigen, fysieke lichaam. Mede hierdoor is de performance-persoonlijkheid van Abramović moeilijk te scheiden van haar eigen persoonlijkheid. Ze identificeert zich met haar werk, ze *is* haar werk. Klaus Biesenbach, een oud-geliefde van Abramović en de maker van de overzichtstentoonstelling van Abramović' werk, *The Artist is Present* in het Museum of Modern Art in New York in 2010, was het hiermee eens: 'Because with Marina... she's never not-performing.'⁹

Naast een biografie van de kunstenaar, behandel ik ook de vele reizen naar verschillende landen die Abramović maakte en die een inspiratiebron vormden voor veel van haar werken. Verder ga ik nog even in op Abramović' houding tegenover de toekomst van performancekunst, waar ze zich voor inzet.

1.1 Abramović' kindertijd

Marina Abramović werd geboren in 1946 in Belgrado, het huidige Servië en het toenmalige Joegoslavië.¹⁰ Haar beide ouders, Vojo en Danica Abramović, waren communistische partizanen geweest aan de zijde van Tito (1892-1980) gedurende de Tweede Wereldoorlog. Het waren nationale helden volgens Abramović.¹¹ Het politieke klimaat beïnvloedde hun leven in grote mate.¹² Ondanks

⁸ Quote van Abramović aan de muur van de installatie van *Generator* in 2014, zie afbeelding 1.

⁹ Akers 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIIfNaU?lang=en>.

¹⁰ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 140.

¹¹ Akers 2012.

dat de omstandigheden niet optimaal waren, kon Abramović in haar eerste jaren als performancekunstenaar makkelijk voet aan de grond krijgen. Dit had er volgens Mary Richards in haar boek *Marina Abramović* (2010) mee te maken dat haar moeder na de oorlog als kunsthistorica directeur werd van het Museum van Kunst en Revolutie van Joegoslavië in Belgrado.¹³

Door veel discipline en schema's beheersten haar ouders, en met name haar zeer strenge en conservatieve moeder, in grote mate Abramović' jeugd.¹⁴ Abramović' vader verliet hen toen Abramović 18 was. Samen met haar jongere broer Velimir woonde ze daarna bij hun moeder.¹⁵ In de documentaire *The Marina Abramović; The Artist is Present* (2012) vertelt Abramović verschillende anekdotes over haar moeder:

My mother dressed me as a devil when I was 4 years old for the little party. My first party ever. Everybody was dressed very happy. In the princesses and cowboys. [sic] And I was looking so miserable, just really, little kid [sic] with a very sad, black devil dress with the two horns. I have no idea why she dressed me as a devil. I think that marked my life.¹⁶

My mother would even wake me in the middle of the night if my bed was not straight, because I am sleeping too messy. [sic] I mean, that kind of insanity. It was no love there [sic], you know. I never remember my mother kissing me or holding me in any possible way.¹⁷

Anekdotes zoals deze twee, over de relatie van Abramović en haar moeder, heeft Abramović vaak verteld. In bijna elk interview dat ze geeft, refereert Abramović aan haar kindertijd. Zo is er ook het verhaal dat Abramović eens haar hele kamer insmeerde met schoenpoets, om haar moeder dwars te zitten.¹⁸ Ook moest ze tot haar negenentwintigste om tien uur 's avonds thuis zijn van haar moeder, ondanks dat Abramović toen al naam maakte als performancekunstenaar.¹⁹ De manier waarop ze werd opgevoed had duidelijk invloed op haar. Abramović zegt dat het werk dat ze maakte in Joegoslavië voortkwam uit rebellie: tegen haar ouders, maar ook tegen de politieke situatie in het land.²⁰ Tijdens de studentenprotesten in Belgrado in 1968 was Abramović studentsecretaresse voor de Communistische Partij op de kunstacademie waar ze studeerde, zegt ze in een interview met Biesenbach.²¹ Ze probeerden bepaalde vrijheden te verwerven, zoals vrijheid van meningsuiting, maar hun stakingen leidden alleen maar tot teleurstellingen.²² Zelf zegt ze in 2012 over deze ervaringen:

¹² Richards 2010, p. 2.

¹³ Idem.

¹⁴ Akers 2012.

¹⁵ Richards 2010, p. 9.

¹⁶ Akers 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIfNaU?lang=en>.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 48.

¹⁹ Richards 2010, p. 9.

²⁰ Richards 2010, p. 5. Richards haalde dit uit de publicatie Abramović, Marina et al., *Artist/Body: Performances 1969-1998*, Milaan 1998, p. 16. Deze publicatie heb ik echter niet kunnen bemachtigen.

²¹ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 10.

²² Richards 2010, p. 5.

So basically you are looking at many Marinas. You're looking the Marina who is product of the two partisan parents, two national heroes, no limits, will power [sic]. Any aim she put in the front of her [sic]. And then, right next to this one, you have the other one, who is like a little girl, who, you know, mother never give her enough love [sic], and very vulnerable and unbelievably disappointed and sad. And there is another one who have [sic] this kind of spiritual wisdom and can go above all that. And this is actually my favorite one.²³

Abramović zegt hier dat ze zichzelf kan overstijgen dankzij spirituele wijsheid. Deze spiritualiteit heeft wellicht een therapeutische werking op haar. De 'spirituele Marina' die ze noemt, komt misschien voort uit haar relatie met haar grootmoeder: 'there was the grandmother who was loving, and always there, and she was spiritual, and spending all the time in the church'.²⁴

Abramović laat er dus geen twijfel over bestaan dat haar jeugd van grote invloed is geweest op haar en haar werk. Biesenbach koppelt Abramović' kindertijd bijvoorbeeld aan haar relatie tot het publiek in haar performances. 'Marina's connection to the audience comes out of this extraordinary lack that she feels or she felt as a child. She desires to be loved, she desires to be needed.'²⁵ Hieruit blijkt dus dat haar Abramović' werk (ook) op haar een therapeutisch effect heeft.

Hoewel de invloed van haar jeugd op haar kunst groot is, ziet Abramović dit niet per definitie als iets slechts. Volgens Richards vindt Abramović dat een goede kunstenaar altijd wordt geteisterd door een traumatische jeugd, of tenminste door traumatische gebeurtenissen in de kindertijd.²⁶ Een voorwaarde om goede kunst te maken is dat een kunstenaar die trauma's weet om te zetten naar iets dat de kunstenaar zelf overstijgt en het publiek kan aanspreken volgens Abramović.²⁷

1.2 Ontwikkeling als kunstenaar

Als kunstenaar werd Abramović beïnvloed door een vriend van haar vader, die kunstenaar was in de *Art Informel* stroming.²⁸ Abramović heeft aangegeven dat hij haar liet zien hoe hij kunst maakte: hij legde een doek op de vloer, bewerkte het met lijm, zand en pigment en stak het ding in brand, terwijl hij zei: 'dit is een zonsondergang'. Abramović hing het aan de muur, maar toen ze terugkwam van vakantie lag het gesmolten op de grond. Abramović beseftte op dat moment dat het proces van dit werk belangrijker was dan het eindresultaat. Dit zien we terug in haar performances.²⁹

²³ Akers 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIfNaU?lang=en>.

²⁴ Idem.

²⁵ Idem.

²⁶ Richards 2010, p. 41.

²⁷ Richards 2010, pp. 41-42.

²⁸ Het is mij onbekend welke kunstenaar dit was.

²⁹ Kaplan 1999, p. 17.

Haar eerste tentoonstelling had Abramović al op haar twaalfde.³⁰ Ze studeerde aan de kunstacademie in Belgrado en in Zagreb, in het huidige Kroatië.³¹ Ze begon haar kunstenaarscarrière met het schilderen van wolkenluchten en gecrashte vrachtwagens en het afbeelden van haar dromen. Al snel vond ze schilderen te beperkt en vroeg ze zich af waarom ze niet zou werken met andere materialen: ‘Why did I have to use something two-dimensional when I had freedom to use anything I wanted? I could use fire and water and the body and sound.’³² Zo ging ze werken met geluid en later met performance. Volgens Thomas McEvelley in *Art, Love, Friendship* (2010) brak ze met performancekunst uit de voor haar verstikkende omgeving van het toenmalige Joegoslavië.³³ Ongetwijfeld brak ze hiermee ook met de strenge opvoeding door haar ouders. Tegelijkertijd heeft haar werk hierin wel duidelijk zijn wortels: de discipline in haar opvoeding en het in opstand komen tegen de regering komen duidelijk terug in haar werk.

Tussen 1976 en 1989 werkte Abramović samen met Frank Uwe Laysiepen (Solingen, Duitsland, 1943), beter bekend als Ulay.³⁴ De twee performancekunstenaars ontmoetten elkaar in Amsterdam, waar Abramović haar performance *Thomas Lips* (1975) uitvoerde.³⁵ Ze werden geliefden, maar gingen ook samen werken. Ze leefden in een busje waarmee ze door Europa toerden om performances uit te voeren. Ze begonnen hun gezamenlijke leven en carrière met de zogenaamde ‘Relation Works’,³⁶ waarvan ik een aantal performances in het volgende hoofdstuk zal beschrijven. Abramović en Ulay oefenden hun ‘Relation Works’ niet, bepaalden niet vooraf de afloop ervan en herhaalden de performances ook niet.³⁷ Hierdoor bleven alle afzonderlijke werken een nieuwe ervaring voor hen en de toeschouwers, en werd het geen acteren – een gevaar dat automatisch op de loer ligt bij herhaling van performances.

Abramović en Ulay lieten zich inspireren door het maken van verre reizen, bijvoorbeeld naar Australië, waar ze in 1980 drie maanden alleen in de woestijn doorbrachten.³⁸ Ze waren zelden thuis; hoewel ze in Amsterdam woonden, waren ze geen Nederlandse burgers.³⁹ In hun gezamenlijke werk wilden ze een gezamenlijke ervaring opdoen. Ze probeerden een synthese te worden, niet op seksueel, maar op spiritueel en lichamelijk gebied.⁴⁰ De twee afzonderlijke lichamen moesten in de performances samengebracht worden tot één lichaam, één geest. Hoe dit zich uit in de performances, zal blijken uit het tweede en derde hoofdstuk van dit werkstuk. Zowel hun werkrelatie als hun

³⁰ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 30.

³¹ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 140.

³² Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 9.

³³ McEvelley 2010, p. 241.

³⁴ McEvelley 2010, p. 40. In dit werkstuk zal ik hem Ulay blijven noemen, zoals hij ook in literatuur wordt genoemd en bekendstaat.

³⁵ Akers 2012.

³⁶ De term ‘Relation Work’: Abramović en Ulay 1980.

³⁷ Meschede 1993, p. 34.

³⁸ McEvelley 2010, p. 44.

³⁹ Carr 2008, p. 29.

⁴⁰ Richards 2010, p. 17.

persoonlijke relatie werden verbroken tijdens de performance *The Lovers; The Great Wall Walk* (1988). Hierbij liepen ze de Chinese Muur af, ieder beginnend aan een andere kant. Ze ontmoetten elkaar in het midden en vanaf daar scheidden hun wegen.

Na haar samenwerking met Ulay hield Abramović zich een tijd lang bezig met theater en sculpturen. Zo maakte ze een theaterstuk over haar eigen leven tot dan toe, *The Biography* (1992), en verzamelde ze een hele tijd zogenaamde *Transitory Objects*, objecten met een positieve werking op de beschouwer, zoals mineralen en kristallen.⁴¹ In een vooruitblik op de performances die ze later nog zou doen, stelde ze in 1998: ‘It’s to prepare for the new century, when the artist should not have any objects between him and the public, just a direct energy dialogue’.⁴²

1.3 Inspiratie uit andere culturen

Zoals al aangehaald in de inleiding van deze scriptie, ziet Abramović zichzelf als een tussenpersoon tussen het Westen en de wijsheid uit andere culturen.⁴³ Ze wil spirituele kennis uit andere culturen vertalen naar een taal die wij in het Westen kunnen begrijpen: kunst. Veel van die kennis uit zich in lichamelijke oefeningen; ze gelooft dat haar geest dan vanzelf haar lichaam volgt.⁴⁴ De voorbeelden van plekken waar ze inspiratie opdeed zijn talrijk: van Australië tot Sri Lanka en Brazilië. Het zijn ervaringen die haar performances en haar zelf erg veranderd hebben.⁴⁵

Eén van de eerste keren dat ze het Westen verliet om elders ervaring op te doen, was toen ze in 1980 met Ulay drie maanden in de Australische woestijn ging wonen.⁴⁶ Ze observeerden daar de Aboriginals en experimenteerden met meditatie en afzondering. Volgens Abramović nemen Aboriginals op een andere manier waar en gebruiken ze andere delen van hun hersenen dan wij in het Westen gewend zijn. Daarnaast hebben zij erg veel rituelen en ceremonies, waarmee ze in contact staan met hun voorouders. Door de rituelen telkens te herhalen, voegen ze echter ook iets van zichzelf toe: het heden. Tijdens deze rituelen hebben ze een verhoogd bewustzijn, stelt Richards: ze zijn ‘at one’ with the world on a profound level.’⁴⁷ Abramović en Ulay voelden zich verbonden met de Aboriginals, omdat ze ook een nomadisch leven leidden en niet materialistisch waren.

⁴¹ Kaplan 1999, p. 17.

⁴² Richards 2010, p. 24. Richards heeft gebruik gemaakt van de publicatie Abramović, Marina et al., *Artist/Body: Performances 1969-1998*, Milaan 1998, p. 20. Deze heb ik echter niet kunnen vinden.

⁴³ Stiles 2008, p. 25.

⁴⁴ Weintraub 1996, p. 62.

⁴⁵ Richards 2010, p. 44.

⁴⁶ Weintraub 1996, p. 62.

⁴⁷ Richards 2010, p. 46.

Een andere ervaring hadden ze in de woestijn, waar ze weinig anders dan elkaar hadden in barre omstandigheden van hitte en droogte.⁴⁸ De woestijn werd hun leraar. Voor lange tijd stil zitten is zowel fysiek als mentaal heel zwaar, ondervonden Abramović en Ulay,⁴⁹ maar ze ontdekten ook dat fysieke beproevingen de geest kunnen herstellen.⁵⁰ Door veel van hun lichaam en geest te vragen, kwamen ze in een andere staat van bewustzijn terecht. Ze namen de ervaringen mee terug naar het Westen, waar ze in hun performances nog meer op zoek gingen naar mentale en fysieke uitdagingen.⁵¹ Abramović zei hierover in 2015:

For me, it's important to look at rituals in ancient cultures, that often involve extreme and painful situations. Dealing with pain can unlock other levels of consciousness. When you confront pain fearlessly, it turns into something different.⁵²

Door hun ervaringen in de Australische woestijn veranderden hun werken van extreem fysiek naar bewegingsloos. Hieruit ontstond onder andere *Nightsea Crossing* (1981-1987), zoals beschreven in hoofdstuk 2.

Abramović en Ulay zouden hun 'Relation Works' ook hebben gebaseerd op Soemerische religies en Grieks en Indisch gedachtegoed. Ook bij de kunstenaars speelde wederzijdse afhankelijkheid tussen man en vrouw een rol, volgens McEvelley.⁵³ In hun gezamenlijke performances maken ze het elkaar moeilijk, maar houden ze elkaar tegelijkertijd in stand. Abramović bracht ook een tijd door met mensen in Sri Lanka die hun lichamelijke grenzen probeerden te verleggen door psychische krachten te gebruiken.⁵⁴ Verder bezocht ze Tibetaanse monniken, die een hoger bewustzijn op een andere manier beleven: de realiteit smelt weg en maakt plaats voor een 'diepere realiteit', schrijft Richards. Dit wegsmelten van de realiteit was een ervaring die Abramović had tijdens *Nightsea Crossing*, waarbij Abramović en Ulay urenlang tegenover elkaar zaten en elkaar alleen maar aankeken. Op een bepaald punt in de performance zag Abramović Ulay ineens niet meer, hoewel hij dichtbij haar zat.⁵⁵ Van de Tibetaanse monniken leerde ze ook hoe ze haar geest kon leegmaken⁵⁶ en een 'volle leegte' kon creëren: een leegte die vol is van betekenis.⁵⁷ Daarnaast maakten de monniken gebruik van telepathie, waar Abramović zich ook voor interesseerde. In haar performances probeerde ze ook te communiceren zonder woorden of gebaren.⁵⁸ Haar werk lijkt daarnaast geïnspireerd te zijn op het taoïsme, stelt Richards. Hoewel er vele vertakkingen van de stroming zijn, zijn technieken als meditatie, vasten en het gebruik van medicinale kruiden de kern van de beweging. Ook taoïsten

⁴⁸ Richards 2010, p. 47.

⁴⁹ McEvelley 2010, p. 44.

⁵⁰ Weintraub 1996, p. 62.

⁵¹ Richards 2010, p. 48.

⁵² <http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/3/27/second-lecture-highlights>.

⁵³ McEvelley 2010, p. 40.

⁵⁴ Richards 2010, p. 45.

⁵⁵ Richards 2010, p. 48.

⁵⁶ Richards 2010, p. 28.

⁵⁷ http://www.skny.com/exhibitions/2014-10-24_marina-abramovi/pressrelease/.

⁵⁸ Richards 2010, pp. 72-73.

denken dat het lichaam van belang is voor zelf-realiseren:⁵⁹ het optimaal functioneren van je geest en persoonlijke groei kan in gang gezet worden door fysieke oefeningen. Eind jaren tachtig bezocht Abramović verschillende kristalmijnen in Brazilië. Ze leerde dat kristallen geassocieerd kunnen worden met verschillende delen van het lichaam.⁶⁰ Deze gaven haar inspiratie voor de *Transitory Objects*, zoals eerder vermeld. Volgens McEvilley laat Abramović in haar performances eigenlijk een ‘state of mind’ zien, een staat van concentratie die wordt geassocieerd met verschillende soorten meditatie retraites die Abramović in de loop der jaren heeft bezocht.⁶¹

Over de invloed die deze niet-westerse culturen op haar werk hadden, zegt Abramović:

When I began my performances in Yugoslavia and pushed my body very hard, I really started to experience different states of mind. I didn't know what they were, because I didn't have any relation to meditation or spirituality at that time, and I was not interested either. I was really just an artist doing her work. But the work became more and more difficult and my body became so much more demanding on my will power and my power of concentration that I actually started to reach, through my performances, the meditative states. I was not aware of it at that time. Much later when I met spiritual people, I realized that I was experiencing meditation.⁶²

You know I realized so many things through my performances and after I had come into contact with spiritual people I really got proof for them.⁶³

Haar interesse in het effect van concentratie en lichamelijke uitputting kwam dus niet al vanaf het begin van haar performances uit niet-westerse culturen. Bij haar vroege werken ging ze uit van haar eigen ervaringen, en pas daarna kreeg ze bevestiging van haar methoden toen ze de gebruiken van andere culturen ontdekte. Uit het eerste citaat blijkt daarnaast dat Abramović zichzelf inmiddels ziet als meer dan ‘zomaar’ een kunstenaar (‘just an artist’). Het bereiken van een hoger bewustzijn heeft haar kunstenaarschap schijnbaar naar een hoger – helend – niveau getild.

Abramović denkt dat de westerse cultuur van tegenwoordig niet goed is voor de mens, zowel op mentaal als op spiritueel en lichamelijk gebied. In feite is de westerse cultuur ongezond. Door middel van spiritualiteit en meditatie-rituelen uit niet-westerse religies en culturen probeert ze de mensen in het Westen gezonder te maken.

⁵⁹ Richards 2010, p. 56.

⁶⁰ Richards 2010, p. 24.

⁶¹ McEvilley 2010, p. 292.

⁶² Tisdall, Wijers, Kamphof 1990, p. 305.

⁶³ Tisdall, Wijers, Kamphof 1990, p. 306.

1.4 De toekomst van performancekunst

Tegenwoordig zet Abramović zich onder andere in voor de toekomst van de performancekunst. In 2013 richtte ze daarvoor, met behulp van een grootschalige crowdfundingactie, het Marina Abramović Institute (MAI) op in New York.⁶⁴ Het is een instituut voor lange en immateriële performances, maar ook voor theater, film, et cetera.⁶⁵ Hiermee hoopt Abramović haar erfenis op het gebied van performancekunst veilig te stellen voor volgende generaties performancekunstenaars.⁶⁶ Ook ontwikkelde Abramović ‘The Abramović Method’, oefeningen die doen denken aan oefeningen in *mindfulness* en de participant meer in het ‘hier en nu’ brengen.⁶⁷ ‘The Abramović Method’ wordt gedoceerd aan het MAI. Abramović zegt daarover: ‘My function in this new kind of performance situation is to show you, through the Abramović Method, what you can do for yourself.’⁶⁸ ‘The Abramović Method’ is dus een manier om het publiek te leren zichzelf te helpen en heeft dus een therapeutische functie.

Al lange tijd is ze bezig ‘haar’ performancekunst mainstream te maken, zegt Abramović in een recent interview met the-talks.com.⁶⁹ In de documentaire van Akers uit 2012 legt ze uit dat ze in het verleden altijd de vraag kreeg: ‘waarom is dit kunst?’ Pas vanaf haar performance en overzichtstentoonstelling *The Artist is Present* (2010) in het Museum of Modern Art in New York heeft Abramović het gevoel de aandacht te krijgen die haar performancekunst verdient:

So for me, it's like that's why the show in MoMA is historical for me, important, to really put the kind of things in the right place [sic]. Because performance never been regular form of art [sic]. It's been alternative since I was born. So I want to really to be real form of art and respect [sic]. Before I die. (...) Excuse me, I'm 63, I don't want to be alternative anymore!⁷⁰

Lady Gaga was hier een belangrijke schakel in, stelt Abramović. Lady Gaga kwam naar haar tentoonstelling *The Artist is Present* kijken en bracht door haar sterrenstatus een heel nieuw publiek voor Abramović mee.⁷¹ Haar bekendheid is sindsdien nog meer gegroeid dankzij samenwerkingen met popsterren als Lady Gaga en Jay-Z.

⁶⁴ Gibsone 2013.

⁶⁵ <http://www.mai-hudson.org/about-mai/>.

⁶⁶ Miller 2014.

⁶⁷ Groves 2015: ‘Marina Abramović reveals plans for her funeral, ‘the artist’s last piece’.

⁶⁸ Forrest 2015.

⁶⁹ <http://the-talks.com/interviews/marina-Abramović/>.

⁷⁰ Akers 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIIfNaU?lang=en>.

⁷¹ <http://the-talks.com/interviews/marina-Abramović/>.

2. Abramović' performances

In the 1970s for me what was important was to make something really disturbing and dangerous, some kind of image that would shock the public and create a space in them so that they could receive something new, giving them a different awareness.⁷²

- Marina Abramović

Some years ago she said to me that she wanted to do a kind of performance that didn't involve any mediation; there would be no objects, such as artworks or props, nor anything else, such as words or ideologies or a scenario, to get in between her and her viewers. Instead, the viewers would be invited to enter into an energy relationship.⁷³

- Thomas McEvilley

In het vorige hoofdstuk heb ik een context geschetst waarin we Abramović' werk kunnen plaatsen. Om de ontwikkeling in haar oeuvre goed te laten zien behandel ik in dit hoofdstuk haar werk chronologisch. Ik behandel alleen haar performancekunst. Hoewel ze zich, in mindere mate, heeft gewijd aan schilderkunst, sculptuur, audiokunst en videokunst, richt ik me hier in dit werkstuk niet op. Juist de directe verbinding met het publiek van Abramović' performances vind ik interessant voor dit onderzoek. Ik behandel echter niet alle performances van Abramović. De reden dat ik deze performances heb uitgekozen en niet andere, is dat deze performances het verhaal dat ik wil vertellen het beste ondersteunen; meditatieve aspecten komen op verschillende manieren duidelijk naar voren in deze werken. Tegelijkertijd geven ze een heel breed beeld van haar oeuvre en de ontwikkeling daarin. Ik onderscheid drie periodes in haar loopbaan: haar vroege werk in de periode 1973-1975, haar samenwerking met Ulay onder de noemer 'Relation Works' in 1976-1988 en tot slot haar latere werk, vanaf 1989. Deze periodes zijn in dit werkstuk alledrie vertegenwoordigd door meerdere performances.

Ik beschrijf de performances zo volledig mogelijk en behandel kort mogelijke interpretaties van het werk. Het interpreteren van haar werk is echter niet het onderwerp van dit onderzoek en zal slechts dienen ter verdieping, voordat ik verder in ga op het meditatieve aspect van de performance. Ik behandel nadrukkelijk de rol van het publiek in haar werk; ik wil het immers hebben over de therapeutische effecten op de beschouwer. Ik kijk echter niet alleen naar de werking van het werk op het publiek. Om een beeld te krijgen van het therapeutisch effect van het werk en de ontwikkeling daarvan door Abramović' oeuvre heen, zal ik ook moeten kijken naar het meditatieve effect op de

⁷² Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 19.

⁷³ McEvilley 2010, pp. 293-294.

kunstenaar zelf. Hierbij betrek ik haar eigen uitspraken over haar performances. Tot slot kijk ik goed hoe dit therapeutische effect zich in haar performances uit en hoe zich dat door haar oeuvre heen ontwikkelt. Dit doe ik, omdat de meest recente performances van Abramović een groot therapeutisch effect kunnen hebben op de beschouwer. Ik vraag me dus af of ook in haar eerdere werk dit therapeutische effect al naar voren komt en, zo ja, hoe zich dat uit.

Ik ga in eerste instantie uit van mijn eigen waarnemingen. Daarnaast behandel ik secundaire literatuur over Abramović' werk en het meditatieve aspect daarvan. Daar moet ik aan toevoegen dat over de latere performances van Abramović nog een stuk minder is geschreven dan over haar eerdere werk. Dit is dan ook van invloed op de hoeveelheid secundaire bronnen die ik gebruik.

2.1 Abramović' vroege werk (1973-1975)

Rhythm 10 (1973)

Rhythm 10 was één van de eerste performances die Marina Abramović uitvoerde, in de Villa Borghese te Rome, Italië in 1973 (afbeelding 2).⁷⁴ Op de grond voor haar lagen twintig messen en geluidsopnameapparatuur. Abramović drukte haar linkerhand op de vloer, met de vingers gespreid. Met haar rechterhand hield ze het eerste mes vast, waarmee ze ritmisch tussen de vingers van haar linkerhand begon te steken. Als in trance stak ze het mes telkens tussen haar vingers. Ze stak steeds sneller, zodat ze zichzelf regelmatig sneed. Iedere keer dat ze zich sneed, nam ze een nieuw mes en begon ze opnieuw te steken, totdat ze alle twintig messen had gehad – en ze zich dus twintig keer gesneden had. Met de apparatuur had ze een geluidsopname van het ritmische steken genomen, die ze heel geconcentreerd terugluisterde. Toen de opname was afgelopen begon ze opnieuw te steken. Deze keer had ze als doel de eerste versie precies na te bootsen. Ze probeerde zich dus op precies dezelfde momenten als voorheen te snijden. Dit keer niet gestuurd door het toeval, maar door controle, gebaseerd op haar herinnering aan de geluidsopname. Nadat ze de twintig messen weer had gebruikt, liet ze de geluidsopnamen van de twee versies over elkaar afspelen. Hierdoor hoorde het publiek waar het steken bij beide keren fout ging; de eerste keer per ongeluk, de tweede keer met opzet.⁷⁵ In de performance vallen het heden en verleden dus samen.⁷⁶

Abramović creëerde als het ware een ritme door het steken van de messen. Volgens Kristine Stiles zou dit een verwijzing kunnen zijn naar Abramović' moeder, die haar dwong muziek te spelen,

⁷⁴ Dit was echter niet de eerste keer dat ze deze performance uitvoerde; dat was op het Edinburgh Festival in 1973, waarbij ze gebruik maakte van tien messen. Biesenbach 2010, p. 60. De performance die ik heb beschreven wordt echter door al mijn geraadpleegde bronnen aangehaald, niet de versie in Edinburgh.

⁷⁵ Ik heb helaas geen video-opnamen van de performance gezien. De beschrijving heb ik gebaseerd op beschrijvingen van anderen: McEvelley 2010, pp. 242-243, Biesenbach 2010, p. 60.

⁷⁶ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 13.

ondanks dat Abramović er, naar eigen zeggen, geen talent voor had.⁷⁷ Ook schrijft Stiles dat Abramović aan het begin van de performance nagellak op de nagels van haar linkerhand aanbracht – de hand waar het mes op zou gaan inhakken.⁷⁸ Het was dus juist de passieve hand, de hand die geweld aan gedaan werd, die nagellak op kreeg.⁷⁹ Abramović was in deze performance zowel dader als slachtoffer; ze offerde zichzelf.⁸⁰ Het is te zien als een masochistisch werk:⁸¹ de eerste keer dat ze met de messen stak, had ze al een grote kans op pijn en de tweede keer deed ze dat bewust nog een keer. Hierdoor kan de performance eerder als *empowering* gezien worden dan als destructief, stelt Richards: Abramović had de controle. Hoewel Abramović zowel dader als slachtoffer is van haar eigen pijn, wordt hier ook het publiek onderdanig gemaakt: zij weten immers niet wat Abramović van plan is en wanneer ze stopt met zichzelf pijn te doen.⁸²

Het publiek zal het inderdaad spannend hebben gevonden naar deze performance te kijken; ze zagen immers iemand die zich verwondde en daar ongetwijfeld pijn van had. Die pijn heeft men ongetwijfeld van haar gezicht en lichaamshouding af kunnen lezen. Daarnaast is het bijna onmogelijk om als publiek je niet te identificeren met de kunstenaar; om niet mee te leven. Je gaat je automatisch voorstellen hoe het is om in de schoenen van de kunstenaar te staan. Zoals ook McEvelley schrijft: het publiek haalde opgelucht adem toen ze de eerste serie van twintig messen had gehad: het leed was geleden.⁸³ Wat het publiek toen nog niet wist, is dat ze nóg een serie ging doen, waarbij ze zichzelf even zo vaak zou snijden – en pijn zou doen. Abramović maakte het de beschouwer niet makkelijk. Ik merk het zelf ook als ik een video van een heropvoering van de performance bekijk:⁸⁴ ik kan er niet goed naar kijken, bang als ik ben om de pijn van de performer te horen en het bloed te zien. Dat effect zal nog heviger geweest zijn voor het publiek dat daadwerkelijk bij Abramović' performance aanwezig was; ook omdat zij van tevoren niet wisten wat er ging gebeuren.

Abramović zocht in deze performance de grenzen op van haar fysieke lichaam,⁸⁵ maar ook van haar mentale staat van zijn. Het is immers ook mentaal niet makkelijk jezelf pijn te doen. Het was een risicovolle performance, maar de pijn die Abramović zichzelf aandeed zorgde ervoor dat ze alert was en zich bewust was van het moment. De pijn hield haar in het heden, ze zal zich bewust geweest zijn van het 'hier en nu'. Daarnaast moest ze zeer geconcentreerd en alert blijven, om de eerste cyclus van messteken op precies dezelfde wijze te kunnen herhalen. Ondanks de pijn ging ze dus heel gecontroleerd te werk. Abramović legde haar focus niet op de pijn: ze jammerde niet, maar accepteerde de pijn en ging door. Ze aanvaardde dat de pijn er was en concentreerde zich op de rest

⁷⁷ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 64.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Meschede 1993, p. 30. Het is mij onbekend welke kleur die nagellak had.

⁸⁰ McEvelley 2010, p. 244.

⁸¹ Richards 2010, p. 83.

⁸² Richards 2010, p. 85.

⁸³ McEvelley 2010, pp. 242-243.

⁸⁴ Door Luize Melo: Melo 2012.

⁸⁵ Richards 2010, p. 84.

van de performance. Door de concentratie en de constante herhaling van de messteken kan het een meditatief effect hebben gehad, of kan het zelfs voor een staat van trance hebben gezorgd.

Rhythm 0 (1974)

Rhythm 0 vond plaats in de galerie Morra Art Studio⁸⁶ in Napels in 1974 (afbeelding 3).⁸⁷ Abramović maakte in deze performance van zichzelf een passief object. De eigenaar van de galerie verklaarde naar het publiek dat men alles met haar mocht doen wat men wilde; Abramović nam de volle verantwoordelijkheid over wat er te gebeuren stond.⁸⁸ In dezelfde ruimte stond een grote tafel met tweeënzeventig objecten.⁸⁹ Deze objecten varieerden van een roos, een krant, een pen en een flesje parfum tot een vork, een schaar, een hamer, een pistool en een kogel. McEvelley noemt het 'instruments of pleasure and pain'.⁹⁰ Er werd een gevarieerd publiek aangetrokken in de galerie: zowel kunstkenners als toevallige passanten op straat.⁹¹

Dit is één van de weinige performances waarbij Abramović de controle compleet uit handen gaf. Het publiek speelde dan ook een heel belangrijke rol in dit werk: de beschouwer was niet slechts de beschouwer, maar ook het actieve subject. De kunstenaar plaatste zich hier in de passieve rol van het object.⁹² Doordat het publiek een actieve rol mocht spelen, werd het publiek in de rol van kunstenaar geplaatst. *Zij* veranderden het kunstwerk, in plaats van de kunstenaar die normaal gesproken de actieve rol van het maken van kunst vervult.⁹³ Ook Richards stelt dat Abramović hier de traditionele verhoudingen tussen het publiek en de kunstenaar veranderde. Normaal gesproken is er een ongeschreven wet waarin staat dat het publiek een relatief passieve houding aanneemt tot het kunstwerk.⁹⁴ Dat was hier totaal niet het geval. Hoewel het publiek dus al een zeer belangrijke rol speelde in deze performance, ging het Abramović volgens Richards in deze tijd nog niet om haar publiek. Ze was meer geïnteresseerd in haar eigen grenzen en haar eigen reactie op de actie van het publiek. Het was pas later dat haar focus kwam te liggen op de relatie van de performer met het publiek.⁹⁵

Dit werk zou niet bestaan hebben zonder het publiek. De beschouwer werd hier participant en voltooide het werk. Door de actieve houding van de beschouwer – die daarmee een deelnemer werd – maakte Abramović de performance tot een experiment: 'a scientific experiment that reveals human

⁸⁶ Biesenbach 2010, p. 74.

⁸⁷ McEvelley 2010, p. 37.

⁸⁸ McEvelley 2010, p. 244.

⁸⁹ McEvelley 2010, p. 244.

⁹⁰ McEvelley 2010, p. 38.

⁹¹ McEvelley 2010, p. 244.

⁹² Renzi 2013, p. 131.

⁹³ Renzi 2013, p. 136.

⁹⁴ Richards 2010, p. 91.

⁹⁵ Richards 2010, p. 92.

nature', zoals Klaus Biesenbach zegt.⁹⁶ Het is een performance die de grenzen aftast van wat menselijk is. Doen mensen je wat aan, als je ze de kans geeft? Abramović stelde zich in deze performance open, ook voor eventuele nare dingen, zoals verkrachting of moord.⁹⁷ Ook voor de beschouwer was het hierdoor een verontrustende performance om te zien; het zal vervelend geweest zijn te zien dat een gedeelte van het publiek zich agressief ging gedragen naar de kunstenaar. Tegelijkertijd wilde het publiek misschien juist blijven kijken, bijvoorbeeld om te zien of het Abramović zou lukken de hele tijd passief te blijven, of om in te grijpen wanneer het nodig was.

Rhythm 0 was, doordat Abramović de controle compleet losliet, één van haar heftigste performances. Abramović zelf beaamt dit: 'That was the heaviest piece I ever did because I wasn't in control. The audience was in control. That was as far as you can go, really.'⁹⁸ Dat kwam tot uiting toen Abramović werd uitgekleeft en gekroond met een doornenkroon. Het geladen pistool werd zelfs tegen haar hoofd gezet door een bezoeker. Over wat er daarna gebeurde verschillen de bronnen. Stiles schrijft dat andere mensen uit het publiek het pistool afpakten en de kogel uit het raam gooiden.⁹⁹ McEvelley voegt hieraan toe dat de aanwezigen van binnen de kunstwereld in opstand kwamen tegen de overige bezoekers, die schijnbaar op een agressievere manier met Abramović om gingen. Hierop werd de performance beëindigd.¹⁰⁰ Volgens Stiles eindigde de performance echter veel later, op de geplande tijd. Abramović begon weer te bewegen, werd weer actief. Dit beangstigde het publiek, die haar als passief object behandelden. Het publiek 'literally ran out of the space', zegt Abramović, 'they could not stand me as person, after all that they had done to me.'¹⁰¹ Hieruit blijkt ook dat Abramović eigenlijk niet alleen maar passief was: *zij* was immers degene die haar passief *maakte*, niet iemand anders. Zij zelf had de voorwaarden gesteld.¹⁰² Hoewel ze geen controle had over wat het publiek met haar deed, had ze tegelijkertijd wel de controle: ze bleef immers passief staan. Daarnaast was er juist sterke controle vanuit haarzelf nodig om te doorstaan wat er met haar gedaan werd en ondanks dat tóch passief te blijven.

Ook in deze performance zal Abramović zich bewust geweest zijn van het 'hier en nu'. Hoewel ze passief was en er niets tegen kon doen, ervoer ze wel allerlei lichamelijke en emotionele sensaties door wat haar publiek met haar deed. Door haar passiviteit kon ze niets anders dan accepteren dat dit was wat men met haar wilde doen. Ze wist niet zeker wat er met haar zou gebeuren en ze liep een groot risico. Om die reden zal ze continu in een staat van hyperalertheid en concentratie geweest zijn. Ook had ze een flinke dosis doorzettingsvermogen nodig voor deze performance. Op één

⁹⁶ Akers 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIfNaU?lang=en>.

⁹⁷ Richards 2010, p. 88.

⁹⁸ McEvelley 2010, pp. 261-262.

⁹⁹ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 60.

¹⁰⁰ McEvelley 2010, p. 244.

¹⁰¹ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 60.

¹⁰² Meschede 1993, p. 29.

van de foto's die gemaakt zijn tijdens de performance staat Abramović met betraand gezicht (afbeelding 3). Dat ze toch passief bleef, getuigt van een sterke wil.

Rhythm 5 (1974)

Rhythm 5 vond plaats in Studentski Kulturni Centar (Student en Cultureel Centrum) in Belgrado in het huidige Servië in 1974 (afbeelding 4). De setting van de performance bestond uit een levensgrote vijfpuntige ster van hout, gedoopt in benzine, die op de vloer was aangebracht. Abramović stak de ster aan en liep er omheen. Toen knipte ze haar haren, vinger- en teennagels af, die ze allemaal in de punten van de brandende ster gooide. Vervolgens betrad ze de lege ruimte in het midden van de ster en ging ze liggen met armen en benen gespreid, richting de punten van de ster.¹⁰³ Daar bleef ze liggen totdat ze – ongepland – door het gebrek aan zuurstof het bewustzijn verloor en uit de ster werd gehaald door mensen uit het publiek.¹⁰⁴

Het werk zal vanwege de brandende ster shockerend geweest zijn voor het publiek. Niet alleen plaatste Abramović zichzelf in een gevaarlijke situatie door in de ster te gaan liggen, ook moet het voor het publiek bedreigend hebben gevoeld. Tegelijkertijd zal het publiek benieuwd zijn geweest naar de afloop, ook in negatieve zin: zou er iemand moeten ingrijpen? Dat bleek inderdaad het geval. Kijken naar vuur kan daarnaast ook rustgevend werken, maar ik betwijfel of dat bij deze performance het geval zal zijn geweest. Het publiek zal waarschijnlijk eerder onrustig worden van het vuur zo dicht bij de performer.

Dit werk doet ritualistisch aan: Abramović voerde een aantal handelingen uit, alsof het gebruiken waren van een bepaalde cultuur. Net als een ritueel, impliceert een performance de aanwezigheid van een lichaam.¹⁰⁵ Daarnaast maakte Abramović in deze performance gebruik van purificatie, zoals ook bij veel (religieuze) rituelen het geval is: in dit geval door het knippen van haar haren en nagels. Verder zat er veel symboliek in de performance. Zo is de vijfpuntige ster een communistisch symbool, wellicht een verwijzing naar haar geboorteland: de vijfpuntige ster stond onder andere afgebeeld op de vlag van Joegoslavië voordat het land in verschillende staten uit elkaar viel.¹⁰⁶ De ster is echter ook het symbool voor leven en Moeder Aarde in hermetische tradities.¹⁰⁷

Ook bij deze performance maakte Abramović het zichzelf niet gemakkelijk. Liggend in de brandende ster zal ze alert geweest zijn, zich hyperbewust van het 'hier en nu' vanwege het risico dat ze liep te verbranden of het bewustzijn te verliezen. Ze verloor inderdaad het bewustzijn. Hierdoor was in haar ogen de performance niet goed gelukt, zegt Richards. Later ging Abramović zich verder

¹⁰³ Biesenbach 2010, p. 64.

¹⁰⁴ Ik heb helaas geen video-opnamen van de performance gezien. De beschrijving heb ik gebaseerd op beschrijvingen van anderen. Stiles, Biesenbach, Iles 2008, pp. 52, 56.

¹⁰⁵ Meschede 1993, p. 33.

¹⁰⁶ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 56.

¹⁰⁷ Weintraub 1996, p. 63.

verdiepen in het fenomeen van *altered states of consciousness*: het geraken in een andere staat van bewustzijn. Ze begon zich af te vragen hoe het lichaam gebruikt kan worden *voorbij* het bewustzijn.¹⁰⁸ *Rhythm 5* had haar laten zien dat een performance ook bestaat als de performer buiten bewustzijn was. Ze hoefde dus niet eens bij kennis te zijn om het werk te maken.¹⁰⁹ Ook hier was de performance vanaf een zeker punt buiten haar controle: over het vuur had ze geen controle en ook niet over haar bewustzijn toen ze eenmaal in de brandende ster was gaan liggen. Ook het publiek had uiteindelijk een actieve rol in de performance: namelijk het redden van de performer uit de brandende ster. Dit was echter een onbedoelde rol.

2.2 Abramović en Ulay: ‘Relation Works’ (1976-1988)

Light/Dark (1977)

Light/Dark vond plaats in de International Kunstmesse te Keulen in 1977 (afbeelding 5).¹¹⁰ Dit was één van de eerste performances die Abramović samen met Ulay uitvoerde. De twee zaten op hun knieën tegenover elkaar. Hun handen lagen op hun knieën en ze keken elkaar aan. Ze begonnen elkaar te slaan, om de beurt. Telkens met de rechterhand op de linkerwang van de ander. Als er was geslagen, werd de hand terug op de knie gelegd en was de andere persoon aan de beurt. Ze bleven er beiden stoïcijns onder; lieten weinig emotie zien. Ze leken zelfs in trance te zijn, waardoor ze de prikkels van buitenaf minder voelden. Toch moet je als beschouwer gezien hebben dat het pijn deed. Vooral Abramović knipperde veel met haar ogen telkens als ze werd geslagen en had dan een seconde nodig om bij te komen. Dan herstelde ze zich en keek haar partner weer uitdrukkelingsloos aan. In het begin sloegen ze niet hard en in een rustig tempo. Gaandeweg begonnen ze echter steeds harder te slaan en werd ook het ritme sneller. Het zag eruit alsof ze elkaar opjatten, kwaad maakten. Hun hoofden en lichamen bewogen steeds wilder in het ritme van de slagen. Soms waren ze even uit het ritme, wachtten ze gedesilluseerd nog een tel langer. Op het einde hadden ze steeds langer nodig om van de klap te herstellen.

Voor de beschouwer was het als kijken naar een tenniswedstrijd; het slaan ging telkens heen en weer: klap van Abramović - klap van Ulay - klap van Abramović. Tijdens het kijken van een video-opname vraag ik me af wat meer pijn doet: het geslagen worden op steeds dezelfde wang of het slaan met steeds dezelfde arm.¹¹¹ Het lijkt bijna geen pijn te doen; het lijkt alsof ze zich vasthielden aan het keurige ritme van slagen. In de opname van de performance die ik bekijk, is geen publiek te zien. Ik

¹⁰⁸ Richards 2010, p. 86.

¹⁰⁹ Phelan 2004, p. 572.

¹¹⁰ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p. 141.

¹¹¹ In het ‘Doe-het-zelfarchief’ van het Van Abbemuseum in Eindhoven bekeek ik een opname van deze performance van 6.37 minuten.

kan dus niet zien wat hun reactie is. Aan de ene kant is het bijna rustgevend om naar het duo te kijken, vanwege de ritmiek en symmetrie: ze sloegen om de beurt. Tegelijkertijd is het ook verontrustend om ernaar te kijken, want je hoort en ziet dat ze elkaar pijn deden. Ze doen bovendien *elkaar* pijn: het publiek wist wellicht dat ze geliefden waren, wat het misschien schrijnender maakte om naar te kijken. De performance steeds verontrustender. Niet alleen omdat ze elkaar steeds meer pijn deden, maar ook omdat het ritme sneller werd en tegelijkertijd onregelmatiger. Toch nodigt het uit om te blijven kijken. Als beschouwer wil je weten hoe het afloopt, hoe ver ze zullen gaan.

Doordat ze continu pijn voelden, is de kans groot dat ze zich bewust bleven van het heden. Tegelijkertijd moesten ze heel geconcentreerd zijn en veel wilskracht hebben, om het vol te kunnen houden. Verder lijkt het alsof ze elkaars energie voelden. Ze begonnen elkaar steeds harder en sneller te slaan, alsof ze elkaar opjatten en ze steeds fanatieker werden. Daarin gingen ze gelijk op. Wellicht waren ze zelfs in trance: ze leken zich niet echt bewust van de pijn die hen werd aangedaan en die ze zelf de ander aandeden. Ze probeerden de grenzen van hun lichaam te verleggen en onderzochten de mogelijkheden van hun lichamen binnen de performance, stelt Richards. Door de vermoeidheid als gevolg van de lichamelijke actie en de pijn, werd hun geest leeggemaakt.¹¹² Ze wilden iets creëren wat verder lag dan hun fysieke en mentale grenzen. Er was dan ook geen vooraf bepaald concreet einde.¹¹³ Ze aanvaardden de pijn; ze ontweken de pijn niet. Het was gewoon een onderdeel van de performance: ze hadden afgesproken elkaar te slaan tot ze niet meer konden en dat voerden ze vervolgens uit, punt.

Expansion in space (1977)

Expansion in space vond plaats op Documenta 6 te Kassel, Duitsland in juni 1977 (afbeelding 6).¹¹⁴ Deze performance voerde Abramović uit samen met Ulay. In de opname die ik zag, stonden Abramović en Ulay naakt met hun ruggen tegen elkaar tussen twee zuilen.¹¹⁵ Op de achter- en voorgrond stond publiek. Een moment stonden ze stil tegen elkaar aan; toen begonnen ze te lopen, ieder naar de zuil die zich voor hen bevond. Ze botsten er tegenaan en liepen achteruit terug, tot hun ruggen elkaar weer raakten. Ze bleven weer een moment staan, zochten even rust bij elkaars lichaam, voordat ze de actie herhaalden. Vaak begonnen ze op hetzelfde moment met lopen, soms was één van de twee uit het ritme en begon pas later te lopen. Ze vonden elkaar echter telkens terug nabij het midden. De performance duurde 32 minuten¹¹⁶ en ze botsten steeds harder tegen de zuil. Op het laatst bewogen ze sneller naar de zuil, om harder te kunnen botsen. Al in het begin, toen ze nog niet hard tegen de zuil botsten, zag je de zuil al licht meebewegen met de druk van hun lichaam. Volgens

¹¹² Richards 2010, pp. 93-94.

¹¹³ Richards 2010, p. 94.

¹¹⁴ McEvilley 2010, p. 51.

¹¹⁵ In het 'Doe-het-zelfarchief' van het Van Abbemuseum in Eindhoven bekeek ik een opname van deze performance van 25.20 minuten.

¹¹⁶ McEvilley 2010, p. 51.

Richards is het zelfs zo dat de druk van hun lichaam tegen de zuil ervoor zorgde dat de zuilen stukje bij beetje opgeschoven.¹¹⁷ het lichaam verstoorde de architectuur.¹¹⁸

In deze performance leken ze kracht te putten uit het feit dat de ander het ook deed. Ook al stonden ze met de ruggen naar elkaar toe en zagen ze elkaar dus niet, ze merkten wel de aanwezigheid van de ander. Ook de afwezigheid werd bemerkt: toen Ulay na driekwart van de totale performance ermee ophield en wegliep, liep Abramović verder naar achteren dan normaal. Ze was op zoek naar Ulay, maar hij was er niet meer. Toch ging ze nog alleen door. Ze nam vanaf dat moment een langere aanloop, alsof ze hoopte Ulay toch nog onderweg tegen te komen. Wellicht was het ook een manier om nog harder tegen de zuil te kunnen botsen, alsof ze zichzelf wilde laten boeten of omdat ze wilde laten zien wat ze aankon.

Op de opname die ik zag in het Van Abbemuseum was er duidelijk publiek aanwezig. Er waren geen gezichtsuitdrukkingen te zien, maar af en toe klonk applaus en soms veranderden mensen van plek. Het moet lastig zijn geweest naar de performance te kijken als beschouwer; het is immers vervelend om te zien hoe iemand pijn lijdt. Hoe langer de performance voortduurde, hoe onrustiger en luider het publiek werd. Het publiek zal benieuwd zijn geweest naar de afloop: hoever laten de performers het komen? Abramović en Ulay stoorden zich hier niet zichtbaar aan: ze bevonden zich in opperste concentratie. Er kwam van hun kant geen enkele reactie op een geluid of beweging uit het publiek. Volgens Abramović was deze performance echter de eerste keer dat ze de energie van het publiek voelde. ‘That was the first time that I understood the power and the energy of the public and how, as a performer, you can take this energy, transform it, and give it back to them.’¹¹⁹ Het is sinds deze ontdekking dat Abramović bijzonder gefocust is op het uitwisselen van energie met de beschouwer.¹²⁰

De pijn die Abramović en Ulay in deze performance leden, hield hen bij de les. De enige manier om door te kunnen gaan is door de pijn te accepteren en door te zetten; de pijn hoort erbij. Ze bleven maar lopen, alsof ze in trance waren en zich niet meer bewust waren van de pijn. Volgens Meschede draait het gezamenlijke werk van Abramović en Ulay om het ont-maken van hun lichamen: ze wilden uit hun lichaam treden. Daarvoor moesten ze hun onderlinge tegenstellingen – die zogenaamd eigen zijn aan hun sekse – ontcrachten. Meschede doelt hierbij op tegenstellingen als man-vrouw, actief-passief, bewust-onbewust, et cetera.¹²¹ Dat doen ze dan ook: in veel performances zijn ze allebei even actief en Abramović, de vrouw, is bovendien vaak de laatste die ophoudt. Ook bij deze performance hield Abramović het langer vol dan Ulay; uiteindelijk liep ook zij het beeld uit van de

¹¹⁷ Richards 2010, p. 18.

¹¹⁸ Meschede 1993, p. 36.

¹¹⁹ Richards 2010, p. 43. De quote haalde Richards uit de publicatie Obrist, Hans-Ulrich et al., *HuO; Hans-Ulrich Obrist: Interviews*, Milaan 2003, p. 39. Deze heb ik helaas niet kunnen bekijken.

¹²⁰ Richards 2010, p. 43.

¹²¹ Meschede 1993, p. 34.

opname die ik zag. Dat ze niet tegelijkertijd stoppen, laat een competitief aspect zien. Wellicht dat ze deels vanwege die competitie beter hun best deden en het uiteindelijk langer volhouden – en dus een grotere kans hadden in een ander bewustzijn te geraken. Het zou ook kunnen dat ze juist steun putten uit elkaars aanwezigheid. Ook zou het kunnen dat de twee door de performance al zodanig in een eigen trance zaten, dat ze niet meer echt doorhadden dat de ander stopte en gewoon doorgingen tot ze zelf niet meer konden. Tegelijkertijd leken ze elkaars energie te voelen wanneer hun lichamen elkaar in het midden raakten. Ze leken elkaar energie te geven om door te gaan. Het zal prettig geweest zijn om elkaar telkens weer in het midden te vinden, zeker omdat de twee geliefden waren. Misschien was het zelfs troostend, vanwege de pijn die ze zichzelf aandeden. Abramović en Ulay vertelden over hun gezamenlijke en aparte ervaringen in een interview in 1990:

We begin in a sort of synchronizes similitude, we can say that reasonably, at the beginning... and then we arrive at the level in which each of us functions alone. At that moment, there is no more contact, (...) the two bodies doing the same thing, but within, there is a separation.¹²²

Breathing In / Breathing Out (1977)

Breathing In / Breathing Out vond net als *Rhythm 5* plaats in het Studentski Kulturni Centar (Student en Cultureel Centrum) te Belgrado in het huidige Servië in april 1977 (afbeelding 7).¹²³ Abramović en Ulay zaten tegenover elkaar. Hun neusgaten waren dichtgestopt met sigarettenfilters en ze drukten hun open monden op elkaar. De enige manier om te ademen was door elkaars koolstofdioxide in te ademen. Dit hielden ze negentien minuten vol.¹²⁴ Duidelijk is te zien dat de kunstenaars het moeilijk hadden. Ze bewogen heen en weer op het ritme van hun ademhaling, alsof ze alle beschikbare lucht uit hun partner wilden halen. Ze maakten geluiden tijdens het ademen en rond Abramović' mond leek een beetje kwijl te zitten. Hoe de performance eindigde is niet te zien op de opname die ik in het Van Abbemuseum zag. Nog terwijl hun monden op elkaar drukten, ging het beeld op zwart. Bij de video die ik bekeek is zo ver ingezoomd dat weinig van de gezichten te zien was, laat staan de omgeving of het publiek.¹²⁵ Ik kan me echter voorstellen dat de beschouwer het benauwd kreeg bij de gedachte geen verse lucht in te kunnen ademen. Daarnaast zal het fascinerend geweest zijn om naar te kijken: hoelang zouden de twee performers dat volhouden? Dit doet denken aan kuswedstrijden, waarbij het de bedoeling is dat een stel zo lang mogelijk blijft kussen; Abramović en Ulay waren immers ook een stel, met de lippen op elkaar gedrukt. Zij maakten echter een moeilijkere versie van dit spelletje: nog sterker waren ze afhankelijk van elkaar doordat ze niet alleen hun lippen delen, maar ook hun adem.

¹²² Meschede 1993, pp. 33-34. Meschede gebruikte hiervoor de publicatie Tent. cat. Parijs (Musée national d'art moderne), *Sur la Voie*, Parijs 1990, p. 68. Deze publicatie heb ik zelf niet kunnen bekijken.

¹²³ McEvelley 2010, p. 50.

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ In het 'Doe-het-zelfarchief' van het Van Abbemuseum in Eindhoven bekeek ik een opname van deze performance van 10.46 minuten.

Abramović en Ulay moesten zich heel bewust zijn van wat ze aan het doen waren en geconcentreerd ademen, omdat ze anders niet genoeg lucht kregen. De hoeveelheid lucht was beperkt en kon maar door één van hen tegelijkertijd ingeademd worden. Om die reden moesten ze elkaar goed aanvoelen en zich aan elkaar aanpassen. Van pijn was, denk ik, geen sprake, maar wel van lichamelijk en psychisch ongemak door de benauwdheid. Daarom was er ongetwijfeld een enorme alertheid nodig om deze adem oefening te kunnen uitvoeren. Om de performance te laten voortduren was daarnaast doorzettingsvermogen nodig.

Verder zijn de kunstenaars sterk afhankelijk van elkaar: als de één te lang blijft ademen of als ze tegelijkertijd proberen te ademen, gaat het mis. Volgens Abramović zelf verloren ze allebei gelijktijdig het bewustzijn na zeventien minuten.¹²⁶ Ik denk dat het hun doel was om het bewustzijn te verliezen, al dan niet gelijktijdig. Hiervan uitgaande liepen ze dus het risico de performance per ongeluk vroegtijdig te beëindigen. Richards stelt dat ze als man en vrouw van elkaar afhankelijk zijn.¹²⁷ Dat is in zoverre het geval, dat ze de performance niet zonder elkaar konden uitvoeren. Daarnaast is het een kwestie van vertrouwen: jouw adem is ervan afhankelijk dat de ander niet te lang ademt. Gekeken naar het ademen is het juist andersom: zonder elkaar hadden ze meer verse lucht gehad om in te ademen. In dat opzicht zaten ze elkaar eerder in de weg dan dat ze niet zonder elkaar konden. Hun relatie met de lippen op elkaar was een giftige relatie: er was geen zuurstof. Dit werk is een duidelijk voorbeeld van hoe Abramović en Ulay samensmelten om een gezamenlijke ervaring op te doen, zoals gesteld in hoofdstuk 1.¹²⁸ Ze smolten vrij letterlijk samen, doordat ze niet loskwamen van elkaar en ze alleen elkaars adem inademden.

Imponderabilia (1977)

Imponderabilia vond plaats in Galleria Comunale d'arte Moderna te Bologna, Italië in juni 1977 (afbeelding 8).¹²⁹ Abramović en Ulay stonden in deze performance naakt in een deuropening, de gezichten naar elkaar toegewend en de ruggen tegen de deurpost. Tussen hen in bevond zich nu een smalle ruimte waar het publiek zich doorheen kon wringen. Om naar een nieuwe ruimte te komen, moest het publiek wel door de deur waar zij stonden. Ook als er geen mensen tussen hen door liepen, bleven Abramović en Ulay in dezelfde houding staan, hun blik onafgebroken op elkaar gericht.¹³⁰ De performance duurde 90 minuten¹³¹ en werd onderbroken door de politie.¹³²

¹²⁶ Abramović et al. 2002, p. 33.

¹²⁷ Richards 2010, p. 19.

¹²⁸ Richards 2010, p. 17.

¹²⁹ McEvelley 2010, p. 51.

¹³⁰ In het 'Doe-het-zelfarchief' van het Van Abbemuseum in Eindhoven bekeek ik een opname van deze performance van 52.17 minuten.

¹³¹ McEvelley 2010, p. 51.

¹³² Biesenbach 2010, p. 100.

Zoals vaak in hun gezamenlijke performances maakten Abramović en Ulay hier deel uit van de ruimte, als architectonische elementen in de galerie.¹³³ Hierdoor is hun werk vaak architecturaal, zegt McEvelley: ze werden één met de ruimte.¹³⁴ Het publiek was hier een uitzonderlijk actief onderdeel van de performance: het publiek voltooide het werk. Abramović en Ulay hielden de controle over de performance door geconcentreerd en ongestoord naar elkaar te blijven kijken. Ze negeerden de blikken en aanrakingen van het publiek en gingen in elkaar op. Tegelijkertijd werd hun performance wel beïnvloed door de actie van het publiek, die hun lichamen aanraakten en bewogen. Voor het publiek kan dit om die reden een verontrustende performance geweest zijn. De participant kreeg niet de kans zich buiten de performance te houden; ze werden gedwongen eraan deel te nemen als ze naar de andere ruimte wilden.¹³⁵ Door de smalle opening liep de participant het makkelijkst als hij of zij zich naar één kant wendde. Hiermee kwam het publiek voor een dilemma te staan: naar welke kant zich te wenden, richting de vrouw of richting de man? In de praktijk kwam het erop neer dat de meeste vrouwen zich naar de man keerden en de meeste mannen richting de vrouw. Dit maakt het tot een potentieel opwindende performance, of zelfs een performance die grenst aan seksuele intimidatie, zowel voor het publiek als voor de performers. De participant wrong zich tussen twee naakte mensen door en de performers voelden telkens mensen tegen hun naakte lichamen aan. Wat opvalt in de opname die beschikbaar is in het Van Abbemuseum is dat het publiek zelden omkeek naar de performers. Als ze zich eenmaal tussen hen door hadden gedrongen, liepen ze zo snel mogelijk weg, alsof ze zich schaamden voor wat ze hadden gedaan.

Naast dat het een performance was die seksueel geladen kon zijn, wist het publiek ook dat ze de kunstenaars mogelijk pijn deden. Mensen wrongen zich tussen hen door met schoenen, jassen en tassen – dat kan niet prettig geweest zijn op hun naakte lichamen. Abramović en Ulay stelden zich dus kwetsbaar op. Niet alleen omdat ze naakt waren en zich lieten aanraken door het publiek, maar ook omdat het publiek daarmee een bepalende rol had in de performance. Zij zorgden ervoor dat de kunstenaars pijn leden of opgewonden raakten. Juist doordat de kunstenaars zich zo kwetsbaar en passief opstelden, was het wellicht gemakkelijker voor het publiek om deel te nemen aan de performance. De performers maakten zichzelf als het ware tot objecten waar de bezoeker invloed op kon uitoefenen.

Er was geen sprake van groot gevaar in deze performance, alleen eventueel van pijn. Deze pijn hadden ze niet zelf in de hand, zoals bij eerdere performances wel het geval was. Hierdoor zullen ze alert zijn geweest, niet wetende of het pijn zou gaan doen als iemand hen passeerde. Net als bij hun andere gezamenlijke performances concentreerden Abramović en Ulay zich op wat er op dát moment gebeurde, zodat ze in een hele eigen wereld konden zijn. Ze hadden in deze performance een gesloten relatie met elkaar, waarbij het publiek slechts voorbijganger was en niet leek te worden opgemerkt. Ze

¹³³ McEvelley 2010, p. 43.

¹³⁴ McEvelley 2010, p. 42.

¹³⁵ McEvelley 2010, p. 46.

bleven elkaar onafgebroken aankijken en lieten zich niet verstoren. Ze bewogen mee met de mensen die er tussendoor liepen, lieten zich wegduwen door wie er tussen hen in stond.

***Nightsea Crossing* (1981-1987)**

Nightsea Crossing voerden Abramović en Ulay in totaal 90 keer uit¹³⁶ tussen 1981 en 1987, onder andere op Documenta 7 te Kassel, Duitsland in 1982 (afbeelding 9)¹³⁷. In de performance zaten Abramović en Ulay tegenover elkaar aan een tafel. Ze keken elkaar onbewogen aan, zeven aaneengesloten uren lang, zestien aaneengesloten dagen lang. Tijdens die periode waren ze stil en vastten ze, ook buiten de uren van de performance.¹³⁸ Ze deden niets anders dan kijken. Abramović en Ulay hebben verschillende variaties van deze performance gemaakt. Soms lagen er attributen op de tafel, soms zaten er extra personen bij, zoals een keer een Australische aboriginal en een Tibetaanse monnik.¹³⁹ In het begin lieten ze het publiek dichtbij komen, maar omdat dat afleidde, werd het publiek daarna van de performers gescheiden. Hierdoor kreeg het publiek dus een passievere rol; de performance werd meer afgesloten van de publieke ruimte.¹⁴⁰

Nightsea Crossing was een ritualistisch werk: dezelfde actie is vaak herhaald. Linda Weintraub noemt het in haar boek *Art on the Edge and Over* (1996) een serie van ceremoniële meditatie.¹⁴¹ Het lijkt inderdaad een plechtige gebeurtenis, waarbij twee mensen lange tijd stilzitten en elkaar in de ogen kijken. Dit komt ook door de ambiance waarin ze zich bevonden. Vaak zaten ze aan een grote, nette tafel in klassieke architectuur. Allebei droegen ze kleding in een effen kleur.¹⁴² De performance werd hiermee een onderdeel van de ruimte.¹⁴³ Iedere keer dat ze de performance opvoerden, kozen ze een andere locatie en had hun kleding een andere kleur.¹⁴⁴ Deze kleuren zouden afgeleid zijn van de zeven kleuren die in sommige takken van het hindoeïsme aan chakra's, de energielichamen van de mens, worden toegekend. Dit zijn de kleuren van de regenboog. Deze kleuren hebben volgens de kunstenaars een connectie met licht en energie. Dit is volgens Richards de reden dat Abramović en Ulay gekleurde kleding dragen: zo ondervonden ze of de verschillende kleuren van invloed konden zijn op het soort energie.¹⁴⁵

Weintraub schrijft ook kort over de energie in deze performance. Ze stelt dat Abramović en Ulay hier met elkaar communiceerden op een manier die zelden gebruikt wordt in het Westen: pure

¹³⁶ McEvelley 2010, p. 48.

¹³⁷ McEvelley 2010, pp. 44-46.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ Biesenbach 2010, p. 144. Volgens Richards 2010, p. 48 had deze versie van *Nightsea Crossing* een andere naam: *Conjunctions*. Deze vond plaats in 1983.

¹⁴⁰ McEvelley 2010, p. 46.

¹⁴¹ Weintraub 1996, p. 62.

¹⁴² McEvelley 2010, pp. 44-46.

¹⁴³ Richards 2010, p. 98.

¹⁴⁴ McEvelley 2010, pp. 44-46.

¹⁴⁵ Richards 2010, p. 80.

psychische energie.¹⁴⁶ Ze bereikten inderdaad vaak een andere staat van bewustzijn door de omstandigheden waarin ze daar zaten en ze hadden inderdaad oogcontact, maar het gaat mij te ver te zeggen dat ze een ‘telepathische connectie’¹⁴⁷ hadden, zoals Weintraub zegt. Misschien bedoelt ze hiermee wat ik al tijdens eerdere performances van hen beide aanstipte: dat de twee kunstenaars zich bewust waren van elkaars aanwezigheid en daar kracht uit putten om door te gaan met de performance.

Deze performance kwam voort uit Abramović’ en Ulay’s reis naar de woestijn van Australië.¹⁴⁸ Daar leerden ze wat ervoor nodig was om het urenlange stilzitten vol te houden: enorme zelfcontrole, een meditatieve houding, concentratie en uithoudingsvermogen. Door het stilzitten hoopten Abramović en Ulay voorbij de grenzen van hun lichaam te gaan.¹⁴⁹ Immers, lang stilzitten doet op den duur pijn. Toen de pijn niet meer te houden was en door het vasten, kwamen ze, volgens Richards, in een andere staat van bewustzijn terecht, waardoor ze de pijn ineens niet meer voelden.¹⁵⁰ Volgens McEvelley ervoeren ze afwisselend verveling, ongemak en momenten van helderheid van hogere betekenis.¹⁵¹ Abramović zelf beschrijft het als ‘crossing the ocean of the unconscious. (...) It opened the doors to perception to us and we were surfing different mental states.’¹⁵²

Hoewel ze zelf dus in een ander bewustzijn terechtkwamen en geen notie meer hadden van tijd,¹⁵³ brachten ze voor de beschouwer juist de relatieve aard van tijd in beeld, volgens Richards:¹⁵⁴ de diepte van tijd kon ervaren worden. De beschouwer vergat de tijd, samen met Abramović en Ulay.¹⁵⁵ Dat maakt het een rustgevende performance voor de beschouwer. Door deze performance mee te nemen uit de Australische woestijn, confronteerden de kunstenaars het publiek in het Westen met hun obsessie met tijdverspilling.¹⁵⁶ Stilzitten en niets doen voor zoveel dagen zou immers in de westerse maatschappij makkelijk gezien worden als tijdverlies: tijd waarin je wat beters zou kunnen doen. Abramović en Ulay wijzen er dus op dat niets doen ook mag; en zelfs goed is voor een mens. Dit lijkt een eerste aanzet te zijn naar een werk met een therapeutische werking op het publiek. Hoewel de beschouwer niet direct betrokken werd bij de performance – het publiek moest de performers vooral niet afleiden – zouden ze er toch iets uit kunnen halen.

¹⁴⁶ Weintraub 1996, p. 62.

¹⁴⁷ Weintraub 1996, p. 63.

¹⁴⁸ Richards 2010, p. 95.

¹⁴⁹ Richards 2010, p. 97.

¹⁵⁰ Richards 2010, p. 98.

¹⁵¹ McEvelley 2010, pp. 44-46.

¹⁵² Richards 2010, p. 94. Deze quote haalde Richards uit Abramović, Marina et al., *Artist/Body: Performances 1969-1998*, Milaan 1998, p. 410. Ik heb deze publicatie echter niet kunnen vinden.

¹⁵³ Richards 2010, p. 95.

¹⁵⁴ Richards 2010, p. 97.

¹⁵⁵ Richards 2010, p. 95.

¹⁵⁶ Richards 2010, pp. 95-96.

2.3 Abramović' latere werk (1989-2014)¹⁵⁷

The House with the Ocean View (2002)

The House with the Ocean View vond plaats in Sean Kelly Gallery te New York in 2002 (afbeelding 10). Gedurende twaalf opeenvolgende dagen en nachten bevond Abramović zich in de galerie: 271 uren was ze aanwezig, waarvan er 118 uren ook publiek bij mocht komen.¹⁵⁸ Ze bevond zich in een op een verhoging gebouwd, geïmproviseerd huis. Dit huis was aan een kant opengewerkt en bestond uit drie kamers naast elkaar: een badkamer met een toilet en douche, een huiskamer met tafel en stoel en een slaapkamer met een bed en wastafel. De kamers bestonden afzonderlijk van elkaar en tussen de kamers gaapte een gat, waardoor het verplaatsen van de ene naar de andere kamer lastiger werd gemaakt. Het zag eruit alsof het drie balkons waren van een hotel of appartement,¹⁵⁹ zoals de titel van de performance ook al doet vermoeden. In deze ruimtes leefde Abramović zonder te lezen, praten of schrijven.¹⁶⁰ Ze droeg felgekleurde outfits, die ze elke dag wisselde.¹⁶¹ Abramović kon het huis niet uit; onder iedere kamer stond een ladder naar de vloer, maar deze ladders hadden messen als treden. Ook 's nachts bleef ze dus in de galerie. Nog meer dan in haar voorgaande performances was dit een werk waarbij ze was afgesloten van haar publiek: ze stond op een podium, duidelijk afgescheiden van de ruimte van het publiek.¹⁶² Het publiek werd verder geen handvaten geboden: er waren geen stoelen, geen looproute, niets. Alleen Abramović onderhield een relatie tot de beschouwer. Zo zocht ze vaak oogcontact met haar publiek. Het was haar enige afleiding tijdens de performance. Het publiek zocht ook oogcontact met haar en vervolgens waren er weer mensen die dáár naar keken. Het was een spel van kijken en bekeken worden, en het publiek en de kunstenaar beïnvloedden elkaar.¹⁶³ Het publiek was werkelijk een voyeur,¹⁶⁴ want er was te zien hoe Abramović naar de wc ging, zich waste onder de douche en sliep. Dat werd versterkt door de aanwezigheid van een telescoop, waarmee het publiek Abramović van nog dichterbij kon bekijken.¹⁶⁵

Het publiek kon niet anders dan iets vergelijkbaars doen als Abramović: ook zij waren stil in een ruimte, met als enige afleiding de mensen om hen heen. Volgens Richards creëerde Abramović samen met haar publiek energievelden in de ruimte, waardoor er een band ontstond tussen haar en het

¹⁵⁷ In de periode tussen 1987 en 2002 hield Abramović zich veel bezig met video-werken, theater en de eerder genoemde *Transitory Objects*. Hierdoor heb ik geen geschikte performances gevonden om deze periode te vertegenwoordigen.

¹⁵⁸ McEvelley 2010, p. 288.

¹⁵⁹ McEvelley 2010, p. 287.

¹⁶⁰ McEvelley 2010, p. 292.

¹⁶¹ McEvelley 2010, p. 287.

¹⁶² Phelan 2004, p. 575.

¹⁶³ Phelan 2004, p. 574.

¹⁶⁴ Birringer 2003, p. 69.

¹⁶⁵ Richards 2010, pp. 110-111.

publiek.¹⁶⁶ Het publiek bleef hierdoor lang, of kwam vaak terug: tijd leek er stil te staan, zegt Richards.¹⁶⁷ Abramović en het publiek concentreerden zich op het heden met de mensen waar ze dat moment mee deelden.¹⁶⁸ Ze nam het publiek mee in een soort meditatieve toestand, als een dagelijks terugkerend ritueel. Richards zegt dat het publiek door deze meditatie erachter kon komen wat belangrijk was in hun eigen levens. De Sean Kelly Gallery was hiermee een veilige haven geworden, waarbij de complexiteit van het leven buiten werd gehouden.¹⁶⁹ De beschouwer had in deze performance dus een belangrijke taak gekregen. Zonder hen zou het effect van de performance veel minder groot zijn; het contact hoorde erbij.¹⁷⁰

Abramović droeg de performance op aan de inwoners van New York. Ze wilde hen een plek geven om tot rust te komen – de performance vond plaats niet lang na de aanslagen van 11 september 2001. Volgens Abramović doken New Yorkers direct in hun drukke leven om maar niet bij de aanslagen stil te hoeven staan. ‘In a city that has no time I wanted to create an island of time’¹⁷¹: een duidelijke teken dat Abramović een therapeutisch effect op haar publiek beoogde.

De inspiratie voor deze performance vond Abramović in een monnik die lang in armoede en afzondering had geleefd, stelt Richards. Zonder te spreken, voelde ze dat zijn aanwezigheid haar fysieke en mentale staat van zijn veranderde. Hierop volgde een moment van grote helderheid waarin ze stopte met nadenken.¹⁷² Volgens McEvelley haalde Abramović voor deze performance inspiratie uit de vipassana retraite van een bepaalde tak van het Boeddhisme. Het is een meditatietechniek bestaande uit tien à twaalf dagen van niet praten, lezen, schrijven of eten. Vier houdingen zijn hierbij belangrijk: lopen, staan, zitten en liggen. Het is de bedoeling met de gedachten in het heden te blijven. Dit is precies wat Abramović deed in deze performance.¹⁷³ Het enige wat Abramović toevoegde aan deze performance is het kijken van en naar het publiek; in de vipassana traditie is het niet de bedoeling oogcontact te hebben. Door dit verschil met de traditie aan te brengen, zegt McEvelley, heeft ze het werk losgebroken uit de *ashram*, een leefgemeenschap van Indiase religies, en er een sociale sculptuur van gemaakt,¹⁷⁴ waarbij communicatie mogelijk is. In onbeweeglijke performances zoals deze probeerde Abramović continu haar aandacht te vestigen op het huidige moment, hoe zich dat op dat moment aan haar opdrong.¹⁷⁵

¹⁶⁶ Richards 2010, p. 107.

¹⁶⁷ Richards 2010, pp. 31-32.

¹⁶⁸ Richards 2010, p. 31.

¹⁶⁹ Richards 2010, p. 109.

¹⁷⁰ Richards 2010, p. 111.

¹⁷¹ Phelan 2004, p. 576.

¹⁷² Richards 2010, p. 108. Hiervoor gebruikte Richards Abramović, Marina et al., *Artist/Body: Performances 1969-1998*, Milaan 1998, p. 404. Ik heb deze publicatie echter niet kunnen vinden.

¹⁷³ McEvelley 2010, p. 292.

¹⁷⁴ McEvelley 2010, pp. 292-293.

¹⁷⁵ McEvelley 2010, pp. 43-44.

The Artist is Present (2010)

The Artist is Present was een performance die Abramović uitvoerde in het Museum of Modern Art in New York in 2010, als onderdeel van een gelijknamige overzichtstentoonstelling van haar werk (afbeelding 11).¹⁷⁶ Bij de performance waren twee stoelen tegenover elkaar geplaatst met een tafel ertussen. Op één van de stoelen zat Abramović; op de stoel tegenover haar mocht iemand uit het publiek gaan zitten. De persoon op de stoel mocht zo lang blijven zitten als hij of zij wilde en gedurende deze tijd had Abramović puur en alleen aandacht voor diegene in de vorm van oogcontact. Tijdens de performance was alle aandacht gericht op Abramović en zij richtte op haar beurt al haar aandacht op degene die op de stoel tegenover haar had plaatsgenomen.

Ook deze performance werd dus voltooid door het publiek. Meer dan ooit kon het publiek in contact staan met Abramović. Als je ervoor koos tegenover haar plaats te nemen, had je immers haar onverdeelde aandacht voor zolang als je wilde. De performer en beschouwer beïnvloedden elkaar. In de documentaire over dit werk *Marina Abramović; The Artist is Present* is duidelijk te zien dat veel van de mensen die tegenover haar plaatsnemen diep geraakt werden door de performance. Een aantal keek Abramović huilend in de ogen, een aantal bleef urenlang zitten. Abramović zegt hierover:

Some of them, they're really open and you feel incredible pain. So many people have so much pain. When they're sitting in the front of me, it's not about me anymore. It's very soon, I'm just the mirror of their own self.¹⁷⁷

Zonder onderbreking was Abramović in het 'hier en nu'. Ze was er vooral voor haar publiek. Zodra je op de stoel tegenover haar plaatsnam, had je haar onverdeelde aandacht. Abramović hield ook de persoon tegenover haar in het 'hier en nu'; die werd als het ware gedwongen met haar mee te doen. Zoals een beschouwer het stelde: 'Na een korte tijd kon ik mijn ongeduld over laten gaan in aandachtig wachten. Aanwezig zijn, net als de kunstenaar, en berusten in een tijdloze ruimte.'¹⁷⁸ Deze beschouwer was zich dus niet meer bewust van tijd, maar bleef in het 'hier en nu', zoals Abramović. Om te blijven communiceren met degene tegenover haar moest Abramović continu geconcentreerd zijn. Er was geen gevaar meer in de performance, dus *dat* zorgde er niet voor dat Abramović zich bewust bleef van het heden. Ze moest het uit zichzelf halen deze keer, en uit haar publiek. Daar is een ander soort wilskracht voor nodig. Tevens was het een hele opgave om zo lang geconcentreerd te blijven op de personen tegenover haar. Zelf zei Abramović hierover:

People don't understand that the hardest thing is to actually do something which is close to nothing. It's demanding all of you, because there's no story anymore to tell. There's no objects to

¹⁷⁶ Ik kreeg een indruk van de performance door de documentaire *Marina Abramović; The Artist is Present*, Akers 2012.

¹⁷⁷ Akers 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIfNaU?lang=en>.

¹⁷⁸ Van Putten 2012, p. 8.

hide behind. There's nothing. There's just pure, pure presence. You have to rely on your own energy. And nothing else.¹⁷⁹

Abramović ziet zichzelf als de zender en de ontvanger; hiervoor moet ze leeg zijn.¹⁸⁰ Abramović communiceerde dus met degene tegenover haar door oogcontact en door het uitwisselen van hun energie.

Mensen hebben behoefte aan aandacht. Abramović gaf hen die aandacht, zolang men maar wilde. De aandacht ging echter niet één kant uit in deze performance: het was een uitwisseling van energie. Degene die tegenover Abramović zat, gaf immers ook zijn of haar aandacht aan háár. Ze speelde in deze performance tegelijkertijd een actieve én een passieve rol. Actief, omdat ze in het heden moest blijven en er moest zijn voor degene die tegenover haar plaatsnam. Passief, omdat ze eigenlijk niks deed; ze keek alleen. Ze sloot met deze performance aan bij een behoefte in de tijd waarin we leven: een tijd van individualisatie en globalisatie, waarin het steeds meer ieder voor zichzelf is en we in een grotere en meer anonieme en gehaaste wereld leven.¹⁸¹ Ze bood het publiek een moment van stilte, bezinning en aandacht, in een wereld waar alles snel moet gebeuren. Met deze performance wilde ze dus duidelijk een therapeutische werking hebben op het publiek. Over de sterke connectie die een participant kon voelen met Abramović zegt Biesenbach: 'Now the audience is 'her lover''¹⁸², het is niet langer alleen Ulay.

De performance was als het ware een vervolg op *Nightsea Crossing*, waar Abramović in dezelfde houding zat met Ulay tegenover haar, en op *The House with the Ocean View*, waar het oogcontact tussen Abramović en haar publiek al een grote rol speelde.¹⁸³ Dit was echter het eerste werk waarbij het publiek zo'n cruciale rol in haar werk speelt. De performance bestaat niet zonder het publiek; niet alleen omdat de performance zonder publiek niet gezien zou worden (zoals ook bij haar eerdere werk het geval zou zijn), maar ook omdat *The Artist is Present* niet compleet was zonder publiek. Degene die tegenover haar plaatsnam, was een integraal onderdeel van het werk. Abramović stelde zich in deze performance heel kwetsbaar op; ze wist immers niet wie ze tegenover zich kreeg. Halverwege de duur van de performance heeft Abramović zelfs de tafel tussen de twee stoelen weg laten halen. Het laatste obstakel tussen de performer en haar bezoeker was hiermee weg; het contact kon nog intenser zijn.

¹⁷⁹ Akers 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIfNaU?lang=en>.

¹⁸⁰ Gompertz 2014 (radio). Dit zegt Abramović over *512 Hours*, maar ik denk dat het even goed toepasbaar is op *The Artist is Present*.

¹⁸¹ Gompertz 2014 (radio).

¹⁸² Akers 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIfNaU?lang=en>.

¹⁸³ Birringer 2003, p. 68.

512 Hours (2014)

512 Hours vond plaats in de Londense Serpentine Gallery van 11 juni tot 25 augustus 2014 en duurde, zoals de titel doet vermoeden, 512 uur (afbeelding 12).¹⁸⁴ Al deze 512 uur was Abramović in de galerie aanwezig, zes dagen in de week, samen met een dozijn assistenten. In de drie zalen van de galerie voerden ze meditatieve en contemplatieve oefeningen uit. Het was echter geen performance om naar te kijken: het publiek werd uitgenodigd om actief mee te doen. Bezoekers werd eerst gevraagd hun bezittingen in kluisjes te stoppen en een geluidsdempende koptelefoon op te zetten. Daarna mochten ze de drie zalen van de galerie betreden en werden ze uitgenodigd mee te doen met de oefeningen. Bezoekers werden door Abramović of één van haar assistenten bij de hand genomen en naar een bepaalde plek gebracht. Hier werd de oefening dan uitgelegd; met gebaren of met een spaarzame woordelijke uitleg. De oefeningen liepen uiteen en veranderden ook in de loop van de weken waarin de performance te zien was. Eén van de oefeningen was het sorteren en tellen van rijstkorrels,¹⁸⁵ een andere oefening bestond uit heel langzaam lopen. Het zijn twee oefeningen waarbij de participant zo geconcentreerd bezig moet zijn met de schijnbaar gedachteloze handeling, dat hij of zij geen andere, afleidende gedachten meer heeft. Het waren oefeningen waarbij het lichaam en de geest in het ‘hier en nu’ waren. Ook was er in de performance plek voor meditatie. Men kon bijvoorbeeld mediteren op kleur. Aan de muur hingen verschillende rode, gele en blauwe kleurvlakken,¹⁸⁶ met stoelen ervoor. Aan een andere muur stonden stretchers met lakens erover, voor wie liggend tot rust wilde komen. Verder stonden er stoelen verspreid over de ruimte, waar men rustig kon mediteren of verwonderd om zich heen kon kijken. Iedere performancedag werd beëindigd door een videoboodschap van Abramović op internet, waarin ze in een aantal minuten beschreef hoe ze de dag had ervaren.¹⁸⁷

De oefeningen waren gebaseerd op Abramović’ reiservaringen. Zo doet de oefening waarbij de participant extreem langzaam van de ene kant van de zaal naar de andere kant liep, denken aan een van Abramović’ eerdere performances: *The Lovers; The Great Wall Walk* (1988). Bij deze performance liep ze samen met Ulay over de Chinese Muur, waarbij ze allebei aan een ander uiterste begonnen en naar elkaar toe liepen. Abramović liep aan de bergachtige, koude kant van de muur. Cynthia Carr, die met beide performers een stuk mee liep, beschreef Abramović’ ervaring op de Muur als volgt:

¹⁸⁴ Ik was zelf aanwezig bij de performance op 1 en 3 augustus 2014. Mijn beschrijving is gebaseerd op mijn ervaringen die dagen en op de lezing over *512 Hours* die ik heb bezocht op 2 augustus 2014, door Sophie O’Brien, toenmalig *senior exhibitions curator* van Serpentine Galleries.

¹⁸⁵ Deze oefening is ook online te ervaren: <http://www.mai-hudson.org/content/2014/6/9/counting-the-rice>.

¹⁸⁶ Ik vroeg me af waarom Abramović juist rood, geel en blauw heeft uitgekozen voor kleurmeditatie. Volgens Richards gebruikte ook de monniken van het Tushita klooster in Dharamsala, India, de kleuren rood, blauw en geel om op te mediteren. Abramović bezocht dit klooster in 1987 (Richards 2010, pp. 118-119). Zoals eerder genoemd dragen ook chakra’s kleuren, volgens bepaalde stromingen binnen het Hindoeïsme (Richards 2010, p. 80). Dit zijn echter zeven kleuren. Vermoedelijk koos Abramović de primaire kleuren, omdat deze het meest voor de hand lagen om te gebruiken.

¹⁸⁷ <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-midnight-serpentine-diaries>.

She'd insisted that she had to walk directly *on* the Wall at all times, and the Chinese allowed it. In the mountains, this meant ascending or descending on unsteady piles of rock, climbing to 'the border of human possibilities,' up peaks where even the local guides would not go. To avoid a fall, or an avalanche, she'd had to concentrate so hard on every step that she could think of nothing else.¹⁸⁸

Het lijkt wel alsof Abramović deze ervaring – en het hoge concentratie – wilde nabootsen in deze performance.

Nog sterker dan Abramović' eerdere werken doet dit werk denken aan oefeningen in *mindfulness*. Ook bij *mindfulness* ligt er een grote nadruk op het zich bewust zijn van het moment. De oefeningen met een gunstig effect op de participant waren zelfs de hoofdcomponent, het concept waar de hele performance op rustte. Het werk roept de associatie op met yoga en meditatielessen. Het lijkt alsof Abramović hier een rustige omgeving heeft willen scheppen, speciaal voor de bezoeker. Een plek om tot rust te komen in de huidige westerse maatschappij waar stress en crisis de boventoon voeren. Een soort therapie in de vorm van een kunstwerk, om de gedachten op nul te zetten en een moment van stilte en introspectie te ervaren in de jachtige wereld van tegenwoordig. Dit maakt deze performance tot de meest duidelijk therapeutische tot dan toe in haar oeuvre. Wat ook bijdroeg aan het proces van afremmen, was het in de rij staan voor de galerie. Zeker in de eerste maand van de performance was het erg druk; regelmatig stonden er lange rijen voor Serpentine Gallery. De rij dwong de bezoeker meteen om geduldig te zijn, als een eerste fase naar de rust die hen binnen te wachten stond.

Dit werk lijkt een nieuwe functie van kunst te hebben: het bieden van concentratie, verstillings, reflectie, rust en betekenisgeving. Doordat de maatschappij is veranderd, verandert ook de functie van kunst. De wijsheid van het Oosten wordt naar het Westen gebracht in een format dat we begrijpen: kunst.

Mijn eigen ervaring bij de performance was dat het werk niet om Abramović draaide. Ze was als één van haar eigen assistenten en leek geen speciale rol te hebben. Niets wees erop dat zij het brein van de performance was of een superster in de kunstwereld. Ze deelde haar rol van performer nu volledig met haar publiek; het publiek werd tot performer gemaakt. Het was een werk van de performancekunstenaar, maar het werk werd (vooral) uitgevoerd door het publiek. Abramović heeft dus veel minder controle over haar performance: het publiek heeft het *performen* overgenomen. Tegelijkertijd weten we dat Abramović wel alle omstandigheden heeft bedacht en de hele tijd toezicht houdt op het verloop van de performance.

¹⁸⁸ Carr 2008, pp. 40-41.

***Generator* (2014)**

Generator was een performance in Sean Kelly Gallery in New York van 24 oktober tot en met 6 december 2014 (afbeelding 13).¹⁸⁹ Net als bij *512 Hours* liet de bezoeker al zijn of haar bezittingen achter bij de ingang. Hij of zij kreeg vervolgens een blinddoek en koptelefoon, zodat de bezoeker niet door zicht of gehoor werd afgeleid. Vervolgens betraden ze een lege ruimte, waarin ze rond mochten lopen of zitten zolang ze wilden. Als de bezoeker de ruimte weer wilde verlaten, stak diegene zijn of haar hand omhoog, dan kwam een assistent hem of haar halen.

Abramović creëerde met *Generator* dus een leegte waar men afgeschermd van verschillende zintuigen kon 'zijn'. Dit zal heel tegennatuurlijk hebben gevoeld voor het publiek, omdat galeries normaal gesproken plekken zijn waar de zintuigen 'zien' en 'horen' juist wel optimaal ingezet moeten worden. De beschouwer was nu helemaal geen beschouwer meer – hij of zij kon niets zien –, maar een participant. Alle prikkels van buitenaf waren afgeschermd, waardoor de participant werd gedwongen tot introspectie¹⁹⁰ en men zich bewust werd van het 'hier en nu'.¹⁹¹ Het enige wat je als bezoeker kon doen, was bezig zijn met je eigen innerlijk en het verkennen van de ruimte. Ook het verkennen van andere bezoekers behoorde tot de mogelijkheden. Volgens Abramović zorgden die bezoekers ervoor dat er een energie te voelen was in de ruimte.¹⁹² Die zou de bezoeker ook kunnen ervaren.¹⁹³ Dit geeft ook de titel van de performance aan: een generator creëert immers energiestromen, net zoals dit werk zou moeten doen.¹⁹⁴ Het doel van de performance was dus het creëren van zowel introspectie, wat energie kan genereren, als een soort 'samen zijn' door middel van het uitwisselen van die energie.

Generator is de eerste performance van Abramović waarin zijzelf afwezig is. Ze is niet langer de aanwezige intermediair in het uitwisselen van energie tussen mensen uit het publiek. Op momenten dat Abramović aanwezig is, functioneert ze slechts als één van de mensen uit het publiek: uitgerust met koptelefoon en blinddoek.

¹⁸⁹ http://www.skny.com/exhibitions/2014-10-24_marina-abramovi/pressrelease/, <http://generatorskny.tumblr.com/tagged/photo>.

¹⁹⁰ http://www.skny.com/exhibitions/2014-10-24_marina-abramovi/pressrelease/.

¹⁹¹ Miller 2014.

¹⁹² Er waren altijd maximaal achtenzestig bezoekers tegelijkertijd binnen.

http://www.skny.com/exhibitions/2014-10-24_marina-abramovi/pressrelease/.

¹⁹³ http://www.skny.com/exhibitions/2014-10-24_marina-abramovi/pressrelease/.

¹⁹⁴ Idem.

3. Abramović' kunst als therapie

The idea of doing nothing is so foreign to our culture because we constantly have to do something or achieve something, even in our free time (...) but to create some kind of work that is almost empty of content but which still has a kind of pure energy that elevates the spirit of the spectator.¹⁹⁵

- Marina Abramović

Ik heb nu een aantal performances beschreven die verschillende fases in Abramović' oeuvre vertegenwoordigen. Bij iedere performance heb ik vervolgens besproken wat de rol van het publiek erin was en welke meditatieve en therapeutische aspecten erin te vinden zijn. Nu kan ik deze aspecten naast elkaar zetten en kijken hoe deze therapeutische aspecten zich ontwikkeld hebben door haar oeuvre heen. Ik probeer dus de werken uit haar hele oeuvre aan elkaar te verbinden, zodat de rode lijnen die door haar oeuvre lopen zichtbaar worden. Uiteraard concentreer ik me hierbij op de rol van de beschouwer en de meditatieve en therapeutische elementen in de performances. Ik vergelijk de performances onderling en schets daarmee een ontwikkeling vanuit twee perspectieven: hoe ontwikkelde zich het meditatieve aspect in Abramović' werk en hoe veranderde de rol van de beschouwer in haar werk? Aan het einde van dit hoofdstuk zal ik nog ingaan op de manier waarop er over Abramović als 'therapeut' wordt geschreven. Als haar werk een therapeutische werking heeft, is het dan nog wel kunst? In hoeverre kan Abramović gezien worden als therapeut?

3.1 De performances onderling vergeleken

Het meditatieve aspect

In haar vroege werk was Abramović' eigen lichaam het onderwerp en middelpunt van haar performances. Ze verrichtte ritueel aandoende handelingen, verwondde zichzelf en deed zichzelf pijn in deze werken. In een groot deel van haar oeuvre zorgden risico, pijn en/of gevaar ervoor dat Abramović alert was en zich bewust was van het 'hier en nu'. Door de pijn dwong ze zichzelf om niet af te dwalen, maar in het moment te blijven. Dit was het geval bij alle hiervoor beschreven performances tot en met *The Artist is Present*. Ook het overkomen van angst en het accepteren van het risico of de pijn lijken een rol te spelen. In haar vroege werk (*Rhythm 10*, *Rhythm 5*) en haar werk met Ulay (*Light/Dark*, *Expansion in Space*, *Breathing In/Breathing Out*, *Imponderabilia*) kwam die pijn

¹⁹⁵ Stiles, Biesenbach, Iles 2008, p 21.

naar voren in sterk fysieke oefeningen. Bij de overige performances (*Rhythm 0*, *Nightsea Crossing*, *The House with the Ocean View*, *The Artist is Present*) kwam de pijn en daarmee de meditatieve houding vooral voort uit juist een periode van lange tijd niets doen en stil zitten (en lange tijd niets eten). Ook de performances waarbij ze de controle zelf niet compleet had (zoals *Rhythm 0* en *Imponderabilia*), zullen haar extra alert hebben gemaakt: ook dat is een risico nemen. De oefeningen die Abramović met haar publiek deed in *512 Hours* (2014) gaan over meditatie en zorgden ervoor dat iedereen zich bewust was van het moment. Bij *Generator* (2014) was dat ook het geval, omdat het publiek niet kon horen of zien; zo werden ze zich bewust van andere sensaties. Abramović gebruikte vanaf *512 Hours* geen pijn of gevaar meer om zich hyperbewust te worden van het heden, maar oefeningen die ze ook met haar publiek deelt. Over het 'hier en nu' schreef Abramović in 1995:

During the life we have to die, literally and metaphorically, in order to know what it's all about. Then we can go through proces [sic] of life free from fear of dying. We have to live our life here and now [sic]. Everyday is the last day.¹⁹⁶

Ze zocht het gevaar op, zo stelt Richards, omdat het haar ervaring van tijd en realiteit veranderde.¹⁹⁷ Door risico's te nemen kreeg de kunstenaar een focus die normaal gesproken niet bereikbaar is; een heel nieuw niveau van bewustzijn. Zo'n concentratie kan alleen bereikt worden door het verhogen van het risico.¹⁹⁸ Hierover zei Abramović in 2012:

The moment you really go through the door of pain, you enter to another state of mind. This feeling of beauty and unconditional love and this feeling of there is no kind of borders between your body and environment. And you start having this incredible feeling of lightness and harmony with yourself. It's something become like a, like a holy. I can't explain. And that other state of mind is exactly what public start [sic] feeling that something is different. Performance is all about state of mind.¹⁹⁹

Ook Carr zegt dat Abramović vond dat kunst vanuit een ongewone *state of mind* moest worden gemaakt. Bij die *state of mind* kon ze alleen komen door fysiek zware opdrachten: pijn, vermoeidheid, vasten, herhaling.²⁰⁰ Meschede voegt daaraan toe: 'The 'emptying of the body' produces the state in which her mind is neither 'elsewhere' nor 'elsewhen' but 'here' and 'now'.²⁰¹ In sommige performances speelt ook concentratie op de handeling zelf een grote rol, bijvoorbeeld bij *Rhythm 10* en *Breathing In/Breathing Out*, waar alleen met opperste concentratie de taak volbracht kon worden. Deze werkt therapeutisch op Abramović; niet op het publiek.

Veel van Abramović' werken hebben een ritueel karakter. Merschede citeert in deze context treffend Henry M. Sayre: 'the assumption is that in ritual activity we escape the fragmentation and

¹⁹⁶ Abramović 1995 (het boek heeft geen paginanummering).

¹⁹⁷ Richards 2010, p. 65.

¹⁹⁸ Richards 2010, p. 63.

¹⁹⁹ Akers 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIfNaU?lang=en>.

²⁰⁰ Carr 2008, p. 45.

²⁰¹ Meschede 1993, p. 26.

contingency of the modern condition and enter into a kind of quasi-religious, timeless, wholeness.’²⁰² Abramović is precies op zoek naar deze ‘heelheid’ en tijdloosheid, en het ritualistische karakter van haar werken draagt daar wellicht aan bij.

Abramović wendt zich in haar werk steeds meer tot de beschouwer. Dat is bijvoorbeeld te zien in een vergelijking van de performances *Nightsea Crossing* en *The House with the Ocean View*. In de eerste performance kijken Abramović en Ulay naar elkaar, bevinden ze zich in een ander bewustzijn en wisselen ze met elkaar energie uit. Daar kijkt het publiek naar. In het werk van Abramović van zo’n vijftien jaar later is Ulay als het ware vervangen door Abramović’ publiek: zij zijn degene die energie uitwisselen met Abramović en oogcontact met haar hebben. Het werk is veranderd van een gesloten relatie met alleen Ulay naar een open relatie met het publiek. Een overeenkomst is dat ook hier de rest van het publiek kan kijken naar Abramović en degene met wie ze op dat moment (oog)contact heeft. Er werd ruimte gecreëerd om te kijken en bekeken te worden. Het publiek en de kunstenaar zijn zich bewust van elkaar en beïnvloeden elkaar. Ook wisselt Abramović energie uit met het publiek in *The Artist is Present*, waarbij Abramović en iemand uit het publiek elkaar één op één aandacht geven. Abramović legt het werk uit door het te vergelijken met *Rhythm 0*: ‘When I did *Rhythm 0* in 1975, I gave people objects, a gun with one bullet include[d], and the opportunity to do whatever they wanted with my body. And then I learned that the audience can potentially kill you. With *The Artist is Present*, I gave them another thing: energy.’²⁰³ Volgens Richards krijgt Abramović het voor elkaar een elektromagnetisch veld om zich heen te creëren tijdens haar performances. De ruimte waar de performance plaatsvindt krijgt een andere lading door Abramović’ aanwezigheid,²⁰⁴ het vertoont overeenkomsten met een religieuze ruimte. Dat, zegt Richards, is wat energie kan bewerkstelligen.²⁰⁵ Hier komen we weer terug bij het eerste citaat van dit werkstuk: Abramović die de (religieuze) wijsheid van de tempel naar het museum verplaatst; van het Oosten naar het Westen. Dit wordt nog een stapje verder gebracht met *512 Hours*, waar het publiek niet alleen energie uitwisselt met Abramović, maar ook met elkaar; eventueel met haar als intermediair. Er ontstaat bij deze performance één grote stroom van energie, waar Abramović door oefeningen de aandacht op richt. Door die aandacht erop te richten, is het een soort therapeutische oefening in een performance. Over de energie in de ruimte zei Abramović later in een lezing: ‘The artist affects the molecules of the air around them in long durational works. Those molecules touch the public. That’s a miracle.’²⁰⁶

De laatste stap in de ontwikkeling is *Generator*: het publiek wisselt energie uit en alleen energie: hun zicht en gehoor is geblokkeerd. Abramović is niet langer intermediair in het uitwisselen van energie tussen mensen uit het publiek. Op momenten dat Abramović aanwezig is, functioneert ze

²⁰² Meschede 1993, p. 30. Het citaat komt uit Sayre, Henry M., *The Object of Performance*, Chicago 1989, p. 184. Deze publicatie heb ik helaas niet kunnen raadplegen.

²⁰³ <http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/3/27/second-lecture-highlights>.

²⁰⁴ Richards 2010, p. 53.

²⁰⁵ Richards 2010, p. 66.

²⁰⁶ <http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/4/23/seventh-lecture-highlights>.

slechts als één van de mensen uit het publiek. De performance heet ook niet voor niets *Generator*; het heeft alles met energie te maken. Abramović laat de therapeutische oefening over aan het publiek. Door de therapeutische oefeningen zijn *512 Hours* en *Generator* de performances die het meest duidelijk therapeutisch zijn in haar oeuvre: de performances draaien om de helende werking ervan.

De beschouwer

Abramović' werk kan een aantal effecten op de beschouwer hebben. Enerzijds is haar vroege werk en haar werk met Ulay vaak ongemakkelijk om naar te kijken, anderzijds wordt de nieuwsgierigheid erdoor gewekt. Het kan ongemakkelijk zijn, omdat het nu eenmaal voor velen moeilijk is om te kijken naar iemand die pijn heeft – iemand die zichzelf pijn aandoet. Dit maakt het ook spannend. Het zou zelfs kunnen dat de beschouwer de behoefte heeft om in te grijpen en te zorgen dat de kunstenaar niet meer verwond wordt, door zichzelf of door anderen. Tegelijkertijd wil je als beschouwer wellicht blijven kijken om te zien hoe het afloopt of wanneer er ingegrepen moet worden. Voor het publiek kan een performance als *Breathing in / Breathing out* benauwend zijn. De beschouwer probeert zich toch in te leven in de performer die geen zuurstof krijgt. Aan de andere kant zullen sommige performances bijna rustgevend geweest zijn om naar te kijken. Hoewel Abramović en Ulay elkaar pijn deden, deden ze dat vaak in een bepaald ritme en met een bepaalde symmetrie, waardoor het voor de beschouwer minder erg was om naar te kijken, omdat het een bepaalde schoonheid bood.

De latere werken zullen een heel ander effect hebben gehad op het publiek. Abramović beoogde met deze werken een rustgevend effect op de beschouwer. Ze wilde een plek creëren waarin mensen konden bijkomen, in zichzelf konden keren, gedachteloos konden zijn. Dit had volgens haar een positief effect op het welzijn van haar publiek. Hieruit blijkt het therapeutische effect van deze performances vanaf 2002.

Langzamerhand veranderde de rol de beschouwer in Abramović' performances. In haar vroege werk had Abramović zelf de controle en was het publiek slechts een passieve beschouwer. Een voorbeeld hiervan is *Rhythm 10*, waarbij ze controle wilde hebben over de situatie. In die tijd waren er echter ook al *Rhythm 0*, waarbij Abramović zich voor het eerst relatief passief opstelde, en *Rhythm 5*, waarbij ze onbedoeld de controle verloor door buiten bewustzijn te zijn. In de 'Relation Works' met Ulay moest ze vervolgens de actieve en passieve rol delen met haar medeperformer: ze was niet langer in haar eentje verantwoordelijk voor wat er gebeurde en hoeveel pijn ze had. In de performances zonder Ulay daarna speelde juist het publiek een steeds grotere rol en nam het publiek een deel van de controle over. Het is pas sinds *The Artist is Present* dat haar werk echt incompleet was zonder publiek, hoewel ze ook bij *Imponderabilia* het publiek nodig hadden om het werk te voltooien. De beschouwer is bij deze performances een integraal onderdeel van het werk en is daarmee niet langer slechts een beschouwer, maar een participant. Hierbij is de vergelijking tussen *Nightsea Crossing* en *The Artist is*

Present een treffende. De beide performances lijken erg op elkaar: Abramović zit bewegingsloos op een stoel en kijkt onafgebroken naar degene die tegenover haar op een stoel zit. In *Nightsea Crossing* was het echter nog Ulay die tegenover haar zat. Bij *The Artist is Present* (en op een minder overeenkomstige manier ook bij *The House with the Ocean View*) is Ulay vervangen door iemand uit het publiek. Daarmee lijkt ook Abramović' intentie te zijn verschoven. Bij *Nightsea Crossing* onderzochten ze nog de effecten van de meditatieve houding op hun lichaam en geest; bij *The Artist is Present* bood ze het publiek een vergelijkbare ervaring aan. Haar performances gingen van een onderzoek naar de effecten van het werk op haarzelf naar een onderzoek naar de gunstige werking op het publiek.

Ook bij *The House with the Ocean View* speelde het publiek al een belangrijke rol, hoewel het publiek hierbij alleen kijkt en niet de ruimte van de performer in komt (zoals bij *The Artist is Present* en *Imponderabilia* wel het geval is). De aanwezigheid van het publiek wordt door Abramović erkend doordat ze elkaar continu aanstaren. Het is geen wonder dat het publiek bij Abramović' werk een steeds belangrijkere rol kreeg. Hierover zegt Biesenbach: 'Marina does have the experience that she needs the audience like air to breathe. That's the gasoline she is running on. She lives for her art. She lives for the audience.'²⁰⁷ In *Generator* is het publiek zelfs belangrijker dan de performer: Abramović' aanwezigheid is niet meer nodig om het een performance te laten zijn.

Wat vrijwel onveranderd bleef door haar hele oeuvre tot nu toe is dat ze zich telkens kwetsbaar opstelt naar de beschouwer. In eerste instantie door in een performance naakt te zijn, zichzelf pijn te doen of zichzelf pijn te laten doen. Daarna door met een open geest het publiek te benaderen. Alleen bij *512 Hours* en *Generator*, waar ze zelf geen onmisbare rol speelde, is dit niet van toepassing – hoewel het wel getuigt van lef zulke verregaande therapeutische performances te creëren. Doordat Abramović zich kwetsbaar opstelde, was het makkelijker een speciale band te creëren met het publiek:²⁰⁸ ze delen een ervaring en dat schept een band.

Abramović leek echt een therapeut te zijn in haar latere werken. Zo is haar *The House with the Ocean View* specifiek opgedragen aan 'the people of New York', na de aanslagen in 2001. Vanaf *The Artist is Present* is Abramović zelfs heel dicht bij de beschouwer; niet meer op een toneel of in een duidelijk afgescheiden ruimte: ze is niet meer *staged*. Dat laat al een duidelijke toenadering zien tot de beschouwer. Abramović deed al eerder performances waarin de beschouwer een actieve participant was, maar nooit eerder op deze manier. Bij *Rhythm 5* ontdekte ze dat een performance ook kan bestaan als de performer buiten bewustzijn was. Dit kreeg een vervolg veel later in haar oeuvre met *Generator*, waar de performer helemaal niet meer bij was en het publiek die actieve rol helemaal over nam.

²⁰⁷ Akers 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIfNaU?lang=en>.

²⁰⁸ Richards 2010, p. 63.

3.2 Abramović als therapeut

In Abramović' oeuvre zijn dus een aantal ontwikkelingen te zien. In de vroege performances van Abramović is nog geen sprake van een duidelijk therapeutische werking op het publiek. Wel is er in die werken al een aspect van meditatie en rituelen aanwezig. Deze worden echter pas later duidelijk ingezet ten goede van het publiek. Vanaf *Nightsea Crossing* speelt het uitwisselen van energie een belangrijke rol en vanaf *The House with the Ocean View* kunnen we spreken van een beoogd therapeutisch effect op de beschouwer. Beweging en actie, pijn en gevaar hebben in haar oeuvre plaatsgemaakt voor stille concentratie.²⁰⁹

Volgens Weintraub wil Abramović kunst weer heilig maken. Dit houdt verband met wat Abramović zei in Akers' documentaire uit 2012: als een nieuwe staat van bewustzijn bereikt wordt door het overkomen van pijn, voelt het enigszins alsof ze heilig is: 'And you start having this incredible feeling of lightness and harmony with yourself. It is something become like holy, I can't explain.'²¹⁰ Niet alleen haar kunst wordt heilig dus, zij zelf heeft een spirituele ervaring. Abramović' werk is volgens Weintraub een kanaal tussen de goddelijke en de profane wereld en zou bedoeld zijn om de geest te genezen: 'Their work is designed to heal the spirit'.²¹¹ Abramović' performances brengen haar naar een ander niveau van bewustzijn. Dit houdt ze vol totdat ze het fysiek niet meer aankan en ze mentaal helemaal stil is. Hier komt een spirituele staat tevoorschijn: haar werk laat verwaarloosde mentale vermogens zien.²¹² Abramović ontwikkelde een nieuw medium, namelijk fysieke beproevingen, om haar boodschap over te brengen, namelijk dat 'depriving the body restores the spirit', aldus Weintraub.²¹³ In haar passieve performances stelt ze zich bloot aan de elementen die in de westerse cultuur als gevaarlijk worden gezien. Tussen Oost en West bevinden zich echter enkele discrepanties, stelt Weintraub. Zo is, vanuit de westerse optiek gezien, het gevaar waaraan Abramović zich in haar performances blootstelt onnodig en raar.²¹⁴ In het sjamanisme dienen pijn en gevaar juist als katalysator voor 'spiritueel transport'.²¹⁵ Abramović zorgt ervoor dat de geest stil is, maar dat het bewustzijn opleeft.²¹⁶ Volgens Weintraub is het zelfs zo dat Abramović' werk het bewijs biedt dat de menselijke geest in staat is om te opereren op verschillende golflengtes.²¹⁷

²⁰⁹ Mignot 1989, p. 175.

²¹⁰ Akers 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIfNaU?lang=en>. Dit citaat heb ik al eerder gebruikt op pagina 39.

²¹¹ Weintraub 1996, p. 61.

²¹² Idem.

²¹³ Weintraub 1996, p. 62.

²¹⁴ Weintraub 1996, p. 63.

²¹⁵ Weintraub 1996, p. 64.

²¹⁶ Idem.

²¹⁷ Weintraub 1996, p. 63.

Weintraub zegt dat Abramović in eerste instantie uit is op een eenheid met de aarde waarop we leven, maar daarnaast: ‘‘This awareness,’ she hopes, ‘may at least lead man to a state of unity with himself.’’’²¹⁸ Kunst zou daarnaast gebruikt moeten worden om mensen met elkaar te verbinden.²¹⁹ Dit blijkt ook uit Abramović’ werk. Terugdenkend aan *Generator* was het werk zowel gericht op introspectie als op intermenselijke energiestromen. In een interview met de website the-talks.com in 2015 legt Abramović uit wat haar bedoeling is met haar huidige werk: ‘to elevate the human spirit.’²²⁰ In een interview met *Time Out New York* in 2014 zegt ze: ‘Performance is a tool for self-development, where the public is the activator and performer. They can use this in their own life.’²²¹ Performance is hier dus een instrument om jezelf te helpen, performance is een vorm van zelf-therapie.

Abramović als therapeut

Als Abramović’ kunst vanaf het begin al een meditatief aspect heeft en er zelfs steeds meer op is gericht om een therapeutisch effect te hebben, zoals ook uit de vorige paragraaf bleek, is ze dan geen therapeut? Dick Tuinder ziet Abramović’ werk als therapeutisch. Als hij in 2003 in de Groene Amsterdammer een omschrijving geeft van Abramović’ publiek tijdens een tentoonstelling van haar werk bij het Nederlands Instituut voor Mediakunst, Amsterdam, zegt hij: ‘Wanhopige babyboomers in een heroïsche strijd verweekeld met die Moeder aller Vragen: wie ben ik?’²²² Deze vraag roept Abramović’ werk volgens Tuinder op.²²³ De generatie van babyboomers put schijnbaar een therapeutisch effect uit Abramović’ kunst: ze gaan over de vragen van het leven nadenken. Dat was in 2003 – inmiddels heeft haar werk zich nog sterker richting het therapeutische ontwikkeld.

Daarnaast is een performance van Abramović vaak indrukwekkend om te zien, omdat ze fysiek moeilijke acties ondergaat. Joost Zwagerman noemt Abramović in *The Artist is Present* een sfinx, waarbij alleen al het lange stilzitten indrukwekkend is om te zien.²²⁴ Dit is te relateren aan de ‘heiligenstatus’ van Abramović. Hierover zei Abramović in 2012:

I don't know if the public idolize me. It's, it's their own thing how they project, but it's not my aim. It's like, you know, if you come to the certain point, uh, of your career, you are idolized, you have the money and you are famous, but this is not the aim of the art. It's just a side effect.²²⁵

Tuinder stelt dat Abramović’ aanwezigheid in haar performances van groot belang is. ‘Het is onmogelijk haar oeuvre – inhoudelijk en emotioneel – los te zien van haar uiterlijk en *presence*.

²¹⁸ Weintraub 1996, p. 64.

²¹⁹ Richards 2010, p. 63.

²²⁰ <http://the-talks.com/interviews/marina-Abramović/>, laatst geraadpleegd: 29 april 2015.

²²¹ Laster 2014.

²²² Tuinder 2003, p. 31.

²²³ Tuinder noemt in zijn bespreking geen kunstwerken bij naam, maar duidelijk is dat hij in ieder geval spreekt van over een aantal van Abramović’ vroegste performances en werken met Ulay.

²²⁴ Zwagerman 2015.

²²⁵ Akers 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIfNaU?lang=en>.

Zonder haar intense aanwezigheid zouden de performances van veel geringer kunsthistorisch belang zijn geweest dan nu het geval is.²²⁶ Tuinder praat uiteraard over andere werken, maar mijn eigen ervaringen met *512 Hours* zijn heel anders: hoewel ik verwachtte dat zij het middelpunt van de performance zou zijn, was dat helemaal niet het geval. Dit geeft al aan dat er een ontwikkeling heeft plaatsgevonden in haar werk, waarin het publiek een steeds grotere rol ging spelen. Abramović was één van de begeleiders van het publiek. Het enige wat haar onderscheidde van de rest was dat ze een stuk ouder was en dat een groot deel van het publiek – een flinke schare Marina-fans – haar door de zalen heen achtervolgden, om zoveel mogelijk van haar op te vangen en om de kans te vergroten dat ze door haar werden aangesproken. Ik geloof dat de performance ook overeind zou blijven als Abramović er niet zou zijn. Dat geldt waarschijnlijk in nog grotere mate voor *Generator* (2014), waar Abramović een groot deel van de tijd afwezig was. Daarnaast is het gehoor en zicht van het publiek afgeschermd, zodat ze weinig van Abramović mee zouden krijgen, als ze er wel zou zijn. Aan de andere kant kan misschien alleen al het idee van Abramović' aanwezigheid de performance veranderen voor het publiek, gezien haar grote naam en populariteit. En eerlijk is eerlijk – had ik de performance *512 Hours* bezocht als Abramović niet altijd aanwezig was? Misschien niet; ik wilde haar aanwezigheid wel eens meemaken en ervan *profiteren*. Schijnbaar associeer ik haar zodanig met haar performances, en haar performances zodanig met een therapeutische werking, dat ik Abramović zelf ook een therapeutische werking toedicht, als ware ze een yogi, therapeut of een sjamaan.

Ook McEvilley vergelijkt de praktijken van Abramović met die van yogi's en sjamanen: beoefenaars van yoga en priesters/zieners die contact onderhouden met de geestenwereld en magie gebruiken. Bewustzijnverandering is bij beiden van belang. Hij zegt dat de energiestromen waar zij het over heeft met betrekking tot haar performances, overeenkomen met beschrijvingen van boeddhistische rituelen. Vooral het feit dat Abramović contact maakt met energiestromen voor het oog van een publiek, dat zonder haar aanwezigheid die energie niet zou opmerken, noemt McEvilley sjamanistisch.²²⁷ Ook Nancy Groves dicht Abramović een bijzondere positie toe. Abramović, zegt ze, creëert zelfbewustzijn en neemt het publiek daar mee naartoe. Van alle kunstenaars in de wereld is Abramović de enige die dat kan en misschien zelfs *wil*, volgens Groves.²²⁸

Abramović als kunstenaar

In een interview met *Interview Magazine* legt Abramović het verschil uit tussen een therapeut en haarzelf. Het enige verschil zou de context zijn waarin ze zich bevinden: de therapeut is therapeut van beroep, Abramović is kunstenaar: 'my context is art'.²²⁹ Verder doen ze hetzelfde. In datzelfde

²²⁶ Tuinder 2003, p. 31.

²²⁷ McEvilley 2010, p. 277.

²²⁸ Groves 2015: 'Marina Abramović in new Australian tour: 'she's like the Beatles''.

²²⁹ Vollmer, datum onbekend.

interview wordt ze gevraagd of ze wel eens naar een therapeut is geweest; dat blijkt het geval, na haar scheiding is ze naar een psychotherapeut geweest. ‘But I was just in Brazil, and I went to meet two Shamans, and I spent five days with them on a special retreat in the forest. These three days really fixed me more than three years of psychoanalysis.’²³⁰ In een interview met CNN zegt ze zelfs dat ze het woord ‘therapie’ niet op haar toepasbaar vindt: ‘I don’t like to use the word therapy – and also, you know, I am artist actually, as I say, for 45 years, so whatever I do, I do in the context of art.’²³¹

Met *Generator* veranderde Abramović de vorm van performance.²³² Haar lichaam is geen onderdeel meer van haar werk. Is *Generator* dan nog wel een performance? Een performance is immers bij uitstek een kunstvorm waarbij de kunstenaar zelf fysiek centraal staat, of op zijn minst aanwezig is. Performance impliceert de aanwezigheid van een lichaam en gaat over het presenteren van dat lichaam.²³³ In de geschiedenis van de performancekunst komt echter vaker voor dat een kunstenaar de performance ‘uitbestedt’ aan iemand anders, zoals Yves Klein’s *Anthropométrie de l’époque bleue* (1960), vrouwelijke, met blauwe verf besmeurde modellen die elkaar over een canvas sleepten volgens Klein’s instructies. Zelfs bij deze performance was Klein er nog wel zelf bij, alleen voerde hij niet de handeling uit. *Generator* contrasteert hiermee ook met Abramović’ eerdere werk, zoals bijvoorbeeld ook *The Artist is Present*, waarbij de titel al een statement maakte over het aanwezig zijn van de kunstenaar. Ze laat de performance aan haar publiek over, wat ook al een trend was in haar laatste werken, zoals *512 Hours*. Het publiek is steeds meer een belangrijk en zelfs onmisbaar onderdeel van haar werk en krijgt ook een steeds grotere, actieve rol hierin. Het publiek is hier al niet echt meer ‘publiek’ te noemen.

Naar eigen zeggen is Abramović steeds minder aanwezig in haar eigen werk om haar nalatenschap over te dragen aan een nieuwe generatie performancekunstenaars: ‘It’s like putting a key into a generator (...) And then seeing if the generator can work without you. I do not have to be there the whole time.’²³⁴ Abramović wil ervoor zorgen dat performance door iedereen toegepast kan worden:

In the piece previous to this one, I was at the Serpentine Gallery in London where I said good morning to the public at the beginning of each day and goodbye at the end. I had to be there, but in the last month, I began to realize that it was happening without me. So, at Sean Kelly, I’m putting the key into the piece and letting the public drive it.²³⁵

Uit het verlangen om haar wijsheid aan haar publiek mee te geven, komt vermoedelijk ook ‘The Abramović Method’ uit voort. Een participant in de methode vertelt dat het ook een reactie is op onze huidige maatschappij:

²³⁰ Vollmer, datum onbekend.

²³¹ Harkins-Cross 2015.

²³² Laster 2014.

²³³ Meschede 1993, p. 33.

²³⁴ Zhong 2014.

²³⁵ Laster 2014.

a reaction to the busy lives we all lead today in the 21st century. Life is getting faster. That's why we have to learn to appreciate art and being slower. The Abramović Method has to address these things. And the best way is to experience directly.²³⁶

Abramović' werk is geïnspireerd op niet-westerse ideeën, maar is ook juist een reactie op de westerse wereld. Volgens Abramović zijn we te weinig in contact met elkaar en met de wereld. 'Niets doen' betekent in onze cultuur luiheid of verveling, het wordt niet gezien als iets positiefs. Abramović zegt dat je juist door de verveling heen moet om bij creativiteit te komen.²³⁷ 'That sitting is doing nothing, and that doing nothing is essential. In our western culture we have such guilt about doing nothing.'²³⁸ 'It is emptying yourself. (...) When you empty yourself, you can connect with the natural flow of energy of our planet, of vibrations, magnetism. And when you connect with the natural flow of energy, then you come to be at peace with reality.'²³⁹ Ook Iles zegt het, in de Akers' documentaire:

The world is moving so fast now, people barely have an attention span at all. She slows everybody's brain down, she asks us to stay there for quite a length of time, which we're not used to doing. She transforms us as a result.²⁴⁰

Vanuit dit perspectief kunnen we Abramović' kunst zien als kunst met een therapeutische functie: een helende werking op de beschouwer hebben, is nu eenmaal de nieuwe functie van kunst. Daarmee laat het een kritische houding zien ten opzichte van kunst; zou kunst niet vaker een dergelijke therapeutische werking op het publiek moeten hebben? Zou een museum niet een plek van bezinning en reflectie moeten zijn? Deze visie maakt Abramović tot een zeer vooruitstrevende kunstenaar.

²³⁶ Elise 2015.

²³⁷ Richards 2010, p. 56.

²³⁸ Tisdall, Wijers, Kamphof 1990, p. 306.

²³⁹ Tisdall, Wijers, Kamphof 1990, p. 307.

²⁴⁰ Akers 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIfNaU?lang=en>.

4. Kunst als therapie

It isn't all just my idea. There are many people who believe in art as a cure, something that heals. Previously it was something spiritual, and now it's also physical and mental. I think that a work of art really produces an effect on the psyche.²⁴¹

- Marina Abramović

In de eerste drie hoofdstukken bekeek ik het therapeutische aspect in het werk van Marina Abramović vanuit het werk zelf en vanuit secundaire literatuur over haar werk en Abramović' eigen opmerkingen daarover. In dit hoofdstuk zal ik vanuit een andere hoek naar Abramović' werk kijken: ik ga uit van publicaties over het thema 'therapeutische kunst' en probeer de inzichten uit die literatuur toe te passen op de performances van Abramović.

Kunst is lastig te definiëren en te legitimeren. Waarom moet kunst er zijn, wat is het belang van kunst? Steeds vaker wordt dit belang gezocht in de helende werking ervan. Het concept 'kunst als therapie' is hip in de kunstwereld. Zo erkent bijvoorbeeld online freelancers platform Freelancers Union de helende werking van kunst bekijken. Het platform noemt zes redenen waarom musea goed zijn voor het welzijn. Zo zou men minder kans hebben op angst en depressie als men kunst waardeert.²⁴² Het artikel verwijst hierbij naar studies die dat hebben uitgewezen.

Er zijn er meerdere voorbeelden van musea die proberen aan de innerlijke wensen en verlangens van de beschouwer tegemoet te komen door de therapeutische werking van kunst in te zetten. Voorbeelden van musea die trachten om op het innerlijk van de beschouwer toespelen zijn het Rijksmuseum en het Stedelijk Museum Amsterdam. Zo organiseerde het Rijksmuseum in 2014 de tentoonstelling *Art Is Therapy* (hierover later in dit hoofdstuk meer) en lanceerde het Stedelijk de *Mood App*, een applicatie voor op de smartphone die een route door het museum voorstelt die past bij je humeur op dat moment.²⁴³ De musea spelen hiermee in op de emotionele behoeften van het publiek om een breder publiek tegemoet te komen. Ook Tate Britain in Londen was in 2008 al bezig met het maken van een audiotour vanuit de ervaring van de beschouwer, omdat 'personal experience can be as illuminating as historical knowledge when it comes to interpreting art.'²⁴⁴ De persoonlijke ervaring van een kunstwerk wordt hier als even belangrijk gezien als historische kennis van een werk, en dat terwijl voor lange tijd juist die historische kennis als cruciaal werd gezien – in veel musea vullen

²⁴¹ Celant 2001, p. 18.

²⁴² Van Thoen 2014. Andere redenen zijn dat museumbezoek stress kan verminderen, eenzaamheid tegen kan gaan, een grotere positieve invloed kan hebben op het welzijn dan sport, een even grote positieve invloed kan hebben als een verhoging van het salaris en dat musea goed kunnen zijn voor de economie.

²⁴³ <http://www.stedelijk.nl/mobile-apps/mood-app>.

²⁴⁴ Shaer 2008, p. 26.

historische feiten nog steeds de tekstbordjes en audiotours. Hoewel een nadruk op de persoonlijke ervaring nog niet therapeutisch hoeft te zijn, kan een therapeutische werking wel in het verlengde hiervan liggen. Een ander voorbeeld is ‘Slow Art Day’, in 2008 opgericht door Phil Terry, CEO van het bedrijf Collaborative Gain. Op één dag in het jaar wordt het publiek door verschillende kunstinstellingen uitgenodigd om een uur lang naar een enkel kunstwerk te kijken. Dit in de hoop dat meer mensen ontdekken hoe verrijkend het is om naar kunst te kijken en dat meer mensen van kunst gaan houden.²⁴⁵ *Slow art*, in navolging van concepten als *slow food*, gaat om het kunnen genieten van kunst in alle rust, als reactie op de jachtige wereld van buiten. Kunst wordt hier gezien als tegengif voor die drukke samenleving.

Al eeuwen wordt kunst gezien als helend. Aristoteles sprak al van *katharsis*, het louterende effect van kunst, al sprak hij toen over Griekse theaterstukken.²⁴⁶ Hoewel niet duidelijk is hoe Aristoteles *katharsis* precies interpreteerde met betrekking tot theater, kan gezegd worden dat het ‘zuivering’ betekent: zuivering van verschrikking. Een tragedie was volgens hem bedoeld om *katharsis* op te wekken.²⁴⁷ Een andere definitie van *katharsis* volgens Aristoteles is het gevoel van ontspanning nadat iemand buiten zichzelf is geraakt door een kunstwerk: een theater- of muziekstuk.²⁴⁸ Theater en muziek kunnen dus een zuiverend en ontspannend effect hebben op het publiek, volgens Aristoteles.

In dit hoofdstuk behandel ik niet zozeer Aristoteles, maar verschillende andere auteurs, waaronder allereerst verschillende theorieën van David Kuspit (1935), een Amerikaanse kunsthistoricus. Vanaf de jaren tachtig is hij in zijn kunstkritiek steeds meer vanuit de psychoanalyse naar de kunstgeschiedenis gaan kijken.²⁴⁹ Zijn psychoanalytische kijk op kunst maakt de publicaties van Kuspit erg geschikt voor toepassing op het werk van Abramović, als we willen kijken naar het therapeutisch effect van haar kunst. Kunst en therapie worden immers door beiden gecombineerd, hoewel Abramović de term ‘therapie’ niet toereikend vindt voor haar werken. Kuspit heeft veel boeken en artikelen over kunst geschreven vanuit deze invalshoek en hiervan zullen er in dit hoofdstuk een aantal besproken worden. Telkens behandelt hij het onderwerp ‘therapeutische kunst’ vanuit ander gezichtspunt, met een nuanceverschil. Vaak behandelt hij daarbij ook de theorieën van andere theoretici en kunstenaars. Omdat Kuspit zo veel heeft geschreven en zijn theorie telkens net wat anders brengt, moet ik ervoor waken zijn gedachten niet over één kam te scheren. Ik doe in dit hoofdstuk mijn uiterste best Kuspit’s nuance te behouden. Tevens moet ik oppassen als ik zijn theorieën op Abramović toepas: hij heeft het in zijn werk immers nooit over performancekunst, laat staan over haar. Toch denk ik dat het interessante visies op het therapeutische effect van Abramović

²⁴⁵ <http://www.slowartday.com/about/>.

²⁴⁶ Kuspit 2010, p. 495.

²⁴⁷ Baumeister 1999, p. 70.

²⁴⁸ Baumeister 1999, p. 72.

²⁴⁹ Craven en Winkenweder 2011, p. 25.

werk kan opleveren als ik de twee samenbreng. Tegelijkertijd mag ik kritisch zijn op Kuspit's stellingname: zijn psychotherapeutische perspectief slaat soms door.

Nadat ik Kuspit heb behandeld, zal ik ingaan op een boek van de Britse filosofen Alain de Botton (1969) en John Armstrong (1966): *Art As Therapy* (2013).²⁵⁰ Zij benaderen de kunstgeschiedenis vanuit een heel ander oogpunt dan Kuspit: zij gaan direct uit van het belang voor de beschouwer. Ze vragen zich af wat de beschouwer uit een kunstwerk zou kunnen halen, hoe een kunstwerk hen zou kunnen helpen. De Botton en Armstrong zijn in eerste instantie filosofen die publiceren over uiteenlopende thema's, niet alleen over kunst. Hierdoor heeft ook hun publicatie over 'kunst als therapie' een andere invalshoek dan de boeken van Kuspit: in plaats van de relatie tussen de kunstenaar, het kunstwerk en de beschouwer te onderzoeken zoals Kuspit doet, leggen De Botton en Armstrong vooral de nadruk op de relatie tussen het kunstwerk en de beschouwer. Hun doel is niet uit te zoeken hoe die verhoudingen werken, zoals bij Kuspit, maar te laten zien dat de beschouwer veel meer uit kunst kan halen door middel van een therapeutische kijk op kunst. Ze stellen het belang van de beschouwer voorop. Kunst is een middel om het publiek te helpen bij het leven. Het doel van hun boek is dan ook het publiek te helpen bij het kijken naar kunst, opdat iedereen kan inzien hoe kunst hen kan helpen. Dit is een wezenlijk ander doel dan de onderzoekende houding van Kuspit. Ik probeer om beide teksten op dezelfde manier toe te passen op Abramović' werken. Zo zien we hoe de auteurs ieder op hun eigen manier bijdragen aan een completer beeld van Abramović' therapeutische kunst. Ook bij hun boek moet ik me realiseren dat De Botton en Armstrong, net als Kuspit, niet over Abramović schrijven. Daarnaast schrijft geen van allen over kunst die als *doel* heeft een therapeutische werking te hebben, zoals Abramović' latere werk. Een vergelijking met Abramović moet dus met de nodige voorzichtigheid gepaard gaan.

Gelijktijdig met hun boek maakten De Botton en Armstrong ook de tentoonstelling *Art Is Therapy* (25 april t/m 7 september 2014) in het Rijksmuseum in Amsterdam, waarbij ze nieuwe bijschriften toevoegden aan werken uit de vaste collectie van het Rijksmuseum. Hierbij benadrukten ze niet de (kunst)historische waarde van het werk, maar juist de therapeutische en emotionele werking die de kunstwerken op de beschouwer zouden kunnen hebben. Ik zal in dit werkstuk niet verder ingaan op de tentoonstelling. Hoewel ik het zeer interessant vind hoe musea experimenteren met het therapeutische effect van kunstwerken, past het niet binnen de afbakening van het onderwerp van deze scriptie.

Ik gebruik Kuspit en De Botton en Armstrong, omdat het belangrijke auteurs zijn op het gebied van 'kunst als therapie'. Daarnaast behandelen ze het fenomeen vanuit twee hele verschillende hoeken, waardoor ze extra geschikt zijn voor mijn scriptie: het geeft een heel breed beeld van de verschillende manieren om therapeutische kunst te benaderen. Ik benader het werk van al deze auteurs kritisch en probeer erachter te komen wat zij onder 'therapeutische kunst' verstaan. Daarna probeer ik

²⁵⁰ De Botton en Armstrong 2013. Zie ook www.artastherapy.com.

hun theorieën toe te passen op het werk van Abramović. In hoeverre en hoe is haar werk te beschouwen als therapeutische kunst in het licht van deze theorieën? Ik vraag me in dit hoofdstuk af: wat zijn de implicaties van hun ideeën voor het werk van Abramović? Hoewel dit niet altijd even voor de hand zal liggen en niet alles even makkelijk toepasbaar is op Abramović' werk, wil ik de theorieën van Kuspit en De Botton en Armstrong toch behandelen. Hierdoor ontstaat namelijk een zo genuanceerd mogelijk beeld van het mogelijke therapeutische effect van haar kunstwerken op haar publiek en dat is wat ik met dit werkstuk beoog.

4.1 Donald Kuspit

Donald Kuspit is een Amerikaanse kunsthistoricus en -criticus met een grote reputatie en veel publicaties op zijn naam. Hij biedt een ander perspectief op kunst, omdat hij de kunst vaak vanuit de psychologie bespreekt. Het onderwerp van een kunstwerk zegt iets over de psyche van de kunstenaar, volgens Kuspit. Het werk is immers subjectief, gemaakt door een kunstenaar.²⁵¹ Zoals Kuspit in een interview in 1995 kernachtig stelde: 'In general, the work of art forms an alternative emotional space, in which one can, metaphorically, work through one's issues, however incompletely.'²⁵² Ieder kunstwerk zou dan een therapeutische werking kunnen hebben.

In deze paragraaf behandel ik delen uit Kuspit's publicaties *The cult of the avant-garde artist* (1993), *The end of art* (2004) en *Psychodrama: modern art as group therapy* (2010). Ook behandel ik delen uit *Dialectical conversions; Donald Kuspit's art criticism* (2011), een boek waarin collega-theoretici en kunstenaars op Kuspit's ideeën reflecteren. In al deze publicaties komt Kuspit's visie op kunst vanuit een psychoanalytisch gezichtspunt naar voren en wordt ook gesproken over 'therapeutische kunst'. In iedere publicatie behandelt hij het onderwerp vanuit een ander perspectief. Verschillende aspecten van zijn idee van de therapeutische werking komen aan bod. Hoewel ze elkaar aanvullen, behandel ik ze in dit hoofdstuk los van elkaar: ik ga onder andere in op zijn ideeën over de kunstpraktijk als groepstherapie, *aesthetic shock* als therapeutische werking van kunst en maak een vergelijking tussen therapeuten en kunstenaars. Deze verschillende aspecten behandelt hij in verschillende publicaties, daarom houd ik ze ook gescheiden. Hij heeft het hierbij vooral over avant-garde kunst. Telkens wil ik Abramović' performancekunst hiermee in verband brengen, om zo te zien of Kuspit's publicaties me tot nieuwe inzichten over Abramović' kunst als therapie kunnen leiden.

Ik begin met een paragraaf waarin ik Kuspit's theorie bespreek over de relatie van de kunstenaar met zijn of haar publiek – via het kunstwerk. Deze relatie zou een therapeutisch effect

²⁵¹ Craven en Winkenweder 2011, p. 147.

²⁵² Dit is gebaseerd op een citaat in Craven en Winkenweder 2011, p. 167. Ik heb helaas niet het interview van Barbara Bennis met Donald Kuspit (1995) kunnen bemachtigen waar dit een citaat uit is.

hebben op de kunstenaar. Dit geeft een goed beeld van hoe Kuspit denkt over de relatie tussen kunstenaar, kunstwerk en beschouwer. Daarna ga ik in op het eigenlijke onderwerp van mijn scriptie: het therapeutisch effect op de *beschouwer*. Tot slot leg ik uit hoe Kuspit kunstenaars ziet als therapeuten. Dit alles probeer ik meteen toe te passen op Abramović' werk.

Therapeutisch effect op de kunstenaar

In de inleiding van zijn boek *Psychodrama: Modern Art As Group Therapy* (2010) legt Kuspit uit hoe hij de relatie tussen kunst en beschouwer ziet: als een relatie tussen *kunstenaar* en beschouwer, waarbij het kunstwerk het medium is waardoor de twee partijen communiceren. Kuspit begint zijn boek met de uitspraak 'The modern artist and her audience are implicitly in a group therapeutic relationship, that is, the artist acts out her emotional problems and conflicts in front of the audience.'²⁵³ Daar benoemt hij meteen zijn stelling: dat de kunstenaar zijn of haar emotionele problemen verwerkt in een kunstwerk en dat de beschouwer dat vervolgens ziet. In het gunstigste geval begrijpt het publiek de emotionele problemen van de kunstenaar en lost het publiek die problemen daarmee op: 'the audience ideally exists to understand and resolve [the artist's emotional problems and conflicts]'²⁵⁴. Het publiek helpt de kunstenaar dus mentaal gezond te worden, volgens Kuspit. Dat werkt als volgt: de kunstenaar vertaalt zijn of haar emotionele problemen of conflicten in de vorm van een kunstwerk. Hij of zij maakt zijn of haar gevoelens op die manier openbaar. Vervolgens maakt de beschouwer het proces af: het publiek heeft de taak om het kunstwerk te analyseren en te begrijpen.²⁵⁵ Het publiek voltooit dus het proces dat door de kunstenaar in gang is gezet:²⁵⁶ de beschouwer dient als verlengstuk van de kunstenaar, waarmee die zijn of haar gevoelens kan analyseren en begrijpen, in plaats van ze alleen te voelen en uit te dragen.²⁵⁷ Het publiek moet de problemen zich eigen maken, erover nadenken en ze reconstrueren; dan pas kan de oorzaak van het probleem begrepen worden.²⁵⁸ Het publiek kan zich deze problemen eigen maken als de kunstenaar *humanness* gebruikt in zijn of haar werk: een kwaliteit die menselijk is, zodat de beschouwer het kan herkennen.²⁵⁹ Overigens noemt Kuspit hier ook al dat door deze actie het publiek ook zichzelf mentaal gezond maakt.²⁶⁰ Volgens Kuspit heeft alle authentieke kunst een dergelijke therapeutische werking.²⁶¹

Kuspit geeft daarbij aan dat de kunstenaar zich niet bewust is van de emoties die hij of zij in het werk stopt, doordat de kunstenaar bezeten is van die emotie. De beschouwer kan er echter van

²⁵³ Kuspit 2010, p. 1.

²⁵⁴ Idem.

²⁵⁵ Idem.

²⁵⁶ Kuspit 2010, p. 2.

²⁵⁷ Kuspit 2010, p. 4.

²⁵⁸ Kuspit 2010, pp. 5-6.

²⁵⁹ Craven en Winkenweder 2011, p. 151.

²⁶⁰ Kuspit 2010, p. 1.

²⁶¹ Idem.

buitenaf kritisch naar kijken. Hierdoor is de beschouwer zich wel bewust van die emotie.²⁶² Het publiek is dus veel bewuster met het probleem van de kunstenaar bezig dan de kunstenaar zelf, die het probleem alleen voelt en onbewust uitdraagt in een kunstwerk.²⁶³ Kuspit zegt hier dus eigenlijk dat een kunstenaar te doorgronden is door zijn of haar kunst. De emotionele problemen die de kunstenaar in het werk stopt, zijn immers te begrijpen door de beschouwer. Kuspit over-psychologiseert naar mijn mening de kunstenaar hiermee. Het kunstwerk is hier dus een soort spiegel waarin de kunstenaar wordt gereflecteerd; door het kunstwerk kennen we de kunstenaar. Dit is wel erg kort door de bocht: veel kunstenaars maken geen werk die over hun eigen problemen gaan of waarin hun problemen worden geuit. Kuspit, die in zijn teksten vooral spreekt over modernistische schilderkunst, wil duidelijk maken dat dit wel het geval is.

De beschouwer heeft dus volgens Kuspit de belangrijke taak om de problemen die de kunstenaar in het werk stopte te begrijpen en zelfs op te lossen.²⁶⁴ Ik vraag me af hoe Kuspit dat voor zich ziet: hoe helpt het publiek de kunstenaar precies? Is het idee dat een kunstwerk bekeken, gewaardeerd en begrepen wordt helend voor de kunstenaar? Of is het al gunstig voor de kunstenaar als hij of zij de gevoelens kwijt kan in een kunstwerk en het kunstwerk – en daarmee de gevoelens – vervolgens openbaar worden gemaakt? Hierop geeft Kuspit geen antwoord. Wel zegt hij dat een kunstwerk succesvol therapeutisch is als de kunstenaar het werk maakt met de verwachting dat het publiek zijn of haar emotionele problemen zal begrijpen.²⁶⁵ Misschien is dat dus al genoeg voor een kunstenaar: de verwachting hebben dat anderen delen in de gevoelens in het werk. De gevoelens van de kunstenaar zijn dan in ieder geval deels universeel: de beschouwer kan ze begrijpen.²⁶⁶ Doordat de beschouwer op het kunstwerk kan reflecteren, krijgt de kunstenaar begrip voor zijn of haar emotionele problemen: het doel van de kunst is bereikt. De beschouwer biedt een objectieve blik op de emotionele problemen van de kunstenaar, problemen die onbewust gedeeld worden met de beschouwer door middel van het kunstwerk.²⁶⁷ Het is echter niet genoeg als een kunstenaar alleen geïnteresseerd is in het tentoonstellen van gevoelens, zegt Kuspit. De kunstenaar moet die gevoelens willen begrijpen met de hulp van het publiek. Het publiek moet een rol spelen in het oplossen van de emotionele problemen van de kunstenaar; anders is het geen therapeutische kunst.²⁶⁸

Kuspit's ideeën over de verhoudingen tussen kunstenaar, kunstwerk en publiek zijn goed op Abramović toe te passen. Voor haar werk is de beschouwer ook van groot belang. Niet alleen omdat dat inherent is aan performancekunst (een performance wordt immers in de meeste gevallen live opgevoerd voor een publiek), maar ook omdat het publiek in meerdere van Abramović' performances

²⁶² Kuspit 2010, p. 2.

²⁶³ Idem.

²⁶⁴ Kuspit 2010, p. 1.

²⁶⁵ Kuspit 2010, p. 4.

²⁶⁶ Kuspit 2010, pp. 3-4.

²⁶⁷ Kuspit 2010, p. 4.

²⁶⁸ Idem.

de rol speelde van actieve participant. Abramović deelde haar ervaringen met het publiek, door het publiek letterlijk te laten delen in die ervaring: ze voltooiden de performance doordat ze participeerden. Het is waarschijnlijk zo dat Abramović de problematische gevoelens van bijvoorbeeld haar jeugd in haar werk stopte. Het bleek al uit de voorgaande hoofdstukken dat haar leven genoeg inspiratie en emotie bood om kunst mee te maken en dat haar werk zeker door haar verleden werd beïnvloed. Ook kwam in het eerste hoofdstuk naar voren dat Abramović denkt dat zij inderdaad haar trauma's verwerkt in een kunstwerk en ze daarmee omzet naar iets dat de kunstenaar overstijgt en het publiek aanspreekt (zie pagina 11).²⁶⁹ Ze gaat nog een stap verder dan Kuspit als ze zegt dat volgens haar alle goede kunstenaars last hebben van traumatische gebeurtenissen uit hun kindertijd.²⁷⁰ Carr stelt dat Abramović' innerlijke kracht het publiek bereikt door het kunstwerk.²⁷¹ Ook hier is het kunstwerk, de performance, dus intermediair tussen de therapeutische relatie die er eigenlijk toe doet: die van de kunstenaar en de beschouwer. Deze diepe connectie die Abramović met haar publiek voelt en wil voelen, bleek ook uit de eerdere hoofdstukken van deze scriptie.

Vervolgens gaat Kuspit een stap verder: de beschouwer begrijpt de emotionele problemen van de kunstenaar en de kunstenaar is ermee geholpen. Als het zo is dat Abramović haar persoonlijke problemen in een kunstwerk stopt, is het nog de vraag of Abramović' publiek die problemen dan ook begrijpt, zoals Kuspit stelt. Daarover zegt Abramović iets interessants in 2015:

Let me say something: your own personal story will be always kind of boring, shitty. Who cares about my shit? But if you find ways of how other people can project and find themselves in your story, then you can share your story with millions of people. That's the reason why I always like to deal with universal problems: mortality, pain, suffering, falling in love, losing love.²⁷²

Abramović gebruikt naar eigen zeggen dus problemen die iedereen zou kunnen hebben, waar iedereen zich mee zou kunnen identificeren. Hierdoor wordt haar werk voor velen interessant. Dit sluit echter niet aan bij Kuspit's redenering. Zoals Abramović het stelt, is ze bewust bezig met de emoties in haar werk. Dat is volgens Kuspit de taak van de beschouwer, niet van de kunstenaar. Volgens Kuspit maakt de kunstenaar uiteindelijk werk om een helende werking op zichzelf te hebben. Het kan natuurlijk zijn dat Abramović haar performances doet als therapie voor zichzelf; als manier om haar eigen problemen te verwerken. Misschien is het dan inderdaad zo dat het publiek haar helpt om mentaal gezond te worden. Aan de andere kant zou het kunnen dat ze haar problemen, of haar levensverhaal, met het publiek deelt door middel van haar werk. Het publiek ziet de performance, of participeert er zelfs in en zonder publiek is er geen helend kunstwerk voor Abramović. Daarnaast heeft het publiek bij haar

²⁶⁹ Richards 2010, pp. 41-42.

²⁷⁰ Richards 2010, p. 41.

²⁷¹ Volgens Richards (Richards 2010, p. 108) is deze uitspraak van Cynthia Carr te vinden in Carr 2002, p. 57. Ik had echter geen toegang tot deze publicatie.

²⁷² <http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/5/14/love-hurts>.

latere performances een actieve rol, waardoor het publiek haar ook direct zou kunnen helpen, op dezelfde manier waarop zij, bijvoorbeeld bij *The Artist is Present*, anderen hielp.

Therapeutisch effect op de beschouwer

Kuspit onderscheidt in zijn boek *The end of art* (2004) twee soorten moderne kunstenaars: de *postartist* en de *New Old Master*. Kuspit legt uit dat onze maatschappij wordt bepaald door massamedia en dat dit zijn weerslag heeft op de kunst die er gemaakt wordt.²⁷³ Zo is de *postartist* ontstaan: een cynische kunstenaar, voor wie kunst eerder over concept gaat dan over esthetiek of vakmanschap.²⁷⁴ ‘Postartists have no idea what it means to master a medium’, vat Kuspit samen.²⁷⁵ Deze kunstenaars zien banale concepten als goede concepten en schoonheid en vakmanschap worden niet gebruikt om die te compenseren.²⁷⁶ Ze nemen de kunstwereld niet serieus. Voor de *postartist* is vooral zijn of haar publieke persoonlijkheid erg belangrijk – belangrijker dan de eigenlijke kunstobjecten. Deze objecten zijn geloofwaardig als kunstobjecten dankzij het imago van de *postartist*.²⁷⁷ Als voorbeeld van een *postartist* noemt Kuspit Andy Warhol: zijn werken worden volgens Kuspit verkocht als zijnde vervangers voor de kunstenaar zelf. Het kunstwerk zou dan ‘geladen’ zijn met het charisma van de kunstenaar.²⁷⁸ De *New Old Master* is de tegenhanger van de *postartist*. Hiermee bedoelt Kuspit de oprechte kunstenaar, een kunstenaar die waarde hecht aan de esthetiek van kunst en het vakmanschap.²⁷⁹ De *New Old Master* gelooft volgens hem dat het mogelijk is esthetische kunst te maken over de tragedie van het leven, zonder daarbij afbreuk te doen aan deze tragedie.²⁸⁰

Hoewel Kuspit Abramović niet als voorbeeld gebruikt, zouden we haar kunnen rekenen tot de *postartists*. Net als bij Warhol, worden de kunstwerken van Abramović vaak gelijkgesteld aan haarzelf. Enerzijds is dit een logisch gevolg van het feit dat haar kunst meestal performancekunst is, waarin ze zelf fysiek een rol speelt. In feite krijgen we, tegelijkertijd met de ervaring van haar kunstwerk, een ervaring met haarzelf. In haar werk valt echter juist op dat de performances steeds minder om haar draaien: in *Generator* is ze zelfs helemaal afwezig. Anderzijds is haar performance-persona moeilijk te scheiden van haar eigen persoon. Daardoor krijgt de beschouwer al snel het idee dat Abramović zichzelf is in haar werk. Ook Abramović’ imago speelt mee. Abramović heeft een grote reputatie, vooral het laatste decennium. Toch vertoont het werk van Abramović ook overeenkomsten met de *New Old Master*, wat betreft het meditatieve in haar werk, en omdat ze

²⁷³ Kuspit 2004, pp. 175-176.

²⁷⁴ Kuspit 2004, p. 69.

²⁷⁵ Kuspit 2004, p. 175.

²⁷⁶ Kuspit 2004, p. 69.

²⁷⁷ Kuspit 2004, p. 80.

²⁷⁸ Kuspit 2004, p. 78.

²⁷⁹ Kuspit 2004, p. 175.

²⁸⁰ Kuspit 2004, p. 192.

tragische thema's van het menselijk leven als angst, lijden en eenzaamheid niet schuwt. Ook wat betreft de intentie van de kunstenaar is Abramović eerder in te delen als *New Old Master* dan als *postartist*. Het therapeutische in haar kunst past bij de intenties van de *New Old Master*.

Hoewel Kuspit Abramović niet bespreekt, laat hij zich wel uit over performancekunst in het algemeen in *The End of Art*. Hij associeert performancekunst met *postart*; hij noemt het zelfs de dominante vorm en de essentie van *postart*.²⁸¹ Bij performance kunst draait het werk niet langer om een fysiek object, maar om een 'quasi-theatrale actie'²⁸², zoals Kuspit het noemt. Het performancekunstwerk blijft niet op afstand, maar beweegt zich in de ruimte van de beschouwer en is niet gemaakt voor opstelling in het museum.²⁸³ Kuspit noemt het zelfs 'a kind of amateur hour hobby art'²⁸⁴; het is volgens hem niet serieus te nemen.

Het zijn volgens Kuspit de *New Old Masters* wiens kunst een therapeutisch effect hebben. Hij stelt dat, naast dit therapeutisch effect voor de kunstenaar, ook het publiek mentaal gezond wordt door het kijken naar kunst.²⁸⁵ Het is dus een systeem waarvan de afzonderlijke gedeeltes elkaar complementeren en beter van elkaar worden. Daarom noemt Kuspit het 'groepstherapie' in de titel van zijn boek: de kunstenaar, het kunstwerk en de beschouwer werken samen aan een beter leven. Al in 1993 beschrijft Kuspit, in zijn boek *The Cult of the Avant-Garde Artist*, de effecten die avant-garde kunst op de beschouwer kan hebben. Kuspit schrijft hierover op een lyrische manier, zoals hij dat vond passen bij het schrijven over de effecten van kunst. Dit heeft tot resultaat dat wat hij beschrijft heel mystiek over komt, alsof het verschijnselen zijn die eigenlijk niet te verklaren zijn.

De avant-garde kunstenaar maakt zijn kunst ten goede van zijn eigen gezondheid, zoals in de vorige paragraaf ook naar voren kwam. Dit vormt, zegt Kuspit, ook de manier waarop het werk door het publiek ontvangen wordt.²⁸⁶ Kunst zorgt ervoor dat de kunstenaar een persoonlijke bevrijding krijgt van de doodsangst van het leven, maar door die kunst zorgt de kunstenaar er ook voor dat de beschouwer bevrijd wordt. Het publiek wordt, volgens Kuspit, hiermee losgemaakt van een leed waarvan hij of zij niet eens wist dat hij of zij ervan bevrijd wilde worden. Kuspit gaat hiermee erg ver:

By an artistic miracle, despair about life changes into joy at living; ecstatic experience replaces a sense of the futility of existence. Indeed, existence itself seems transfigured – new and fresh where it was once old and stale.²⁸⁷

Hierbij overdrijft Kuspit naar mijn mening. Ik ervaar zelf het kijken naar kunst als positief, therapeutisch zelfs in sommige gevallen, en ik kan me voorstellen dat het kijken naar kunst het leven van vele individuen op een positieve manier kan beïnvloeden. Kuspit stelt het hier echter wel heel

²⁸¹ Kuspit 2004, p. 127.

²⁸² Idem.

²⁸³ Idem.

²⁸⁴ Idem.

²⁸⁵ Kuspit 2010, p. 1.

²⁸⁶ Kuspit 1993, pp. 28-29.

²⁸⁷ Kuspit 1993, p. 2.

scherp. Misschien is dit slechts een resultaat van Kuspit's lyrisch taalgebruik over het punt dat hij wil maken.

In het hoofdstuk 'Kuspit's Humanness: Subjectivity and Psychoanalysis' van *Dialectical Conversions; Donald Kuspit's Art Criticism* stelt kunsthistoricus Brian Winkenweder dat men volgens Kuspit kunst kijkt uit een narcistische behoefte: kunst spiegelt hun innerlijk door *humanness*, dat wat een kunstwerk herkenbaar maakt voor het publiek.²⁸⁸ 'His self-overcoming has shown us the way to our own',²⁸⁹ zegt Kuspit over de rol van de kunstenaar: avant-garde kunstenaars maken kunst die op hen zelf een therapeutisch effect hebben, maar tegelijkertijd heeft dat ook een therapeutisch effect op de beschouwer.²⁹⁰

Modernistische kunst kan volgens Kuspit therapeutisch zijn als de beschouwer zich kan onderdompelen in en geabsorbeerd kan worden door de formele kwaliteiten van een werk,²⁹¹ als er sprake is van een *aesthetic shock* bij een werk. Dit doet sterk denken aan de eerder beschreven *New Old Masters*; zij maken therapeutisch werk, niet de *postartists*. Het begrip *aesthetic shock* kan verhelderd worden aan de hand van een bespreking van het hoofdstuk 'The Emotional Gains of Aesthetic Shock' in zijn boek *Psychodrama: Modern Art as Group Therapy* (2010). Kuspit begint het hoofdstuk met de vraag: 'The question of whether art has any therapeutic value haunts psychoanalysis. Does it have any long-term, lasting benefits, or is it all a matter of short-term excitement and pleasure – temporary delirium, temporary suspension of reality testing?'²⁹² Hij legt zijn definitie van therapeutische kunst uit aan de hand van het begrip *aesthetic shock*. Dat begrip laat ik in deze scriptie onvertaald, omdat een vertaling niet de lading dekt. *Aesthetic shock* is volgens Kuspit het shockerende gevoel dat je overvalt als een kunstwerk je vanuit de bestaande wereld naar een andere wereld brengt.²⁹³ Hij geeft als voorbeeld impressionistische schilderkunst, waarbij alledaagse voorbeelden op een onalledaagse manier worden afgebeeld, bijvoorbeeld door niet-kloppend perspectief of ongewoon kleurgebruik. De beschouwer wordt hierdoor uit zijn of haar gewone wereld getrokken.²⁹⁴ Het zorgt ervoor dat men de eigen alledaagsheid en banaliteit kan overstijgen, zegt Kuspit.²⁹⁵ *Aesthetic shock* neemt ons mee naar een andere wereld, met bijzondere betekenissen en een grote vitaliteit.²⁹⁶ Het is datgene aan kunst wat ons in positieve zin kan veranderen.²⁹⁷ Kuspit spreekt van 'The feeling of grandeur or sublime bliss [absolute happiness] that aesthetically successful (...) art can give us'.²⁹⁸

²⁸⁸ Craven en Winkenweder 2011, p. 165. Het begrip 'humanness' wordt genoemd op p. 167.

²⁸⁹ Kuspit 1993, p. 3.

²⁹⁰ Idem.

²⁹¹ Kuspit 2010, p. 504.

²⁹² Kuspit 2010, p. 494.

²⁹³ Kuspit 2010, pp. 497-498.

²⁹⁴ Kuspit 2010, p. 498.

²⁹⁵ Kuspit 2010, p. 497.

²⁹⁶ Idem.

²⁹⁷ Kuspit 2010, p. 496.

²⁹⁸ Idem. De rechte haken zijn van Kuspit.

In Abramović' werk ligt dat anders dan bij impressionistische schilderijen. Bij Abramović is er geen sprake van al dan niet alledaags kleurgebruik, maar zijn het meditatieve – en in haar vroege werk absurde – oefeningen die het publiek even uit zijn of haar gewone leven halen. Het zijn niet zozeer de formele of esthetische kwaliteiten van het werk die aanzetten tot gelukzaligheid – hoewel haar werken wel esthetische kwaliteiten hebben, zoals herhaling en ordening –, maar meer het onderwerp van de performances. Het is eerder een aspect van menselijkheid (de *humanness*) die het therapeutische effect veroorzaakt. Daarom kunnen we, denk ik, in het geval van Abramović niet spreken van *aesthetic shock*, ondanks dat haar latere werken natuurlijk wel het doel hebben het publiek positief te veranderen. Kuspit noemt echter een aantal andere zaken die, volgens mij, voor zowel modernistische schilderkunst als voor Abramović' werk gelden:

Modernist painting (...) does not represent anything but presents its own sensuous self. It does not symbolize and communicate anything, but makes one aware of sensations one didn't know one had – the most intimate, edifying sensations of one's being.²⁹⁹

Deze modernistische schilderkunst geeft geen filosofische ideeën of literaire symbolen, maar iets fundamenteels: een zelfbewuste ervaring van 'zijn'.³⁰⁰ Ook Abramović probeert in haar werk haar publiek zichzelf te laten ervaren, bijvoorbeeld in *512 Hours*. Hierbij zijn de oefeningen die ze haar publiek laat doen gericht op ontspanning en introspectie. Kuspit zegt ook dat modernistische schilderkunst de belofte van geluk in kunst vervult; 'the promise of pure sensuous bliss in the absolute present'.³⁰¹ Ook Abramović beweert dat haar werk een goede invloed heeft op haar publiek; dat ze haar publiek er zelfs mee gelukkig kan maken. Volgens Kuspit is de ware kunstenaar degene die in staat is het bewustzijn te veranderen: een zuivering van gevoel in en door pure kunst.³⁰² Dit doet Abramović ook in haar werk. Zo veranderde ze haar eigen bewustzijn in haar vroege werk (bijvoorbeeld door buiten bewustzijn te zijn), veranderde ze samen met Ulay hun bewustzijn, door hun lichamelijke en mentale grenzen op te zoeken. In haar latere werk ging ze nog een stap verder: het veranderen van het bewustzijn van de beschouwer is dan haar doel, opdat het een positief effect op het publiek zal hebben.

Abramović als therapeut

In *Psychodrama: modern art as group therapy* behandelt Kuspit ook het verschil tussen de praktijk van de kunstenaar en de praktijk van de psychotherapeut. Hij probeert door deze vergelijking met kunst iets te zeggen over therapie. Wat gebeurt er als we het omdraaien en ik iets over kunst – in het bijzonder Abramović' kunst – probeer te zeggen aan de hand van therapie? Kuspit past in dit boek zijn

²⁹⁹ Kuspit 2010, p. 506.

³⁰⁰ Idem.

³⁰¹ Idem.

³⁰² Kuspit 2010, p. 504.

theorie toe op esthetische modernistische schilderkunst: modernistische schilderkunst met formele kwaliteiten. Ik ga het echter proberen toe te passen op de performancekunst van Abramović, wat natuurlijk geen modernistische schilderkunst is. Ik denk dat er een interessant beeld ontstaat van het therapeutisch effect van Abramović' kunst als ik die twee bij elkaar breng, maar ik moet er natuurlijk rekening mee houden dat de theorie niet over Abramović is geschreven.

Volgens Kuspit kunnen patiënten van kunstenaars leren hoe ze beter naar de wereld kunnen kijken. Als de kunstenaar kijkt naar een stoel, ziet hij of zij niet (alleen) de gebruiksfunctie van de stoel, maar ook de formele kwaliteiten en de al dan niet esthetische waarde ervan. Op dezelfde manier moet de patiënt een esthetisch besef van zichzelf krijgen, van zijn of haar eigen leven.³⁰³ Het leven van de patiënt zal beter worden als hij of zij het leven meer ziet als een kunstwerk in de maak. Het individu is volgens Kuspit dan een kunstwerk dat door iemand anders is begonnen en waar nu het individu zelf de zeggenschap over heeft. Zodra het individu dit inziet, zal hij of zij zich verantwoordelijk voelen voor zichzelf en zichzelf gaan behandelen zoals ook een kunstwerk behandeld wordt: met respect en waardering.³⁰⁴ De patiënt moet zijn of haar bewustzijn van het eigen leven veranderen. Het is de taak van de psychoanalyticus om patiënten hier bewust van te maken.³⁰⁵

Kuspit stelt dat de patiënt leert het beste te maken van het leven als de patiënt 'aesthetically self-conscious' is. Verderop noemt hij 'an aesthetic sense of life' als de beste manier om emotioneel te overleven in de wereld.³⁰⁶ Een esthetische perceptie van het eigen leven is dus van groot belang voor iemands welzijn. Ik denk dat hij met deze nadruk op het 'esthetische' doelt op het inzien van het mooie en het goede in het leven, zoals hij bij esthetische kunst ook de mooie en goede elementen inziet. Je moet je bewust zijn van de mooie dingen in het leven, voordat je ze kunt inzetten voor je eigen geluk. De psychoanalyticus helpt de patiënt om het kunstwerk, namelijk zijn of haar leven, beter te maken. Met andere woorden, de therapeut maakt de patiënt bewust van zichzelf en de esthetiek in zijn of haar leven, waardoor de patiënt de esthetiek leert te gebruiken om het leven beter te maken.

In dit licht van Kuspit's vergelijking kunnen we Marina Abramović zien als kunstenaar en als therapeut. Vanaf *The House with the Ocean View* (2002) lijken haar performances te zijn gemaakt met het doel het verbeteren van het leven van het publiek en het leren omgaan met moeilijke dingen in het leven. Door bewustwording en meditatie hoopt ze mensen te laten leven in het 'hier en nu', omdat ze in het 'hier en nu' een potentieel helend effect ziet. Over deze bewustwording schrijft Kuspit ook. Hij stelt dat de therapeut de patiënt bewust moet maken van de esthetiek die in het leven besloten ligt.³⁰⁷ Door een bewustwording van het 'hier en nu' moet de patiënt zich bewust worden van zichzelf, zoals ook de bedoeling is bij Abramović' performances. Kuspit stelt verder dat psychoanalyse het beste

³⁰³ Kuspit 2010, p. 511.

³⁰⁴ Kuspit 2010, p. 512.

³⁰⁵ Kuspit 2010, p. 511.

³⁰⁶ Kuspit 2010, p. 512.

³⁰⁷ Kuspit 2010, p. 511.

effect bereikt wanneer de patiënt inziet dat rauwe emoties pure kunst zijn.³⁰⁸ Abramović doet eigenlijk hetzelfde als de psychoanalyticus, door haar publiek onderdeel te maken van het kunstwerk. Het publiek dat een therapeutisch effect ondergaat, wordt tegelijkertijd onderdeel van een kunstwerk. ‘Psychoanalysis is about awakening to the truth, thus delivering one from the pathology signalled by suffering – delivering one to the joy of life (...) despite the reality of death.’³⁰⁹ Dit komt in de buurt van de intentie van Abramović’ latere performances, waarbij ze haar publiek de gelegenheid biedt stil te staan en binnen zichzelf te kijken. Dit gaat bij Abramović niet per se over het gelukkig worden, maar om het omgaan met je eigen problemen. Hier komen we bij een vraag die ik al eerder in deze scriptie stelde: zit Abramović’ latere werk niet dichter bij therapie dan bij kunst?

Het esthetische is wederom erg belangrijk in Kuspit’s theorie. In het geval van Abramović is het echter niet het esthetisch effect van haar performances dat haar latere werk therapeutisch maakt, zoals eerder gezegd. Ze laat echter haar publiek wel de esthetische waarde van hun eigen leven inzien, net als de therapeuten in Kuspit’s theorie. Ze gebruikt daar andere methoden voor, zoals meditatieve oefeningen. Het verschil met een therapeut is dat Abramović er de noemer ‘kunst’ aan geeft. Ze pretendeert niet haar publiek te helpen, maar biedt wel handvaten waarvan ze weet dat ze behulpzaam kunnen zijn. In een stuk over Abramović schrijft Celant: ‘In fact, there’s an analogy between a nursing home and an art center, which can stimulate one to find a balanced condition of oneself.’³¹⁰ Performancekunst kan daarnaast al veel dichter in de buurt van een therapeutische sessie komen dan een materieel kunstwerk. Abramović’ latere werk is daarmee veel directer therapeutisch dan willekeurige andere kunstwerken en Abramović zelf veel directer een therapeut.

4.2 Alain de Botton en John Armstrong

In de inleiding van hun boek leggen De Botton en Armstrong al kernachtig uit waar hun boek over gaat: ‘This book proposes that art is a therapeutic medium that can help guide, exhort and console its viewers, enabling them to become better versions of themselves.’³¹¹ In het boek behandelen ze onder andere zeven functies van kunst, die tegemoet zouden komen aan zeven beperkingen van de mens. De functies zijn: herinneren, hoop, leed, weer in balans komen, zelfinzicht, ontwikkeling en waardering. Verder gaan ze in hun boek in op vier thema’s waarbij kunst ons zou kunnen helpen: liefde, natuur, geld en politiek. Ook geven ze handleidingen om hun visies in de praktijk te brengen. Zo leggen ze uit hoe volgens hen een museum zou moeten worden ingedeeld en geven ze een lijstje met

³⁰⁸ Kuspit 2010, p. 512.

³⁰⁹ Kuspit 2010, pp. 500-501.

³¹⁰ Celant 2001, p. 18.

³¹¹ De Botton en Armstrong 2013, p. 5.

tentoonstellingen die naar aanleiding van hun visie zouden kunnen worden gemaakt. Ik presenteer geen samenvatting van het boek, maar behandel de elementen die mijn verhaal ondersteunen.

Kunst als therapie

Volgens De Botton en Armstrong is alle kunst therapeutisch; het is volgens hen de ‘true purpose of art’³¹². Volgens hen verloopt een museumbezoek voor een groot deel van de beschouwers niet altijd soepel, omdat de kunst in musea op een verkeerde manier naar de beschouwer toe wordt gebracht.³¹³ De Botton en Armstrong leggen niet verder uit wat ze daarmee bedoelen. Wat is er dan precies mis met ‘the way that art is taught, sold and presented by the art establishment’³¹⁴? Wel dragen ze een oorzaak aan: we stellen ons niet meer de vraag waartoe kunst eigenlijk dient – dat is volgens de schrijvers van cruciaal belang bij het ervaren van kunst.³¹⁵ Iedereen – het kunstpubliek, conservatoren, kunsthistorici – zou kunst moeten benaderen met de vraag: welke les probeert het kunstwerk ons te leren, hoe kan het ons helpen in ons leven?³¹⁶ De Botton en Armstrong betogen in hun boek dat de huidige kunstwereld te weinig is gericht op het individu. Dat is ook wat Abramović beoogde met haar latere werk: introspectie, een positieve invloed hebben op de individuele bezoeker. Dit komt het beste naar voren in *The Artist is Present*: hier wisselde ze immers één op één met een bezoeker aandacht en energie uit. Ook in *512 Hours* en *Generator* komt dit duidelijk naar voren.

Kunst kan een gereedschap zijn,³¹⁷ zeggen De Botton en Armstrong, en net als andere gereedschappen kan kunst onze vaardigheden en mogelijkheden vergroten. Hun boek stelt dat kunst (inclusief design, architectuur en kunstnijverheid) een therapeutisch medium is dat ons kan begeleiden, vermanen en troosten, waardoor we in staat zijn betere versies van onszelf te worden.³¹⁸ Wat hebben onze geest en emotie nodig om beter te kunnen functioneren? Oftewel: welke psychologische beperkingen kan kunst oplossen? Kunst kan bijvoorbeeld compensatie zijn voor iets wat we niet hebben in ons leven.³¹⁹ Kunst kan ons ook betere mensen maken,³²⁰ bijvoorbeeld doordat het ons herinnert aan morele waarden en goedheid.³²¹ Kunst kan ervoor zorgen dat we efficiënter lijden,³²² zodat we negatieve ervaringen sneller verwerken. Kunst kan werken als een spiegel waardoor we op onszelf kunnen reflecteren.³²³ Kunst kan ons bewust maken van het mooie in het leven en kan ervoor

³¹² De Botton en Armstrong 2013, p. 92.

³¹³ De Botton en Armstrong 2013, p. 4.

³¹⁴ Idem.

³¹⁵ Idem.

³¹⁶ De Botton en Armstrong 2013, pp. 86-87.

³¹⁷ De Botton en Armstrong 2013, p. 5.

³¹⁸ Idem.

³¹⁹ De Botton en Armstrong 2013, p. 34.

³²⁰ De Botton en Armstrong 2013, p. 37.

³²¹ De Botton en Armstrong 2013, p. 42.

³²² De Botton en Armstrong 2013, p. 26.

³²³ De Botton en Armstrong 2013, p. 47.

zorgen dat we het beste van de omstandigheden maken.³²⁴ In hun laatste hoofdstuk 'Politics' gaan De Botton en Armstrong zelfs zo ver te zeggen dat als kunst een individu kan helpen, het ook een hele staat kan helpen; of zelfs de hele wereld.³²⁵ Het is aan de individuele beschouwer (of groep beschouwers) om kunstwerken te zoeken die voor hem of haar een therapeutische werking kunnen hebben. In die visie van De Botton en Armstrong is er in ieder werk voor iemand wel iets te vinden. Volgens hen speelt de galerist hierbij de rol van therapeut: hij/zij zoekt uit wat het probleem is van de kunst koper en zoekt vervolgens kunst die in die behoefte voorziet.³²⁶

Naast het therapeutische stellen De Botton en Armstrong nog vier andere redenen waarom kunst als belangrijk wordt gezien: vanwege de techniek van een kunstwerk, de politieke waarde, de historische waarde en de *shock-value*.³²⁷ In relatie tot Abramović denk ik dat haar werk zeker om therapeutische redenen wordt gewaardeerd, maar ook de historische waarde en *shock-value* zouden een rol kunnen spelen in de waardering van haar werk. De historische waarde van kunst heeft te maken met wat het ons over het verleden vertelt.³²⁸ Tegenwoordig kan het vroegere werk van Abramović op die manier gewaardeerd worden, omdat haar eerste performances ons wat vertellen over bijvoorbeeld performancekunst in de jaren zeventig van de vorige eeuw. Een kunstwerk kan ook gewaardeerd worden omdat het *shock-value* heeft: omdat het shockeert.³²⁹ Een groot deel van Abramović oeuvre zou hiertoe gerekend kunnen worden. Dat ze tijdens haar performances vaak naakt is, of zichzelf of haar medeperformer pijn doet, is misschien een (groot) gedeelte van de aantrekkingskracht. Tot slot is er de therapeutische waarde, die door het individu aan een kunstwerk moet worden toegekend.³³⁰

Ik denk dat De Botton en Armstrong zeker een punt hebben wanneer ze stellen dat kunst een therapeutische functie kan hebben. Het is denk ik goed om, bijvoorbeeld aan de hand van hun tentoonstelling in het Rijksmuseum, eens wat vaker te benadrukken dat er voor een individuele beschouwer meer uit een werk te halen is dan puur de historische of kunsthistorische waarde. Het publiek wordt op deze manier uitgenodigd om een kunstwerk dichtbij te halen. Zo worden kunstwerken ook voor een breder publiek toegankelijk. Kunst zal niet alleen van de elite zijn, maar kan iedereen aanspreken, omdat het individu zelf kan kijken wat hij of zij uit een kunstwerk haalt. Kunst gaat over menselijkheid en kan helpen bij problemen en gevoelens waar niet alleen een elite mee zit. Toch gaan de auteurs aan een aantal zaken voorbij. Ten eerste behandelen ze bijna alleen maar figuratieve kunst in hun boek. Abstracte werken als Richard Long's *Tame Buzzard Line* (2001) en Richard Serra's *Fernando Pessoa* (2007-2008) zijn op één hand te tellen. Video- of

³²⁴ De Botton en Armstrong 2013, p. 62.

³²⁵ De Botton en Armstrong 2013, pp. 198-232.

³²⁶ De Botton en Armstrong 2013, p. 82.

³²⁷ De Botton en Armstrong 2013, pp. 66-72.

³²⁸ De Botton en Armstrong 2013, p. 70.

³²⁹ De Botton en Armstrong 2013, pp. 70, 72.

³³⁰ De Botton en Armstrong 2013, p. 72.

performancekunst wordt daarnaast helemaal niet genoemd. Daarmee missen ze een groot gedeelte van het kunstspectrum en leggen ze dus ook minder vaak uit (en dus minder gevarieerd) wat de therapeutische werking van abstracte en andere niet-traditionele kunst dan zou kunnen zijn. Ten tweede gaan ze, misschien omdat ze zoveel figuratieve werken behandelen, vaak uit van het therapeutische effect van het *onderwerp* en de *iconografie* van een werk. Dat, terwijl ik denk dat een werk ook een therapeutische werking kan hebben puur vanwege de formele kwaliteiten ervan. Ook de interactie van een kunstenaar met het publiek, zoals in performancekunst én zoals in Abramović' kunst, kan een positieve invloed hebben op dat publiek.

Wat me ook opvalt is dat ze twee aspecten door elkaar gebruiken: de intenties van de kunstenaar met het werk enerzijds en de therapeutische werking op het publiek anderzijds. Bij de eerste functie van kunst, 'herinneren', wordt *Brieflezende vrouw* (ca. 1663) van Johannes Vermeer als voorbeeld genomen. De Botton en Armstrong vertellen hier wat volgens hen de intentie van de kunstenaar was. Vermeer geeft de gemoedstoestand van de vrouw weer, zeggen ze. Uit de manier waarop de vrouw de brief leest, blijkt dat ze zich iets of iemand herinnert.³³¹ De auteurs zeggen echter niets over wat het werk voor herinneringen of ervaringen bij ons als beschouwer kan oproepen, of hoe het ons anderszins kan helpen. In de paragraaf erna, waar 'hoop' wordt behandeld, wordt juist wel vanuit het perspectief van de beschouwer gedacht. Er wordt beschreven hoe een landschap van Monet voor meer optimisme bij de beschouwer kan zorgen.³³² Een schilderij van chrysanten kan ons er volgens De Botton en Armstrong dus op wijzen dat chrysanten mooi zijn, maar het kan ook meer doen. Het kan ons erop wijzen dat de meest simpele dingen zoals chrysanten mooi zijn; het kan herwaardering oproepen voor simpele dingen die we voor lief nemen. Het kan er zelfs voor zorgen dat we onze geliefde hernieuwd waarderen. Kunst kan ons er dus op wijzen de mooie dingen in het leven te zien; er ontvankelijk voor te zijn.³³³ Dit stuk is wel duidelijk gericht op het therapeutisch nut voor de beschouwer. In het boek worden dus niet consequent therapeutische handvaten gegeven aan de beschouwer. Hierdoor houdt het boek het midden tussen een zelfhulpboek en een boek over (therapeutische) kunst.

De Botton en Armstrong behandelen vaak de mogelijke intenties van de kunstenaar, maar gaan soms nogal ver in hun eigen interpretatie van een werk. Dat maakt hen niks uit; het gaat hen immers om de relatie van het kunstwerk met de beschouwer. *Panorama* (1957) van Cy Twombly wordt bijvoorbeeld uitgelegd als iemands verbeelding van de innerlijke belevingswereld. 'Looking at Twombly's painting assists us in a crucial thought: "The part of me that wonders about important questions and then gets confused has not had enough recognition. I have not taken proper care of it.

³³¹ De Botton en Armstrong 2013, p. 10.

³³² De Botton en Armstrong 2013, p. 13.

³³³ De Botton en Armstrong 2013, pp. 59-60, 62.

But now I see this part of myself reflected in the mirror of art; now I can make more of it.””³³⁴ Ze geven één mogelijke interpretatie, waar de beschouwer zich helemaal niet in hoeft te vinden.

Art as Therapy en Abramović

Hoewel De Botton en Armstrong niet over Marina Abramović noch over performancekunst praten, wil ik toch proberen iets te zeggen over haar kunst, uitgaande van hun publicatie. Het therapeutisch effect kan immers in ieder kunstwerk gevonden worden volgens De Botton en Armstrong,³³⁵ dus ook in Abramović’ werk. Hierbij houd ik in mijn achterhoofd dat Abramović’ latere werk bewust een therapeutische werking op het publiek heeft, anders dan veel andere kunstwerken die De Botton en Armstrong behandelen. Hier zal ik later in dit hoofdstuk nog op ingaan.

De Botton en Armstrong gaan uit van de gedachte dat het therapeutisch effect van kunst door de beschouwer in de kunst gezocht moet worden. Ook Abramović’ werk moeten we dus op onszelf betrekken. In het geval van haar vroege werk denk ik dat we als beschouwer vooral met haar meevoelen en ons afvragen wat wij zouden doen en voelen als we in haar schoenen zouden staan. Zo zouden we bij *Rhythm 10* (1973) en *Rhythm 5* (1974) haar doorzettingsvermogen bewonderen. Bij *Rhythm 0* (1974) zouden we kunnen contempleren over het vertrouwen op andere mensen – en bedenken wat we zelf in die situatie met de passieve kunstenaar zouden hebben gedaan. De ‘Relation Works’ van Abramović en Ulay (1976-1988) zouden ons bijvoorbeeld meer inzicht kunnen geven in eenzaamheid, of in de omgang met onze naasten. Van performances als *The House with the Ocean View* (2002) en *The Artist is Present* (2010) zouden we iets kunnen leren over eenzaamheid en het belang van verbondenheid en menselijk contact. Van *512 Hours* (2014) en *Generator* (2014) kunnen we leren hoe we goed voor onszelf kunnen zorgen of dat we ons meer moeten verenigen met de mensen om ons heen. Natuurlijk is dit persoonsgebonden: De Botton en Armstrong betogen dat iedereen voor zichzelf moet kijken wat hij of zij uit een kunstwerk kan halen en welke instrumentfunctie het kunstwerk kan hebben.

Ik zou de werken van Abramović ook kunnen koppelen aan wat De Botton en Armstrong behandelen in hun boek. Zoals gezegd kan kunst ook een compensatie zijn voor wat we missen in het leven. Als voorbeeld hierbij noemen ze een stukje rust in een jachtige wereld.³³⁶ Dit is precies wat Abramović haar publiek in haar latere werken wil bieden. Ook kan kunst ons leren geduldiger te zijn, volgens De Botton en Armstrong. Ze denken dat we door onze hectische levens het zicht verliezen op waar we werkelijk in geloven.³³⁷ Een kunstwerk kan ons dan even stil laten staan in de tijd. Verder kan

³³⁴ De Botton en Armstrong 2013, p. 47.

³³⁵ De Botton en Armstrong 2013, p. 5.

³³⁶ De Botton en Armstrong 2013, p. 34.

³³⁷ De Botton en Armstrong 2013, p. 110.

kunst ons herinneren aan onze sterfelijkheid.³³⁸ Deze beide mogelijkheden doen denken aan *The House with the Ocean View* (2002), waarbij Abramović ruimte schept voor haar publiek om te contempleren en misschien wel te rouwen om de aanslagen van elf september het jaar ervoor. De filosofen zeggen ook dat het onderwerp van een kunstwerk de huidige maatschappij kan reflecteren.³³⁹ Dit is bij Abramović zeker ook het geval: haar latere werken zijn een reactie op de hectische maatschappij, door een punt van leegte en stilte aan te bieden. Voorbeelden hiervan zijn wederom *The House with the Ocean View* en *512 Hours* (2010).

Het stuk tekst in *Art as Therapy* wat nog het meest doet denken aan Abramović is een paragraaf die heet 'The New Artists of Nature' in het hoofdstuk 'Nature'. Hier zeggen de filosofen dat kunstenaars niet per se altijd aan ons beeld van een kunstenaar voldoen: ze staan niet allemaal achter hun ezel te schilderen in hun atelier. Ze representeren ook niet allemaal de natuur. Er zijn ook kunstenaars die ons eerder een ervaring aanbieden. Bijvoorbeeld om de beschouwer zelf de natuur te laten zien. De kunstenaar is dan eerder een choreograaf van de ervaring van de beschouwer, in plaats van dat hij of zij een eigen ervaring uitdraagt. Als voorbeeld wordt James Turrell gegeven. In zijn *Roden Crater* (1979) geeft hij de beschouwer een individuele ervaring, maar tegelijkertijd is het een ervaring die andere bezoekers op dat moment ook hebben. Zijn werk wordt daarom door De Botton en Armstrong vergeleken met een kerk, waar mensen ook dezelfde en tegelijkertijd een individuele ervaring hebben.³⁴⁰ Niet alleen Turrell is geïnteresseerd in 'an art of participation, rather than just spectatorship'³⁴¹: dit doet ook heel erg denken aan Abramović. Zeker in haar latere performances wordt er van het publiek verwacht dat ze niet alleen kijken, maar ook actief meedoen en hun eigen ervaring opdoen. Abramović is hier dus de choreograaf van die ervaring: 'Nobody's life is changed by somebody else's experiences. I want more from the public. I want them to be involved and to go through changes as I do.'³⁴²

Abramović' kunst gaat echter verder dan slechts dit therapeutisch effect, dat alle kunstwerken volgens De Botton en Armstrong hebben. Abramović heeft het therapeutische aspect tot *onderwerp* en doel van haar latere werken gemaakt; het kunstwerk heeft ook de bedoeling om therapeutisch te zijn. De latere werken van Abramović zijn hierdoor misschien dubbelop therapeutisch: niet alleen is het kunst, en heeft het *dus* therapeutisch potentieel volgens De Botton en Armstrong, maar het *doel* van die kunst is ook nog eens een therapeutisch effect te hebben. Volgens de filosofen kunnen we kunstenaars in de toekomst niet meer identificeren door hun kunstwerken – die zijn misschien niet materieel – maar door hun *intentie* het publiek te helpen bij de moeilijkheden in hun leven.³⁴³ Hiermee

³³⁸ De Botton en Armstrong 2013, pp. 142, 145.

³³⁹ De Botton en Armstrong 2013, p. 76.

³⁴⁰ De Botton en Armstrong 2013, p. 156.

³⁴¹ Idem.

³⁴² Celant 2001, p. 17.

³⁴³ De Botton en Armstrong 2013, p. 159.

komen De Botton en Armstrong het dichtst in de buurt van Abramović' latere werk: immaterieel werk met een therapeutische inslag.

De Botton en Armstrong vinden dat het therapeutisch effect een waarde moet zijn bij het beoordelen van kunst.³⁴⁴ Kunst is dan goed of slecht naargelang de grootte van het therapeutische effect op de beschouwer. Ze gaan er hier dus vanuit dat het therapeutische effect van het ene kunstwerk groter is dan die van een ander kunstwerk. Dit is heel anders dan de theorie van Kuspit, waarbij alle oprechte kunstwerken (dus niet de *postart*) in principe een therapeutisch effect hebben op de beschouwer. Kuspit vindt het therapeutisch effect in wat de kunstenaar erin stopt en wat de beschouwer herkent; De Botton en Armstrong zien het in het werk zelf en wat de beschouwer daaruit kan halen. Zou Abramović volgens De Botton en Armstrong een therapeut te noemen zijn? Nee. Volgens hen heeft ieder kunstwerk immers de potentie om een therapeutische werking te hebben. Het ligt er maar net aan wat de beschouwer nodig heeft en wat hij of zij uit het werk haalt. Haar werk gaat dus wel degelijk verder dan therapie: het blijft in wezen kunst. De Botton en Armstrong zien kunstwerken met een therapeutische werking duidelijk nog steeds als kunstwerken. Een kunstenaar is een kunstenaar, ondanks het feit dat diegene misschien werk maakt met een therapeutische functie. Dan is er ook nog het latere werk van Abramović, waarin ze duidelijk een therapeutische werking op haar publiek wilde hebben. Deze werken zijn daarmee eigenlijk dubbelop therapeutisch: als zijnde een kunstwerk en vanwege het onderwerp en de bedoeling van de werken.

³⁴⁴ De Botton en Armstrong 2013, p. 72.

Conclusie

De hoofdvraag waar ik in deze scriptie vanuit ben gegaan is: zijn de performances van Marina Abramović te beschouwen als kunstwerken met een therapeutische werking op het publiek, en zo ja, hoe? Deze vraag wilde ik stellen, omdat ik al wist dat Abramović' latere werk een therapeutisch effect beoogden. Wat ik echter nog niet wist, was of – en hoe – dat therapeutische zich in haar eerdere werk zou manifesteren. Ik heb mijn onderzoeksvraag op twee manieren geprobeerd te beantwoorden: door uit te gaan van Abramović' leven, ideeën en oeuvre en door ernaar te kijken vanuit het perspectief van theoretici die schreven over therapeutische kunst. Daarnaast speelde door deze script heen de vraag: zijn Abramović' performances dan nog wel kunst? Is Abramović een therapeut?

Marina Abramović is een kunstenaar die gebruik maakt van meditatie, rituelen en andere van oorsprong niet-westerse ideeën. Ze vertaalt volgens eigen zeggen deze ideeën naar een taal die we in het Westen begrijpen: performancekunst. Er is een duidelijke ontwikkeling te zien in haar werk en haar oeuvre kan grofweg opgedeeld worden in drie fases. In haar vroege werk (1973-1975) bevonden zich al meditatieve aspecten en rituelen in haar werk. Ze was in dit werk hyperalert, geconcentreerd en in het 'hier en nu', doordat ze zichzelf pijn deed of liet doen en handelingen verrichtte die extreme concentratie vereisten. Dit veranderde ook vaak haar bewustzijn. Ook in de fase daarna, waarin ze samenwerkte met Ulay (1976-1988), experimenteerden ze met meditatie en pijn. Door de grenzen van hun mentale en lichamelijke staat op te zoeken, verschoof hun bewustzijn. Bij het grootste gedeelte van deze performances was het publiek passief, hoewel het vaak geen makkelijke performances waren om naar te kijken. Dit vroegere werk had dus in zekere zin een therapeutisch effect op Abramović zelf: het werkte helend, maar alleen nog voor de performer zelf. Ook lag de nadruk nog niet duidelijk op het therapeutische. Als we kijken naar haar latere werk (1989-2014), zien we dat het meditatieve aspect in haar eerdere performances een opmars vormde voor dit werk, waarbij ze die meditatie richting de beschouwer draaide. Ineens kwam de ervaring van de beschouwer meer centraal te staan en betrok ze haar publiek bij haar meditatieve staat van zijn. Vanaf het werk *The House with the Ocean View* leek haar werk bewust een therapeutische insteek te hebben, gericht op het welzijn van het publiek. Niet langer leken haar werken experimenten te zijn naar de niet-westerse methoden, maar ze leek deze methoden om te zetten naar performances die ten goede zouden komen aan het publiek. Door deze observatie kan ik concluderen dat de werken *The House with the Ocean View*, *The Artist is Present*, *512 Hours* en *Generator* te beschouwen zijn als werken met een therapeutische werking op het publiek. In haar eerdere werken gebruikte ze al vergelijkbare elementen, maar nog niet met als doel een therapeutische werking op het publiek te hebben. Deze werken hebben geleid tot de therapeutische performances. Opmerkelijk is dat deze omslag in haar oeuvre samenvalt met de aanslagen in New

York op 11 september 2001. Schijnbaar werd Abramović, net als vele andere kunstenaars, door die gebeurtenis aangespoord haar eigen werk en de functie daarvan te heroverwegen.

Vanuit publicaties over therapeutische kunst bekeken is het lastiger te zeggen of Abramović' werk als therapeutisch gezien kan worden. Donald Kuspit zou Abramović' werk waarschijnlijk zien als *postart*: niet-serieuze kunst die daardoor geen therapeutische werking kan hebben. Zo ziet hij immers performancekunst in het algemeen. Kuspit heeft het in zijn publicaties vooral over kunst die niet expliciet tot doel heeft therapeutisch te zijn; hij schrijft vooral over modernistische en avant-garde schilderkunst. Kuspit verbindt het begrip *aesthetic shock* met het ervaren van een therapeutisch effect van een kunstwerk. Abramović' werk zouden we, denk ik, niet vanuit Kuspit's visie als *aesthetically shocking* kunnen zien, dus ook op die manier is Abramović' werk niet therapeutisch te noemen. Kuspit heeft het echter ook over therapeutische kunst die de beschouwer een ervaring geeft, en het bewustzijn van de beschouwer verandert. Dit is in Abramović' latere performances zeker wél het geval. Haar latere werk zouden we in Kuspit's ogen dus misschien als therapeutisch kunnen zien.

Vanuit het perspectief van De Botton en Armstrong heeft Abramović echter zeker wel een potentieel therapeutische werking. Volgens hen heeft ieder kunstwerk namelijk dat potentieel. Het is aan de individuele beschouwer om uit een kunstwerk te halen wat hij of zij nodig heeft; dat is voor iedereen anders. Hierbij komt wel het probleem kijken dat Abramović' latere werk bewust therapeutisch is. Hier gaan De Botton en Armstrong niet vanuit in hun boek. Kunstenaars met een therapeutisch doel in hun kunst worden wel in het laatste hoofdstuk genoemd als de toekomst van kunst. Abramović zouden we hiermee kunnen zien als een voorloper: zij zag al in dat kunst de functie kan hebben om een positief effect op de beschouwer te hebben en speelde daar al op in. Vanuit het perspectief van deze auteurs zou ook Abramović' vroege werk in potentie therapeutisch zijn.

Het enige verschil tussen Abramović en een therapeut is volgens haarzelf de context: Abramović geeft er de noemer 'kunst' aan. Ze zegt zelf absoluut geen therapeut te zijn. Aan de ene kant is ze enorm populair en willen mensen van de therapeutische werking van haar performances profiteren – en misschien ook wel van de therapeutische werking van haarzelf. Schijnbaar associeert men haar met haar performances en haar performances met een therapeutische werking, waardoor Abramović zelf ook een therapeutische werking toegedicht wordt. Bij haar laatste performances, die helemaal tot doel hebben die therapeutische werking te hebben en waarbij ze soms zelf niet eens aanwezig is, zou je je kunnen afvragen: is dat nog kunst? Naar eigen zeggen is Abramović steeds minder aanwezig in haar eigen werk om haar nalatenschap over te dragen aan een nieuwe generatie performancekunstenaars en maakt dat het werk niet minder kunst.

Volgens Kuspit zorgen zowel de kunstenaar als de therapeut ervoor dat men (het publiek/de patiënt) de mooie en goede dingen in het leven gaat inzien. Dat is volgens Kuspit ook hun taak. Abramović' latere performances hebben een vergelijkbaar doel: niet alleen om het mooie in het leven

te laten inzien, maar meer om te contempleren over het leven, te reflecteren en stil te kunnen staan bij het moment. Kunst kan op die manier een heel grote positieve invloed hebben op iemands leven en Abramović kan gezien worden als therapeut. De Botton en Armstrong zouden Abramović waarschijnlijk in eerste instantie nog als kunstenaar zien. Ieder werk heeft immers een potentiële therapeutische werking, maar het blijft daarmee in wezen kunst. Dat geldt ook voor kunst met een therapeutische werking. De latere werken van Abramović zouden we kunnen zien als dubbel therapeutisch: ze zijn immers al therapeutisch als kunstwerken en nogmaals vanwege het onderwerp en doel van de kunstwerken.

Abramović veranderde de vorm van haar performances door het helende effect de hoofdcomponent van haar werk te maken: kunst moest vanuit een ander staat van bewustzijn worden gemaakt. Haar kunst zal voortaan ten goede komen van haarzelf en anderen:

Nobody's life is changed by somebody else's experiences (...) I want more from the public, I want them to be involved and go through changes as I do. It's very difficult and it's a pioneering job because for so long there have been set rules: the artist performs, the public observes. They are not used to the new role I am giving them.³⁴⁵

³⁴⁵ Celant 2001, p. 17.

Bibliografie

Ongepubliceerde bronnen, video, audio

- *Saturday Talk over 512 Hours* door Sophie O'Brien, toenmalig *senior exhibitions curator* van Serpentine Galleries in Londen, bezocht op 2 augustus 2014.
- Abramović, Marina, 'Marina at Midnight: Serpentine Diaries', 64 video's van een aantal minuten, <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-midnight-serpentine-diaries>, laatst geraadpleegd: 5 mei 2015.
- Akers, Matthew, *Marina Abramović; The Artist is Present; the hardest thing to do is something which is close to nothing*, video, 104 min., 2012. Transcriptie: <http://www.vidqt.com/id/WKw5eXIfNaU?lang=en>, laatst geraadpleegd: 8 augustus 2015.
- Gompertz, Will, 'BBC Zeitgeist: Marina Abramović', radio-opname, 28.04 min., gepost door BBC Radio 4, 5 april 2014, <http://www.bbc.co.uk/programmes/b03z089k>, laatst geraadpleegd: 29 april 2015.
- Melo, Luize, 'Reperformance Rhythm 10 - Marina Abramović por Luize Melo', video, 3.10 min., gepost door Luize Melo, 8 november 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=Vj7JJkYM2E8>, laatst geraadpleegd: 24 januari 2015.

Literatuur

- Abramović, Marina en Ulay, *Relation Work and Detour*, Amsterdam 1980.
- Abramović, Marina, *Cleaning the House*, Londen 1995.
- Abramović, Marina et al., *Marina Abramović*, Milaan 2002.
- Baumeister, Thomas, *De filosofie en de kunsten; Van Plato to Beuys*, Budel 1999.
- Biesenbach, Klaus, *Marina Abramović; The Artist is Present*, New York 2010.
- Birringer, Johannes, 'Marina Abramović on the Ledge; The house with the Ocean View by Marina Abramović', in: *PAJ: A Journal of Performance and Art* 25 (2003), 2, pp. 66-70.
- Botton, Alain de; Armstrong, John, *Art as Therapy*, Londen 2013.
- Carr, Cynthia, *On Edge; Performance at the end of the twentieth century*, Middletown 2008.
- Celant, Germano, *Marina Abramović; public body: installations and objects 1965-2001*, Milaan 2001.

- Craven, David; Winkenweder, Brian et al., *Dialectical conversions; Donald Kuspit's Art Criticism*, Liverpool 2011.
- Francés, Fernando et al., *Marina Abramović; Holding emptiness*, Málaga 2014.
- Kaplan, Janet, 'Deeper and Deeper: interview with Marina Abramović', in: *Art Journal*, 58 (1999) 2, pp. 7-19.
- Kuspit, Donald, *The cult of the avant-garde artist*, Cambridge 1993.
- Kuspit, Donald, *The End of Art*, Cambridge 2004.
- Kuspit, Donald, *Psychodrama: modern art as group therapy*, Londen 2010.
- McEvelley, Thomas, *Art, Love, Friendship; Marina Abramović and Ulay, Together & Apart*, New York 2010.
- Meschede, Friedrich et al., *Marina Abramović*, Berlijn 1993.
- Mignot, Dorine et al., *The Lovers*, Eindhoven 1989.
- Phelan, Peggy, 'Marina Abramović: Witnessing Shadows', in: *Theatre Journal* 56 (2004), 4, pp. 569-577.
- Putten, Claire van, *Leven en Dood van Marina Abramović; door de ogen van de kunstenaar, de regisseur, de componist en de acteur*, Schiedam 2012.
- Renzi, Kristen, 'Safety in Objects: Discourses of Violence and Value – The Rokeby Venus and Rhythm 0', in: *SubStance*, 42 (2013), 1, pp. 120-145.
- Richards, Mary, *Marina Abramović*, Abingdon 2010.
- Shaer, David, 'The role of art therapy in a pilot for art-based Information Prescriptions at Tate Britain', in: *International Journal of Art Therapy: Formerly Inscape*, 13 (2008), 1, pp. 25-33.
- Stiles, Kristine et al., *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, New York 1998.
- Stiles, Kristine; Biesenbach, Klaus; Iles, Chrissie, *Marina Abramović*, New York 2008.
- Tisdall, Caroline; Wijers, Louwrien; Kamphof, Ike, *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy*, Amsterdam 1990.
- Tuinder, Dick, 'Gezicht van een overlevende', in: *De Groene Amsterdammer*, 127 (2003), 20, p. 31.
- Weintraub, Linda et al., 'Marina Abramović', in: *Art on the Edge and Over: Searching for Art's Meaning in Contemporary Society, 1970s-1990s*, Litchfield 1996.
- Zwagerman, Joost, 'Zwagerman kijkt: J.M.W. Turner; gevaar en schoonheid', in: *De Volkskrant*, 2 juni 2015, p. 8.

Digitale bronnen

- www.artastherapy.com, laatst geraadpleegd: 13 oktober 2014.
- <http://news.artnet.com/people/the-100-most-powerful-women-in-art-part-one-124409>, laatst geraadpleegd 17 juli 2015.
- <http://generatorskny.tumblr.com/tagged/photo>, laatst geraadpleegd: 5 november 2014.
- <http://www.mai-hudson.org/about-mai/>, laatst geraadpleegd: 18 januari 2015.
- <http://www.mai-hudson.org/content/2014/6/9/counting-the-rice>, laatst geraadpleegd: 6 april 2015.
- <http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/3/27/second-lecture-highlights>, laatst geraadpleegd: 3 april 2015.
- <http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/4/23/seventh-lecture-highlights>, laatst geraadpleegd: 29 april 2015.
- <http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/5/14/love-hurts>, laatst geraadpleegd: 20 mei 2015.
- http://www.skny.com/exhibitions/2014-10-24_marina-abramovi/pressrelease/, laatst geraadpleegd: 5 november 2014.
- <http://www.slowartday.com/about/>, laatst geraadpleegd: 6 mei 2015.
- <http://www.stedelijk.nl/mobile-apps/mood-app>, laatst geraadpleegd: 27 oktober 2014.
- <http://the-talks.com/interviews/marina-Abramović/>, laatst geraadpleegd: 29 april 2015.
- www.vandale.nl.
- Elise, Jacqueline, 'I Tried the 'Abramović Method' (And I Think I Passed Out)', op: http://thecreatorsproject.vice.com/blog/i-tried-the-Abramović-method-and-i-think-i-passed-out?utm_source=tcptwitterus, 29 april 2015, laatst geraadpleegd: 23 juni 2015.
- Forrest, Nicholas, 'Marina Abramović's Paradigm-Shifting Australian Power Play', op: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/1188178/marina-Abramovićs-paradigm-shifting-australian-power-play#>, 29 juni 2015, laatst geraadpleegd: 2 juli 2015.
- Gibsone, Harriet, 'Lady Gaga and Jay-Z help Marina Abramović reach Kickstarter goal', op: <http://www.theguardian.com/music/2013/aug/27/lady-gaga-marina-Abramović-kickstarter>, 27 augustus 2013, laatst geraadpleegd: 29 april 2015.
- Groves, Nancy, 'Marina Abramović in new Australian tour: 'she's like the Beatles'', op: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/20/marina-Abramović-in-new-australian-tour-shes-like-the-beatles>, 19 februari 2015, laatst geraadpleegd: 29 april 2015.

- Groves, Nancy, 'Marina Abramović reveals plans for her funeral, 'the artist's last piece'' op: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/01/marina-Abramović-reveals-plans-for-her-funeral-the-artists-last-piece>, 1 juli 2015, laatst geraadpleegd: 2 juli 2015.
- Harkins-Cross, Rebecca, 'Marina Abramović: 'We can learn telepathy'', op: <http://edition.cnn.com/2015/06/30/arts/marina-Abramović-method-sydney/index.html?sr=cnnifb>, 1 juli 2015, laatst geraadpleegd: 1 juli 2015.
- Laster, Paul, 'Marina Abramović interview: 'We've past the point where the performer is present'', op: http://prod-images.exhibite.com/www_skny_com/MA_2014_10_Time_Out_interview.pdf, 21 oktober 2014, laatst geraadpleegd: 5 november 2014.
- Miller, M.H., 'The Rest is Silence: Marina Abramović on her New Show at Sean Kelly', op: <http://www.artnews.com/2014/10/21/the-rest-is-silence-marina-Abramović-on-her-new-show-at-sean-kelly/>, 21 oktober 2014, laatst geraadpleegd: 5 november 2014.
- Thoen, Lindsay van, 'Museums make you happier and less lonely, studies find', op: <https://www.freelancersunion.org/blog/2014/03/26/museums-good-for-you-happier-community/>, 26 maart 2014, laatst geraadpleegd: 8 juni 2015.
- Vollmer, Deenah, 'Marina Abramović makes sundance shut up', op: http://www.interviewmagazine.com/film/marina-Abramović-the-artist-is-present-sundance/#_, datum onbekend, laatst geraadpleegd: 6 april 2015.
- Wright, Karen, 'Marina Abramović: The grandmother of performance art on her 'brand', growing up behind the Iron Curtain, and protégé Lady Gaga', op: <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/marina-abramovi-the-grandmother-of-performance-art-on-her-brand-growing-up-behind-the-iron-curtain-and-protg-lady-gaga-9449301.html>, 31 mei 2014, laatst geraadpleegd: 6 april 2015.
- Zhong, Fan, 'Marina Abramović: Immaterial Girl – In a new performance at Sean Kelly Gallery in New York, the artist will not always be present', op: <http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2014/10/marina-Abramović-new-performance-art/>, 22 oktober 2014, laatst geraadpleegd: 5 november 2014.

Afbeeldingen

Afbeeldingen op het voorblad, van links naar rechts:

- <http://www.photodigest.be/wp-content/uploads/2013/10/Marina-Abramovićh.Artist-Portrait-with-A-Rose-2013-620x620.jpg>, laatst geraadpleegd: 6 mei 2015.
- http://www.sleek-mag.com/wp-content/uploads/2012/10/S30_170B_Artist-is-present_portrait_01.jpg, laatst geraadpleegd: 6 mei 2015.



Afbeelding 1

Afbeelding van de installatie in *Generator*, performance van Marina Abramović in Sean Kelly Gallery, New York, 24 oktober - 6 december 2014

Bron: http://www.skny.com/exhibitions/2014-10-24_marina-abramovi/, laatst geraadpleegd: 29 juni 2015.



Afbeelding 2

Marina Abramović, *Rhythm 10*, 1973

Bron: http://www-tc.pbs.org/art21/files/images/Abramović-art-1973-001-rhythm10_0.jpg, laatst geraadpleegd: 23 juni 2015.



Afbeelding 3

Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1974

Bron: http://arteref.com/wp-content/uploads/2014/09/tumblr_mf01aqjDVN1qio96io1_400.png, laatst geraadpleegd: 23 juni 2015.



Afbeelding 4

Marina Abramović, *Rhythm 5*, 1974

Bron: <https://classconnection.s3.amazonaws.com/135/flashcards/908135/png/mAbramović-rhythm51329005250605.png>, laatst geraadpleegd: 23 juni 2015.



Afbeelding 5

Marina Abramović en Ulay, *Light/dark*, 1977

Bron:

https://classconnection.s3.amazonaws.com/542/flashcards/406542/png/light_dark1304825898926.png,
laatst geraadpleegd: 23 juni 2015.



Afbeelding 6

Marina Abramović en Ulay, *Expansion in space*, 1977

Bron: <https://s3.amazonaws.com/classconnection/686/flashcards/6371686/jpg/expansion-in-space-14A2BD1575C61687853.jpg>, laatst geraadpleegd: 23 juni 2015.



Afbeelding 7

Marina Abramović en Ulay, *Breathing in / Breathing out*, 1977

Bron: <https://www.mona.net.au/media/5769/art-02.jpg>, laatst geraadpleegd: 23 juni 2015.



Afbeelding 8

Marina Abramović en Ulay, *Imponderabilia*, 1977

Bron: <https://scrapaduq.files.wordpress.com/2013/03/imponderabilia1977.jpg>, laatst geraadpleegd: 23 juni 2015.



Afbeelding 9

Marina Abramović en Ulay, *Nightsea Crossing*, 1981-1987

Bron:

http://40.media.tumblr.com/7d476a3623cf3538eb216b7f15bc5347/tumblr_mj6746UUpo1qzmm04o2_1280.png, laatst geraadpleegd: 23 juni 2015.



Afbeelding 10

Marina Abramović, *The House with the Ocean View*, 2002

Bron: https://i.vimeocdn.com/video/446571923_640.jpg, laatst geraadpleegd: 23 juni 2015.



Afbeelding 11

Marina Abramović, *The Artist is Present*, 2010

Bron: <http://artway.eu/userfiles/9-4MOMA0750.jpg>, laatst geraadpleegd: 23 juni 2015.



Afbeelding 12

Marina Abramović, *512 Hours*, 2014

Bron:

http://www.serpentinegalleries.org/sites/default/files/styles/overlay_full_custom_user_large_1x/public/images/Anelli_IMG_1321_1.jpg?itok=HJiekjcf, laatst geraadpleegd: 23 juni 2015.



Afbeelding 13

Marina Abramović, *Generator*, 2014

Bron: http://www.skny.com/exhibitions/2014-10-24_marina-abramovi/, laatst geraadpleegd: 17 juli 2015.