

selijk lichaam in het werk van Abramovic en Bourgeois werkzaam is.

Op het moment dat wij ons identificeren met het werk van Bourgeois en Abramovic, vallen de meeste verschillen weg. De grenzen tussen lichaam en beelden worden in een identificatieproces met een kunstwerk overschreden. Men kan moeilijk het animistische karakter in het werk van Bourgeois ontkennen. Het zijn beelden die haar pijn belichamen en door bezieling tot leven worden gewekt in de meest primitieve betekenis van het woord. Vanuit animistisch standpunt is het snijden in het lichaam van het beeld van Bourgeois even dramatisch als het snijden van Abramovic in haar eigen lichaam. Het feit dat wij het snijden bij Abramovic als provocerend ervaren heeft vooral te maken met onze opvatting over het menselijk lichaam, dat wij op dit moment van de menselijke geschiedenis vaak meer als beeld dan als lichaam ervaren. Het snijden in een menselijk lichaam wordt maatschappelijk getolereerd en verder ontwikkeld onder de vorm van plastische chirurgie. Maar dit snijden heeft tot doel het lichaam als beeld 'mooier' te maken. Wanneer het snijden in een menselijk lichaam niét deze 'verbetering' tot doel heeft, zoals bij Abramovic, treedt het taboe op de voorgrond.

Diogenes als eerste performer

Performance is geen uitvinding van de moderne kunst. Performance is bijgevolg geen ziekte van de moderne tijd. Tussen wat Abramovic doet en wat flagellanten in de Middeleeuwen met hun lichaam deden, bestaan er opmerkelijke parallellen. Oude methodes van katholieke geestelijken om door lichamelijke verstervingen tot een hoger religieus bewustzijn te komen, zijn nauw verwant aan de performances van Abramovic.

Een dankbare figuur om het fenomeen van performance historische wortels te geven, is de Griekse cynische filosoof Diogenes (4^{de} eeuw voor Christus). De methode van de cynische filosofie is er een van performances avant-la-lettre. Hij maakte gebruik van zijn eigen lichaam als drager van zijn filosofische boodschap. Hij was niet geïnteresseerd in het verspreiden van een leer die via het geschreven woord kon worden doorgegeven aan volgende generaties. Met andere woorden: Diogenes weerstond aan de verleiding om de werkelijkheid in woorden trachten te vatten. Toen een idealistische tijdgenoot op een publieke bijeenkomst poneerde dat de mens gedefinieerd kon worden als een 'ongeverdeerde tweevoeter', wierp Diogenes hem een gepluimde kip naar het hoofd. De cynische filosofie is ronduit boertig en grof en schept daar bovendien een groot plezier in. Een

cynicus is grof wanneer men de opvatting hanteert dat een mens een beschaafd wezen dient te zijn. De heersende normen zijn dan ook het eerste doelwit van de cynische filosoof.

Vandaar ook dat de performances van Oleg Kulik (*1961) op weinig sympathie kunnen rekenen. Deze Russische kunstenaar hield in de jaren '90 performances aan de ingangen van westerse musea, waar hij zich, naakt en voorzien van een halsband, als een hond gedroeg. Hij zat op handen en voeten, gromde, blafte en beet af en toe een bezoeker die zich toegang tot het museum wou verschaffen. Dit is wel een erg letterlijke terugkeer van de cynische filosoof, aangezien de Griekse cynici zichzelf naar een hond noemden (in het woord cynisch gaat het Griekse woord voor hond schuil). Kulik voelde zich als een hond behandeld en gedroeg zich ook als dusdanig. De positieve kwaliteiten van het hondzijn verdwenen daarmee op de achtergrond. Opnieuw is het in dit geval van weinig belang om een antwoord te formuleren op de vraag of dit kunst zou kunnen zijn. Ons kunstbegrip is te sterk verbonden met het verhevene, waardoor dergelijk gedrag meteen van de mogelijkheid wordt uitgesloten om kunst te zijn.

Om de waarde van het cynisme te onderstrepen maken zowel Peter Sloterdijk als Michel Onfray een onderscheid tussen twee vormen van cynisme. Sloterdijk heeft het in zijn boek *Kritiek van de cynische rede* over kynisme en cynisme. Onfray definieert dit verschil in *Cynismen, portret van de hondse filosoof* als filosofisch cynisme en vulgair cynisme. De doordeweekse typering van het cynisme als een perverse trek van de mens valt onder de noemer van het vulgair cynisme bij Onfray en onder cynisme tout court bij Sloterdijk. Het is het cynisme dat bijvoorbeeld schuilt achter de definitie van vrijheid als het recht om de medemens uit te buiten.

Het filosofisch cynisme is grof, maar in wezen onschuldig. Op een bepaald moment gaat Diogenes bij klaarlichte dag op stap met een lantaarn. Wanneer men hem vraagt wat hij doet, antwoordt hij op zoek te zijn naar mensen. Volgens nog een andere anekdote riep Diogenes ooit luidop: 'Mensen, mensen!' De mensen die op hem toe kwamen gesnel, onthaalde hij op een resem stokslagen, met de woorden: 'Mensen riep ik, geen dieren.'

Het karakter van de filosofie van Diogenes berust op performance-kwaliteiten. Het gaat om een niet-verfijnde, niet-talige, fysieke, tijdelijke en individualistische vorm die als drager van een boodschap gekozen wordt. Het individualistisch karakter ervan is belangrijk om het

onderscheid te kunnen handhaven met Dionysische elementen uit de Griekse cultuur. In de tegenstelling tussen apollonische en dionysische tendensen in een cultuur is het cynisme een derde, aparte categorie. De performances van Diogenes en die van de hedendaagse kunstenaars bekleeden een marginale positie binnen hun cultuur. Dionysische rituelen uit de Oudheid maken fundamenteel deel uit van de Griekse cultuur. Performances willen zich duidelijk van de heersende cultuur onderscheiden.

Performance als uiting van een zintuiglijk bewustzijn

In het essay van de catalogus *Voici* maakt Thierry de Duve een belangrijk onderscheid tussen kunst in de tweede persoon en kunst in de derde persoon. Het verschil tussen beiden uit zich in de manier waarop het kunstwerk zich richt tot de toeschouwer. Bondig samengevat ziet de Duve in de ontwikkeling van de moderne kunst een scharniermoment waarop de derde persoon enkelvoud overgaat in de tweede persoon enkelvoud.

Vanaf Manet worden er werken gemaakt die zich bewust zijn van de aanwezigheid van de toeschouwer. De bloes op de wangen van de geschilderde dames in *De Spoorweg* en *Un Bar aux Folies-Bergères* vormen voor de Duve het bewijs dat het schilderij weet dat het bekeken wordt. Vertaald naar de beeldantropologie van Belting betekent dit dat de verhouding tussen het beeld en de toeschouwer een fundamentele verandering ondergaat. Het kunstwerk, de toeschouwer en de kunstenaar staan hier op voet van gelijkheid.

In zijn analytisch-filosofische visie gaat de Duve niet zo ver dat hij het object animistische kwaliteiten toebedeelt. De kloof tussen het object en de toeschouwer blijft in wezen bestaan. Nochtans is het verleidelijk om in deze ommeslag een anti-rationalistische en anti-cartesiaanse ontwikkeling te zien. Van een rationalisme naar een moderne vorm van animisme.

In het boek *Met open zinnen, natuur, landschap, aarde* ontwikkelt de Nederlandse filosoof Ton Lemaire zijn 'filosofie van het landschap'. In het boek rekent hij af met de rationalistische opvatting van Descartes die de werking van de geest scheidt van het lichaam en daarmee ook van zijn omgeving. Het is een atomaire opvatting die de realiteit als dode materie bekijkt en daarmee de grondslag legt voor een wetenschappelijke visie waarin de blik zich los van het lichaam zou kunnen manifesteren. Het is een scheiding die Maurice Merleau-Ponty in de 20^{ste} eeuw in zijn fenomeen