

De Theatrale Cyborg

Een interdisciplinair onderzoek naar de betekenis
van het lichaam in de multitechnologische performance

Susanne van Boxtel (9819975)
Theater-, Film- en Televisiewetenschap
Universiteit Utrecht
begeleiders: dr. W. Hildebrand
dr. M.J. Kattenbelt
januari 2005



*'For you can tie me up if you wish,
But there is nothing more useless than an organ'*

Artaud, 1947

*'So what if this new subject looks, feels and sounds unusual?
S/he is monstrous, mixed, hybrid, beautiful and, guess what...?
S/he is laughing!'*

Braidotti, 2002

Inhoudsopgave

Voorwoord	
Inleiding	1
1. Het differentiedenken van Deleuze en Derrida	5
1.1 Het openbreken van het systeem van representatie	5
1.2 Differentie bij Gilles Deleuze en Jacques Derrida	6
1.2.1 Deconstructie en deterritorialisatie	6
1.2.2 Openheid van de toekomst en potentiëring van het heden	7
1.2.3 Ethisch bewustzijn	8
1.2.4 Becoming	8
1.3 De paradox van het differentiedenken	9
1.4 Het menselijk lichaam in het licht van het differentiedenken	11
1.5 Conclusie	11
2. Het theatrale lichaam	13
2.1 Theater: de kunst van het lichaam	13
2.2 Antonin Artaud en het Theater van de Wreedheid	15
2.2.1 Forces en Formes	15
2.2.2 Het orgaanloze lichaam	18
2.2.3 Een theater van de forces	19
2.2.4 De acteur als topatleet	20
2.2.5 Het Theater van de Wreedheid als grens	22
2.3 Artaud en de performance kunst	23
2.3.1 De beginperiode van de performance kunst	24
2.3.2 De performance kunst vanaf 1975	26
2.4 Het theatrale lichaam als orgaanloos lichaam in wording	27
3. Het technologische lichaam	29
3.1 Het technologische lichaam: een reële werkelijkheid	29
3.2 De cyborg als sociale entiteit	31

3.3	Braidotti's materialism of the flesh	32
3.3.1	Het technologische lichaam en differentie	32
3.3.2	De inkadering van de differentie	34
3.3.3	A materialist way of becoming	36
3.3.4	Braidotti en het orgaanloze lichaam	38
3.4	Het theatrale en technologische lichaam in één kader	39
4.	Het lichaam in de multitechnologische performance	41
4.1	De multitechnologische performance	41
4.2	Geschiedenis theater en technologie	42
4.3	De multitechnologische performance en differentie	43
5.	Philoctetes: Fortify my arms – een casestudie	46
5.1	Multimedia als prothese	46
5.1.1	Van Griekse held naar cyborg	46
5.1.2	Toneelbeeld	47
5.1.3	Tekst	48
5.1.4	Handelingsverloop	49
5.2	Analyse vanuit het kader van het differentiedenken	50
5.2.1	Deconstructie/deterritorialisatie	50
5.2.2	Spanningsverhouding realiteit en fictie	52
5.2.3	Openheid van de toekomst en potentiëring van het heden	54
5.2.4	Het ethisch bewustzijn	55
5.2.5	Het orgaanloze monstrueuze lichaam versus het authentieke lichaam	56
5.3	Philoctetes: de theatrale cyborg	58
	Conclusie	60
	Literatuurlijst	65
	Samenvatting	67

Citaten op titelblad afkomstig uit:

Artaud, A. (S. Sontag ed. en introductie), 'Selected writings', New York 1976 p. 571

Braidotti, R., 'Metamorphoses. A materialist way of becoming', Cambridge 2002, p. 263

Afbeelding voorkant afkomstig van de officiële website van de Vlaamse performancegroep Crew: gallery.crewonline.org

Voorwoord

Dit is een onderzoek over theater, technologie en het lichaam. Over creatieve processen en maatschappelijke ontwikkelingen. Over de samenleving, de kunstenaar en het individu. Een onderzoek naar het samenspel tussen artistieke verbeeldingskracht en de reële werkelijkheid. Maar meer nog dan dat, is dit een tekst over differentie, over heterogeniteit, over de openheid van de toekomst en de potentiëring van het heden. Over orgaanloze lichamen en cyborgs. Een pleidooi voor voortdurende beweging en creativiteit, maar ook voor reflectie en verantwoordelijkheid.

Deze scriptie is het afsluitende onderdeel van mijn studie Theater-, Film- en Televisiewetenschap aan de universiteit van Utrecht. In dit voorwoord wil ik graag een aantal mensen bedanken die een belangrijke rol gespeeld hebben in het proces dat hieraan ten grondslag heeft gelegen. Dit zijn ten eerste mijn begeleiders Wil Hildebrand en Chiel Kattenbelt. Bedankt voor het delen van jullie kennis van het vak en jullie passie voor theater en vooral ook voor de ruimte die jullie me gaven om mijn eigen verhaal te vertellen. Daarnaast Eric Joris, voor het beschikbaar stellen van de video-opname van de performance *Philoctetes: fortify my arms*. Zonder deze registratie had ik de performance nooit zo uitgebreid kunnen bespreken zoals ik dat nu gedaan heb. Vervolgens natuurlijk mijn ouders, vrienden en vriendinnen. Dank jullie voor alle gesprekken over theater, wetenschap en de mooie en frustrerende aspecten van het schrijven van een scriptie. Maar vooral ook voor alle andere gesprekken over alle mogelijke andere onderwerpen.

En tenslotte Arjen, voor je rust en liefde.

Inleiding

Theater, technologie en het lichaam

Het menselijk lichaam als object van wetenschappelijke reflectie is tijdens de studie Theater-Film- en Televisiewetenschap voor mij een belangrijk punt van aandacht geweest. Zowel binnen de specialisatie Theaterwetenschap als binnen de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur kwam ik veelvuldig in aanraking met theorieën en praktijken waarin het lichaam een centrale rol speelde. Met betrekking tot de Theaterwetenschap betrof dit in de eerste plaats het fysiek aanwezige lichaam van de acteur en de toeschouwer tijdens het moment van de theatrale interactie. In de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur manifesteerde het menselijk lichaam zich als een technologisch lichaam en concentreerde de aandacht zich op de steeds verdergaande vergroeiing van mens en technologie in de huidige samenleving.

Deze twee wetenschappelijke discoursen met betrekking tot het menselijk lichaam lijken op het eerste gezicht ver van elkaar verwijderd te zijn. Elk discours kent zijn eigen onderzoeksterrein, theorieën en begrippenapparaat. Binnen de Theaterwetenschap wordt het lichaam voornamelijk vanuit een esthetische en dramaturgische instelling onderzocht en concentreert de aandacht zich op vraagstukken over de verbeeldingsmogelijkheden van het lichaam, verschillende acteerstijlen en de invloed van de gelijktijdige fysieke aanwezigheid van acteurs en toeschouwer op de esthetische ervaring. Binnen de studie naar de Nieuwe Media en Digitale Cultuur wordt het lichaam vanuit een breder perspectief benaderd en komen zowel filosofische, sociologische, psychologische en politieke aspecten met betrekking tot de relatie lichaam en technologie aan bod. Daarnaast is het theatrale lichaam ingebed in de eeuwenoude geschiedenis van het theater waardoor het onderzoek naar dit lichaam vaak een historische component kent. Het technologische lichaam daarentegen maakt onderdeel uit van de huidige hightech samenleving en alle veranderingen die daarmee samengaan en wordt dan ook vaak besproken in het licht van de mogelijke toekomst.

Ondanks de grote verschillen in context en benaderingswijze kent het denken over het lichaam binnen de theaterwetenschap en dat binnen de studie van de nieuwe media en digitale cultuur één belangrijke overeenkomst: beide discoursen zijn geworteld in een bepaalde maatschappelijke context en spelen zo zowel een beschouwende als een sturende rol in de plaats en betekenis van het lichaam in die specifieke context. Het denken over het lichaam in het huidige theater kan niet losgezien worden van de maatschappelijke praktijk van het lichaam waarin technologie een belangrijke factor is, evenmin als dat het onderzoek naar het technologische lichaam de kunst of het theater – als plekken waar meningen, ideeën en fantasieën over dit lichaam vormgegeven en gecommuniceerd worden – geheel buiten beschouwing kan laten.

Symbiose op theoretisch niveau

Deze wederzijdse verbondenheid van theater, technologie en het lichaam krijgt in de praktijk vorm in voorstellingen en performances waar technologie een centrale plek inneemt. Ik denk hierbij aan het werk van Robert Wilson en Guy Cassiers, twee theatermakers die de relatie mens en technologie tot onderwerp maken in hun voorstellingen, maar ook aan dat van technokunstenaars als Stelarc en Orlan die de theatrale performance inzetten als artistiek middel om hun visie op het technologische lichaam te verbeelden. Alle vier deze kunstenaars leveren,

vertrekkend vanuit een esthetische instelling en gebruikmakend van het theater en daarmee het theatrale lichaam als uitingsvorm, een bijdrage aan de discussie en beeldvorming over de huidige vergroeiing van mens en technologie.

Zowel binnen de Theaterwetenschap als binnen de studie naar de Nieuwe Media en Digitale Cultuur zijn deze voorstellingen en performances onderwerp van onderzoek en reflectie. Ondanks de aandacht voor dezelfde onderzoeksobjecten, merkte ik tijdens mijn studie echter dat er zelden sprake is van een benaderingswijze van deze voorstellingen en performances waarin zowel rekenschap gegeven wordt van de ontwikkelingen binnen de Theaterwetenschap als van die binnen de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur. De Theaterwetenschap bespreekt het lichaam in deze voorstellingen en performances voornamelijk op het niveau van de verbeeldingsprincipes en de dramaturgische betekenisconstructie en kijkt naar de wijze waarop deze beïnvloed worden door het gebruik van technologie, terwijl de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur de aandacht hoofdzakelijk legt op de visie of betekenis die door dit lichaam gecommuniceerd wordt en niet op de wijze waarop deze op theateraal niveau wordt geconstrueerd. Deze afstand tussen de twee verschillende benaderingswijzen ervaar ik als een gemis, niet alleen omdat de betekenis van het lichaam in deze voorstellingen en performances zo niet in al zijn complexiteit geanalyseerd kan worden, maar ook omdat kennisuitwisseling tussen de Theaterwetenschap en de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur voor beide een verrijking zou kunnen betekenen.

De laatste tien jaar echter worden er gelukkig, voornamelijk vanuit de Theaterwetenschap, steeds meer initiatieven ondernomen om het theatrale en het technologische lichaam samen te brengen in één interpretatiekader. Het werk van Philip Auslander, Maaike Bleeker en Kurt Vanhoutte zijn hiervan belangrijke voorbeelden. Ikzelf wil daar in deze scriptie mijn eigen bijdrage aan leveren. De volgende probleemstelling dient daarvoor als vertrekpunt:

Wat is, uitgaande van het denken over het lichaam binnen zowel de Theaterwetenschap als binnen de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur, de betekenis van het lichaam in de multitechnologische performance?

Voordat ik verder inga op de theoretische inbedding van deze probleemstelling, is het van belang de definitie van een aantal begrippen kort uiteen te zetten. Dit betreft in de eerste plaats het begrip *performance*. Hieronder versta ik artistieke uitingen waarbij sprake is van een gelijktijdige fysieke aanwezigheid van kunstenaar en toeschouwer in dezelfde ruimte: het basiselement van het theater als kunstvorm. Ik kies er bewust voor om aan het begrip *performance* geen verdere dramaturgische kenmerken toe te kennen, om zo zoveel mogelijk ruimte open te laten voor het artistieke experiment. Het tweede begrip dat om verdere uitleg vraagt, is het begrip *multitechnologisch*. Ik hanteer dit begrip in plaats van de meer gangbare term *multimediaal*, omdat ik me in dit onderzoek niet wil beperken tot de relatie lichaam en media, maar me juist wil richten op de bredere relatie lichaam en technologie, waarbij ik onder de technologie zowel de concrete toepassingen versta, als de verschillende discoursen die daarmee samengaan.

De weg van de differentie

Om de bovengenoemde probleemstelling te kunnen onderzoeken, is het onvoldoende alleen uit te gaan van het gegeven dat zowel de Theaterwetenschap als de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur zich in de kern bezighouden met de betekenis van het lichaam in de hedendaagse samenleving. Daarvoor lopen hun concrete onderzoeksgebieden en hun invalshoeken en theoretisch instrumentarium te ver uiteen. Om een interpretatiekader op te kunnen stellen waarin het theatrale en het technologische lichaam samenkomen, is het dan ook noodzakelijk een groter

theoretisch kader te hanteren waarin beide vakgebieden hun plek kennen. Het theoretisch kader dat ik hiervoor gekozen heb, is dat van het differentiedenken: een filosofische stroming in met name de Franse filosofie met als belangrijke vertegenwoordigers onder andere Gilles Deleuze en Jacques Derrida. Deze stroming, die sterk verbonden is met het postmoderne tijdperk, verzet zich tegen de principes van eenheid, waarheid en identiteit en strijdt voor openheid, dynamiek en heterogeniteit. Het lichaam neemt in dit denken een interessante plek in. Enerzijds is het een entiteit die deel uitmaakt van het proces van differentiatie, anderzijds is het een gegeven dat van belang is om zijn materiële, spatio-temporele eenheid.

De keuze voor het differentiedenken als invalshoek voor de problematiek aangaande het lichaam in de multitechnologische performance, gaat samen met de keuze voor twee theoretici aan de hand waarvan ik het theatrale en het technologische lichaam behandel. Dit zijn respectievelijk Antonin Artaud en Rosi Braidotti.

Antonin Artaud, een Franse theatermaker en theoreticus, leefde en werkte in de beginperiode van het postmodernisme en verzette zich met zijn theorie van het Theater van de Wreedheid tegen de geslotenheid van zowel theater als samenleving. Zijn werk kent veel raakvlakken met de theorie van het differentiedenken zoals Deleuze en Derrida die later zouden ontwikkelen en beide verwijzen dan ook veelvuldig naar hem terug. Anders dan Artaud kan Rosi Braidotti, werkzaam als professor in de vrouwenstudies in Utrecht en schrijfster van onder andere het boek *Metamorphoses* (2002), voortbouwen op een decennia lange traditie in het differentiedenken en beschrijft ze van daaruit de betekenis van het lichaam in de huidige technologische samenleving. Ondanks het verschil in historische context en onderzoeksgebied is er dankzij het werk van Derrida en Deleuze een duidelijke verbindingslijn te trekken tussen het denken van Artaud en Braidotti. Het concept *orgaanloos lichaam* – geïntroduceerd door Artaud en via Derrida, maar voornamelijk Deleuze, doorgegeven aan Braidotti – is hiervan een belangrijk onderdeel.

Het hierboven uiteengezette theoretisch kader leidt tot de volgende vraagstellingen aan de hand waarvan ik de probleemstelling over de betekenis van het lichaam in de multitechnologische performance onderzoek:

- 1) Wat zijn de belangrijkste elementen van het differentiedenken van Gilles Deleuze en Jacques Derrida, in het bijzonder met betrekking tot het lichaam?
- 2) Hoe verhoudt, vertrekkend vanuit de theorie van het Theater van de Wreedheid van Artaud, het theatrale lichaam zich tot het differentiedenken van Deleuze en Derrida?
- 3) Hoe verhoudt, vertrekkend van de theorie van Rosi Braidotti, het technologische lichaam zich tot het differentiedenken van Deleuze en Derrida?

Na het beantwoorden van deze drie vraagstellingen denk ik in staat te zijn een interpretatiekader op te stellen waarin het theatrale en het technologische discours samenkomen. Vervolgens toets ik dit kader aan de praktijk van de multitechnologische performance. Het onderzoek sluit ik af met een korte casestudie van de performance *Philoctetes: fortify my arms* (2002) van Eric Joris en Peter Verhelst.

Doelstellingen

Het doel dat ik nastreef met dit onderzoek is meerledig. Zoals ik in het bovenstaande al uiteen heb gezet, wil ik in de eerste plaats een interpretatiekader opstellen van waaruit het lichaam in de multitechnologische performance in al zijn complexiteit besproken en geanalyseerd kan worden en dat zowel inzichtelijk en bruikbaar is voor theaterwetenschappers als wetenschappers op het

gebied van de nieuwe media en digitale cultuur. Daarnaast wil ik met mijn onderzoek laten zien dat de kruisbestuiving tussen theater en technologie zowel op theoretisch- als op praktijkgebied leidt tot waardevolle en interessante inzichten en resultaten. Op deze wijze hoop ik verder experiment op dit vlak te kunnen stimuleren. Tenslotte hoop ik met dit onderzoek te kunnen aantonen dat het theater, juist doordat het in wezen alleen gebaseerd is op het fysiek aanwezige lichaam van acteur en toeschouwer en zo vrij is van technologie, een belangrijke bijdrage kan leveren aan de discussie over de huidige technologische ontwikkelingen. Dit onderzoek kan dan ook deels gelezen worden als een verzet tegen de opvatting dat het theater als kunstvorm zijn beste tijd gehad heeft in deze tijd van de televisie, film, computer en digitale media en als een pleidooi voor hernieuwde aandacht voor het theatrale lichaam.

1. Het differentiedenken van Deleuze en Derrida

De theoretische basis voor mijn onderzoek naar de betekenis van het lichaam in de multi-technologische performance wordt gevormd door het differentiedenken van Gilles Deleuze en Jacques Derrida. De reden hiervoor is, zoals ik in de inleiding al aangaf, dat deze filosofische stroming directe raakvlakken heeft met de studie van zowel het theatrale als het technologische lichaam in de personen van respectievelijk Antonin Artaud en Rosi Braidotti. Het differentiedenken vormt zo een goed uitgangspunt om het denken over het lichaam in de theaterwetenschap en dat binnen de studie van de nieuwe media en digitale cultuur samen te brengen in één interpretatiekader.

In dit hoofdstuk geef ik een korte uiteenzetting van de theorie van Deleuze en Derrida. Omdat het onmogelijk is het werk van beide filosofen in al hun complexiteit hier weer te geven, beperk ik mij hier tot die elementen die van belang zijn met betrekking tot de betekenis van het lichaam binnen de differentiefilosofie. Het theoretisch kader dat hieruit ontstaat zal vervolgens als vertrekpunt dienen voor de bespreking van respectievelijk het theatrale en het technologische lichaam later in dit onderzoek.

1.1 Het openbreken van het systeem van representatie

Het differentiedenken, dat ook wel aangeduid wordt met de term poststructuralisme, is een stroming die in de jaren zestig opkomt binnen met name de Franse filosofie en die in de decennia daarna uitgroeit tot één van de belangrijkste filosofische fundamenteën van de postmoderne samenleving. Voortbouwend op de inzichten van het structuralisme van onder andere Levi Strauss en Louis Althusser, geven filosofen als Georges Bataille, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard en Luce Irigaray de idee dat betekenis en kennis subjectieve, contextgebonden gegevens zijn verder vorm. Ze creëren hiermee een denkwijze die zich afkeert van de idealen van eenheid, waarheid en objectiviteit welke de basis vormden van het moderne denken en verzetten zich tegen de gesloten en hiërarchische structuur van het systeem van representatie.

Dit systeem van representatie, dat vanaf Plato het westerse denken grotendeels beheerst heeft (Deleuze en Guattari:1987:xi), is een wijze van betekenisconstructie die gebaseerd is op het principe van binaire oppositie. Individuele verschijnselen worden beschouwd als representaties van een abstract ideaal en krijgen betekenis op basis van hun overeenkomst of verschil met dit ideaal: “the system of representation (...) operates by establishing a fixed standard as the norm or model (Olkowski:1999:2). De kritiek van het differentiedenken is dat binnen het systeem van representatie het principe van differentie alleen als een negatief verschijnsel geïnterpreteerd kan worden. Ieder verschijnsel, individu of situatie dat afwijkt van het ideaal is een defect, een mislukking. Het systeem van representatie dwingt het bestaan hiermee in een structuur die geen recht doet aan zijn heterogeniteit en complexiteit. Daarnaast is het zeer vatbaar voor machtsmisbruik en kan het makkelijk ingezet worden als onderdrukkingsmiddel. Door cultureel bepaalde waarden, normen en betekenissen binnen het systeem van representatie te verheffen tot ontologische idealen, kan een heersende maatschappelijke klasse zijn eigen positie naturaliseren en zo minderheden, die niet voldoen aan de heersende norm, buiten spel zetten. Door de werking van het systeem van representatie bloot te leggen, probeert het differentiedenken de geslotenheid

en hiërarchie van dit systeem te doorbreken om zo de differentie die eigen is aan het bestaan te kunnen affirmeren.

1.2 Differentie bij Gilles Deleuze en Jacques Derrida

Zoals bij iedere filosofische stroming, is ook het differentiedenken geen homogeen gedachtegoed. Iedere filosoof geeft er zijn eigen invulling aan. Zo ook Gilles Deleuze (1925-1995) en Jacques Derrida (1930-2004). Beide filosofen leveren in de loop van de jaren zestig hun eerste belangrijke bijdrage aan de Franse filosofie (Patton & Protevi:2003:1) en ontwikkelen zich daarna ieder op hun eigen wijze tot belangrijke vertegenwoordigers van het poststructuralisme. Derrida legt daarbij een grote nadruk op de taal en bouwt voort op de fenomenologische traditie van onder andere Kant, Husserl en Levinas. Deleuze daarentegen concentreert zich, naast zijn algemene maatschappijanalyses, meer specifiek op film en vertrekt vanuit de idee van immanentie zoals aanwezig in het werk van Spinoza, Nietzsche en Foucault (D.W. Smith in Patton & Protevi:2003:46). Ondanks deze verschillen in denktraditie en aandachtsgebieden, ben ik van mening dat het gedachtegoed van Deleuze en Derrida voldoende overeenkomsten kent om het samen te kunnen brengen in één theoretisch kader. Beide streven naar een affirmatieve en ethisch bewuste vorm van differentie en combineren daarvoor processen van openheid en dynamiek met die van materialiteit en verantwoordelijkheid.

Hieronder ga ik verder in op de verschillende aspecten van hun theorie welke van belang zijn voor mijn probleemstelling met betrekking tot theater, technologie en het lichaam¹

1.2.1 Deconstructie en deterritorialisatie

Zowel Derrida als Deleuze verzetten zich tegen de statische, gesloten en hiërarchische principes van het representatieve denken en willen de differentie die eigen is aan het bestaan tot zijn recht laten komen. Om dit te kunnen realiseren is een nieuwe wijze van betekenisconstructie noodzakelijk. Derrida spreekt in deze context over *deconstructie*, Deleuze over *deterritorialisatie*.

Het proces van deconstructie – waarschijnlijk het meest beroemde onderdeel van Derrida's werk – bestaat uit het voortdurend ter discussie stellen van bestaande en vertrouwde ideeën, opvattingen en concepten en om zo de heterogeniteit die erin verscholen ligt bloot te kunnen leggen: “Derrida shows us how to read texts and situations in a way that honours their polyvocal resonances rather than assimilating them to any easy application of a rule” (Lorraine in Patton & Protevi:2003:43). Deconstructie is zo een manier om te ontsnappen aan de homogeniserende tendens van het representatieve denken. Het doorbreekt de hiërarchische verhouding tussen het ene en het andere en laat zien dat betekenis een culturele constructie is die openstaat voor beweging en verandering.

Deleuze's proces van deterritorialisatie vertoont veel overeenkomsten met het proces van deconstructie van Derrida. In het boek *Mille Plateaux* omschrijven Deleuze en Guattari deterritorialisatie als: “the complex movement or process by which something escapes or departs from a given territory” (Deleuze & Guattari:1987:508). Net als het concept deconstructie, is

¹ Hoewel ik Deleuze en Derrida bespreek op basis van hun overeenkomst, ga ik in mijn eigen theorievorming op één punt verder mee met Deleuze dan met Derrida. Dit betreft het element van *becoming*. In paragraaf 1.2.4 ga ik hier verder op in.

deterritorialisatie een pleidooi voor een wijze van betekenisconstructie waarin ruimte is voor heterogeniteit. Een pleidooi voor het voortdurend zoeken naar wegen die je wegvoeren van de veiligheid van de bekende en gekende situatie. Naast het concept deterritorialisatie, hanteert Deleuze twee andere concepten die van belang zijn in deze context, te weten *strata* en *flows*. Het concept *strata* staat voor de statische, georganiseerde, homogene representaties die functioneren als obstakels in het proces van differentie: “Strata are acts of capture, they are like “black holes” or occlusions striving to seize whatever comes within their reach” (idem:40). Het concept *flows*, ook wel aangeduid met de term *lines of flight*, is de tegenpool van de *strata* en verwijst naar de dynamische, creatieve, heterogene krachten waaruit het proces van deterritorialisatie is opgebouwd (idem 508)²

1.2.2 Openheid van de toekomst en potentiëring van het heden

Naast de principes van respectievelijk deconstructie en deterritorialisatie is een tweede aspect van groot belang in het affirmeren van de differentie, te weten dat van een open houding ten aanzien van de toekomst en een gerichtheid op de mogelijkheden in het hier-en-nu. De differentie die Deleuze en Derrida nastreven kan alleen gerealiseerd worden wanneer de toekomst niet beschouwd wordt als een voortvloeiende van het verleden, maar als een openheid aan mogelijkheden (Patton in Patton & Protevi:2003:17), waarmee het hier-en-nu een moment wordt van oneindige potentialiteit³.

Wanneer we het in het dagelijks leven hebben over onze toekomst, hebben we het meestal over doelen die we willen bereiken of over de ontwikkelingen die we denken te kunnen voorspellen: de baan die we willen hebben, het huis waarin we willen wonen, de persoon met wie we samen willen leven etc. Aan de hand van onze ervaringen in het verleden en de verwachtingen van onszelf en van anderen, creëren we een beeld van de toekomst. Binnen het differentiedenken van Deleuze en Derrida is dit een non-productieve houding. Net als bij het representatieve denken als wijze van betekenisconstructie, is hier sprake van een gesloten en hiërarchische binaire verhouding tussen ideaal en representatie. Door middel van het verleden wordt een ideaalbeeld gecreëerd van de toekomst. De werkelijke situatie wordt zo geïnterpreteerd als een representatie van dit ideaal: een representatie die kan voldoen aan dit ideaal, maar er ook van kan afwijken. Zowel het heden als de toekomst worden zo vastgezet in een structuur waarin geen oog is voor de vele mogelijkheden die in het hier-en-nu openliggen en er dus onmogelijk sprake kan zijn van differentie.

Om de differentie te affirmeren is het dus niet alleen noodzakelijk om oude structuren te deconstrueren en te zoeken naar alternatieve wijzen van interpretaties, maar moet ook de toekomst met een open blik benaderd worden. Alleen door het hier-en-nu te beschouwen als een moment waarin alle mogelijkheden openliggen, kan het gevaar dat de alternatieve interpretaties die voortkomen uit het proces van deconstructie/deterritorialisatie weer verworden tot statische,

² Dit onderscheid tussen *strata* en *flow* vertoont veel overeenkomsten met het onderscheid dat Artaud enkele decennia eerder maakte tussen *formes* en *forces*. In paragraaf 2.2.1 kom ik hier op terug.

³ De uitspraak dat het heden een moment wordt van oneindige potentialiteit is afgeleid van een uitspraak van Joost Raessens die in de context van Deleuzes gerichtheid op de toekomst spreekt over een ‘potentiëring van de werkelijkheid’ (Raessens:2001:93). Omdat de term werkelijkheid echter lijkt te verwijzen naar een moment dat een zeker objectief waarheidsgehalte bevat en zo dus tegenstrijdig is aan het streven van het differentiedenken, spreek ik liever over het hier-en-nu. Het belang dat ik hiermee hecht aan het hier-en-nu binnen het differentiedenken, is ook aanwezig in het werk van Raessens wanneer hij spreekt over cinematografische moderniteit (een cinematografie waarin de differentie waar Deleuze over spreekt zowel geaffirméerd als geleefd wordt) als een methode om het hier-en-nu te affirmeren (idem:44).

gesloten eenheden worden tegengegaan. Alleen in het hier-en-nu kan er sprake zijn van beweging en dynamiek en kan de differentie werkelijk geaffirmeerd en geleefd worden.

1.2.3 Ethisch bewustzijn

Door het blootleggen van het systeem van representatie als een onderdrukkend, inperkend systeem en het aanvoeren van alternatieve vormen van betekenisgeving, bevrijden Deleuze en Derrida minderheden en het individu van de onderdrukkende macht van de heersende orde. Door middel van deconstructie/deterritorialisatie en door een open houding ten aanzien van de toekomst geven ze het subject de middelen in handen om zijn leven naar eigen inzicht vorm te geven. Het differentiedenken kent hierdoor een sterke emancipatoire kracht, maar er zijn ook wel degelijk valkuilen. Door het wegvallen van vertrouwde kaders en het geloof in objectieve, eeuwig geldende waarheden, dreigt het gevaar van een passieve, nihilistische levenshouding. Wanneer alles subjectief is en veranderlijk, is het erg verleidelijk om te stellen dat alles relatief is en iedere keuze er niet meer toe doet. Deleuze en Derrida erkennen dit gevaar en proberen dit te ondervangen. Eén van de manieren waarop ze dit doen, is door te benadrukken dat vrijheid niet zonder verantwoordelijkheid gaat en zo duidelijk een ethische component in hun theorie in te bouwen.

Met het wegvallen van de traditionele interpretatiekaders en het doorbreken van de geslotenheid van het representatieve denken, verdwijnen niet alleen de onderdrukkingsmiddelen voor de heersende orde, maar ook de kaders van waaruit het subject betekenis kan toekennen aan zichzelf en de wereld om hem heen. Door het proces van betekenisgeving bloot te leggen als een geconstrueerd proces, ontnemt het differentiedenken het subject het gemak zich te nestelen in vertrouwde opvattingen en tradities. Het subject draagt zelf de verantwoordelijkheid voor de interpretaties die het hanteert, wat niet vanzelfsprekend betekent dat alles relatief en dus geoorloofd is. Iedere keuze die gemaakt wordt heeft nog altijd gevolgen, zowel voor het subject zelf als voor zijn omgeving en doet dus wel degelijk ter zake. Of zoals Deleuze het stelt: “to be ethical is not to be unworthy of what happens to you” (Deleuze:1990:149).

De principes van heterogeniteit, dynamiek en differentie gelden niet alleen wanneer je je wilt bevrijden van onderdrukking, maar juist ook wanneer je je in een positie bevindt waarin je je behaaglijk en geborgen voelt: “Deconstruction asks us to challenge our comfortable positioning in the contemporary order (if, indeed, our positions are comfortable) to become another kind of subject. One who attempts to take responsibility for the proliferating trails of sense she leaves behind in her meaning-making. One who attends very carefully both to pragmatic context and the use of language in order to do justice to the here-right-now of singular situations.” (Lorraine in Patton & Protevi:2003:43). Het differentiedenken van Deleuze en Derrida is dan ook alles behalve een cynische, nihilistische denkwijze, maar juist een strategie voor een kritische, meer zelfbewuste houding ten aanzien van het hier-en-nu.

1.2.4 Becoming

Hoewel ik aan het begin van dit hoofdstuk aangaf dat ik mijn theoretisch kader opbouw vanuit zowel Deleuze als Derrida, ga ik op één punt in mijn theorievorming verder mee met Deleuze dan met Derrida. De reden hiervoor is dat Deleuze, meer dan Derrida, zich bezig houdt met de vraag hoe de ruimte die ontstaat door de processen van deconstructie/deterritorialisatie en door een open houding ten aanzien van de toekomst op een betekenisvolle en toch gedifferentieerde wijze kan worden ingevuld: “Derrida performs the labor necessary to shake free of millennia of

philosophical idealism, thus moving us from the pretensions of the cultural stratum to the point where a Deleuzian investigation of the material forces of all strata can begin” (Protevi:2001:Internetartikel).

Een belangrijk onderdeel van dit Deleuziaanse onderzoek naar de materiële krachten van alle strata, is het aspect van *becoming*. Dit aspect verwijst naar het proces waarin een gedifferentieerde entiteit zich bevindt, namelijk in een voortdurend proces van *wording* zonder een einddoel voor ogen en zonder ooit geheel te *zijn*. Het proces van becoming is zo een proces waarin de vele mogelijkheden die bloot komen te liggen door het openbreken van het systeem van representatie op een betekenisvolle wijze worden aangewend, zonder dat er een nieuwe structuur in de plaats komt van de oude: “starting from the forms one has, the subject one is, the organs one has, or the functions one fulfills, becoming is to extract particles between which one establishes the relations of movement and rest, speed and slowness that are *closest* to what one is becoming, and through which one becomes” (Deleuze & Guattari:1987:272, origineel cursief).

Deze processen van becoming doen zich op alle onderdelen van het bestaan voor: in de natuur, de samenleving, de economie, maar ook op het niveau van het subject. Met betrekking tot het subject betekent het proces van becoming dat ieder individueel subject de gedifferentieerde krachten op een actieve wijze kan aanwenden om zichzelf voortdurend te ontwikkelen. Door de aandacht te leggen op het wordingsproces in plaats van op het doel dat bereikt moet worden, weet Deleuze de differentie leefbaar te maken voor het individu of zoals Braidotti het stelt: “encourages each subject to empower him or herself as a multiplicity and along multiple axes” (Braidotti:2002:148)

1.3 De paradox van het differentiedenken

Zowel Deleuze als Derrida streven ernaar de differentie die naar hun mening eigen is aan het bestaan naar de oppervlakte te brengen en verzetten zich tegen de geslotenheid van het representatieve denken. Wanneer je echter nauwkeurig kijkt naar de laatste twee punten van bovenstaande uiteenzetting – het ethische aspect en het proces van becoming – zie je echter dat beide filosofen in hun theorievorming zelf de differentie op een bepaalde manier inperken. Zowel bij het ethische aspect als bij het proces van becoming wordt er geprobeerd de differentie een affirmatieve, leefbare dimensie te geven. Om dit te kunnen bereiken wordt er uitgegaan van een specifieke situatie in het hier-en-nu: een moment waarin er sprake is van een spatio-temporele eenheid en de gedifferentieerde krachten samenkomen in één punt. Op deze wijze wordt de differentie waar Deleuze en Derrida naar streven meteen ook weer ingeperkt, omdat het uiteindelijk toch weer gaat om die ene keuze, dat ene subject of, in het geval van het proces van becoming, om een beweging tussen het één en het ander en niet om gehele differentie.

Deze paradox die in het denken van Deleuze en Derrida besloten ligt, is echter geen onbedoelde tegenstrijdigheid. Zowel Deleuze als Derrida stellen dat totale differentie onhaalbaar en zelfs onwenselijk is en dat differentie alleen ervaarbaar en leefbaar kan zijn binnen de beperkingen van het systeem van representatie. De reden voor deze opvatting is tweeledig. Ten eerste gaat totale differentie voorbij aan de reële interactie tussen entiteiten en de gevolgen daarvan. Totale differentie staat gelijk aan een chaos van energieën die nooit een vaste vorm bereiken. Een totaal gedifferentieerde wereld is een wereld zonder betekenis, zonder keuzes, zonder reële gevolgen. Dit is een beeld dat niet overeenkomt met de wijze waarop we onszelf en onze omgeving ervaren. Het dagelijks leven bestaat juist bij de gratie van de reële interacties tussen mensen, dingen en processen in een bepaalde spatio-temporele setting. De chaotische, heterogene energieën waar Deleuze en Derrida over spreken kunnen dan ook alleen ervaarbaar en leefbaar worden in

specifieke, historisch gebonden situaties, en dus binnen een spatio-temporele eenheid waarin de differentie (deels) teniet wordt gedaan: “They (de gedifferentieerde krachten) are actualised only secondarily, through their incarnation in particular historical phenomena as contingent and conditioned versions of such events: *this* form of capture, *this* process of deterritorialization, becoming animal as opposed to becoming-child or becoming-non-European and so on” (Patton in Patton & Protevi:2003:24).

Naast het feit dat het leven altijd een aaneenrijging is van specifieke situaties, gebeurtenissen en keuzes waardoor totale differentie onmogelijk en ook onwenselijk is, is er nog een tweede reden waarom zowel Deleuze als Derrida in hun theorievorming zelf altijd opereren binnen de kaders van het systeem van representatie. Dit is het feit dat het binnen een situatie van totale differentie onmogelijk is betekenis te construeren. Omdat totale differentie geheel vrij is van representatie en dus ook van herhaling, is totale differentie een situatie van absolute eenmaligheid: “pure presence as pure difference” (Derrida:1978:247). Deze absolute eenmaligheid botst met onze wijze van betekenisconstructie. Betekenis kan namelijk alleen ontstaan op basis van dat wat al gekend is. Een persoon, situatie of gebeurtenis krijgt alleen betekenis door het te vergelijken met personen, situaties of gebeurtenissen die we al eerder meegemaakt hebben en waarvan we de betekenis kennen. Absoluut eenmalige verschijnselen kennen geen referentiekader en zijn dan ook betekenisloos. Ondanks het feit dat Deleuze en Derrida zich verzetten tegen het gesloten, binaire karakter van het systeem van representatie, erkennen ze dus ook dat het onmogelijk is geheel buiten dit systeem te treden. Betekenis en communicatie kan alleen bestaan door middel van representatie, waardoor representatie altijd al begonnen is en geen eind kent (Derrida:1978:250). Deze erkenning van de onontkoombaarheid van het proces van representatie rechtvaardigt ook het feit dat zowel Deleuze als Derrida hun gehele wetenschappelijke carrière geprobeerd hebben hun theorie van de differentie te vangen in woorden, theorieën en voorbeelden, en dus in representaties.

Uit het bovenstaande blijkt dat het differentiedenken van Deleuze en Derrida zich voortdurend in een paradox bevindt. Het streven naar differentie kan alleen geuit worden in een specifieke spatio-temporele, representatieve vorm. De totale differentie waar Deleuze en Derrida over spreken kan dan ook nooit werkelijk bereikt worden, maar is, in het licht van hun theorie, wel iets dat voortdurend kan worden nagestreefd. Net als het een gedifferentieerde entiteit is het streven naar differentie zo ook een proces van becoming; het is een voortdurende beweging tussen deconstructie en reconstructie of, zoals Deleuze het stelt, tussen deterritorialisatie en reterritorialisatie (Deleuze en Guattari:1987:508).

Deleuze en Derrida beschouwen deze paradox die in hun theorievorming besloten ligt niet als een obstakel in hun streven naar differentie. Integendeel, alleen door middel van deze paradox kan de differentie op een affirmatieve, betekenisvolle wijze worden aangewend.

Juist door de grenzen van het representatieve denken op te zoeken (door middel van deconstructie/deterritorialisatie en een open houding ten aanzien van de toekomst), wordt de binaire, hiërarchische traditie van het systeem doorbroken en ontstaat er ruimte voor dynamiek en creativiteit en voor een actieve inbreng van het subject. Door zich daarnaast rekenschap te geven van de onmogelijkheid geheel buiten het systeem van representatie te stappen omzeilen Deleuze en Derrida het gevaar van nihilisme dat ontstaat door het wegvallen van de modernistische waarheidsclaim en wordt de differentie werkelijk leefbaar.

1.4 Het menselijk lichaam in het licht van het differentiedenken

Na een uiteenzetting gegeven te hebben van het differentiedenken van Jacques Derrida en Gilles Deleuze is het in het kader van dit onderzoek nu van belang in te gaan op de vraag welke plek het menselijk lichaam inneemt in deze theorie. Eén concept is hierin van groot belang en dit is het concept *corps sans organe*, ofwel het orgaanloze lichaam.

Het orgaanloze lichaam is een concept dat oorspronkelijk geïntroduceerd werd door Antonin Artaud in 1947, maar dat voornamelijk gehanteerd wordt door Deleuze. Het lijkt in eerste instantie een nihilistisch, destructief concept – een lichaam zonder organen is een levenloos lichaam. Het tegendeel is echter het geval. De term orgaanloos verwijst niet zozeer naar de organen zelf, als wel naar de organisatie van de organen in de vorm van een organisme: “The BwO (*het orgaanloze lichaam*) is opposed not to the organs but to that organization of the organs called the organism (Deleuze & Guattari:1987:158)⁴. Het orgaanloze lichaam is zo het lichaam dat geheel bevrijd is van iedere vorm van structuur en representatie en één is met de gedifferentieerde krachten die eigen zijn aan het bestaan.

Het orgaanloze lichaam kan gerealiseerd worden door een proces van deconstructie/deterritorialisatie, maar is tegelijkertijd ook een grens. Net als het differentiedenken, zit het orgaanloze lichaam gevangen in een paradox. Omdat totale differentie, totale chaos zou betekenen en betekenisloos zou zijn, bevindt het orgaanloze lichaam zich voortdurend in een proces van deconstructie en reconstructie, van deterritorialisatie en reterritorialisatie. Het orgaanloze lichaam is dan ook een lichaam dat nooit geheel kan worden bereikt, maar wel voortdurend kan worden nagestreefd: “You never reach the Body without Organs, you can’t reach it, you are forever attaining it, it is a limit” (idem 150). Het orgaanloze lichaam behoudt hierdoor altijd een zekere spatio-temporele, ofwel materiële structuur, ook al is deze voortdurend in beweging.

Wanneer we het concept orgaanloos lichaam en de eerder behandelde theorie relateren aan het concrete menselijke lichaam om het later in dit onderzoek weer toe te spitsen op respectievelijk het theatrale en het technologische lichaam, kunnen er naar mijn mening twee conclusies getrokken worden. Dit is ten eerste dat het lichaam in het licht van het differentiedenken geen biologische eenheid is, maar een culturele gestalte: een entiteit die geïntegreerd is in het complexe systeem van culturele processen van betekenisgeving. Dit betekent dat de betekenis van het lichaam afhankelijk is van representaties en het dus deel kan uitmaken van het proces van deconstructie/deterritorialisatie.

Naast de aspecten van heterogeniteit en dynamiek legt het differentiedenken de nadruk op de materialiteit van het lichaam. Door zijn spatio-temporele eenheid is het lichaam een plek waar de gedifferentieerde krachten samen kunnen komen in één punt en betekenis krijgen. Daarnaast kan alleen in het hier-en-nu de toekomst benaderd worden als een openheid aan mogelijkheden. Het lichaam in het differentiedenken beweegt zich dus tussen totale differentie en spatio-temporele eenheid en is idealiter een orgaanloos lichaam in wording.

1.5 Conclusie

In bovenstaande paragrafen heb ik een korte uiteenzetting gegeven van de differentiefilosofie van Gilles Deleuze en Jacques Derrida. De belangrijkste punten hierin met betrekking tot dit

⁴ Deleuze verwijst hierbij naar Artaud’s visie op het lichaam en de organen. In paragraaf 2.2.2 ga ik hier dieper op in.

onderzoek zijn: deconstructie/deterritorialisatie, openheid van toekomst, ethisch bewustzijn en het proces van becoming. Deze aspecten zijn verenigd in de paradox van het differentiedenken en in het concept orgaanloos lichaam. In het vervolg van dit onderzoek zal ik vanuit dit theoretisch kader de ontwikkeling van respectievelijk het theatrale en het technologische lichaam beschrijven. Zoals al eerder werd aangegeven vormen Antonin Artaud en Rosi Braidotti hierbij de belangrijkste vertrekpunten. Blijken zal dat binnen beide discoursen geprobeerd wordt de geslotenheid en hiërarchie van het systeem van representatie te doorbreken om zo de differentie te kunnen affirmeren en leefbaar te maken. De paradox die eigen is aan het differentiedenken evenals het orgaanloze lichaam spelen hierin een centrale rol.

2. Het Theatrale lichaam

Na in het voorgaande hoofdstuk een uiteenzetting gegeven te hebben van het differentiedenken van Gilles Deleuze en Jacques Derrida, is het nu mogelijk de overstap te maken naar het denken over het lichaam binnen het vakgebied van de Theaterwetenschap. Het theoretisch kader van het differentiedenken vormt hierbij het uitgangspunt. Dit betekent dat het lichaam binnen het theater vanuit een zeer specifieke instelling benaderd wordt, met daarin een speciale positie voor de Franse theatermaker en theoreticus Antonin Artaud (1896-1948). Zijn denken over het lichaam en het theater kent veel raakvlakken met de theorie van Deleuze en Derrida die beiden in hun eigen werk veelvuldig naar hem verwijzen.

De opbouw van het hoofdstuk is als volgt. Eerst geef ik een algemene inleiding over de definitie van het theatrale lichaam in het licht van het differentiedenken. Vervolgens beschrijf ik de opvattingen van Artaud over theater en het lichaam en zijn theorie van het Theater van de Wreedheid. Tenslotte kijk ik vanuit deze theorie naar de ontwikkeling van het lichaam binnen het theater in de tweede helft van de twintigste eeuw om zo uiteindelijk de betekenis van dit lichaam in het huidige theater te kunnen benoemen.

Het zal blijken dat in de ontwikkeling van het denken over het lichaam binnen het theater van de twintigste eeuw het verzet tegen de gesloten en hiërarchische structuur van het systeem van representatie én de paradox die eigen is aan het differentiedenken een belangrijke rol heeft gespeeld. Net als bij het differentiedenken, komen deze twee aspecten samen in het concept orgaanloos lichaam.

2.1 Theater: de kunst van het lichaam

Het theater is één van de oudste kunstvormen. De eerste sporen dateren uit de vijfde eeuw voor Christus en nog altijd is het theater volop aanwezig. In die lange geschiedenis heeft het vele gedaanteverwisselingen ondergaan, zowel op het gebied van de vorm als op het vlak van de inhoud. Eén element is echter onveranderd gebleven. Dit is de gelijktijdige aanwezigheid van acteurs en toeschouwers in dezelfde ruimte, of zoals Hans-Thies Lehmann het stelt: “Theater heißt: eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und *gemeinsam verbrauchte Lebenszeit* in de gemeinsam geatmeten Luft jenes *Raums*, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen (Lehmann:1999:12, origineel cursief). Tot aan het begin van de twintigste eeuw is de gelijktijdige aanwezigheid van acteurs en toeschouwers de enige wijze waarop een zich in tijd afspelende kunstvorm kon bestaan, maar sinds de komst van film, radio, televisie en de nieuwe media gaat dit principe niet meer op. De fysieke aanwezigheid van de acteur is tegenwoordig het enige punt waarop het theater zich werkelijk onderscheidt van andere narratieve kunsten, zodat met recht gezegd kan worden dat het theater de kunst is van de absolute tegenwoordigheid. (Kattenbelt:1991:143).

Het theatrale lichaam is het lichaam dat zich in het hier-en-nu vanuit een esthetische instelling presenteert aan een toeschouwer. Dit lichaam verhoudt zich op een bijzondere wijze tot het systeem van representatie zoals dit in het voorgaande hoofdstuk uiteengezet is – afzonderlijke verschijnselen worden beschouwd als representaties van een abstract ideaal en krijgen betekenis op basis van hun gelijkenis met dit ideaal. Als esthetische entiteit verbeeldt het lichaam in het

theater nooit alleen zichzelf, maar functioneert het als teken in het licht van een mogelijke wereld. Het lichaam in het theater is nooit alleen het lichaam van de acteur, maar verwijst ook altijd (deels) naar een fictief personage dat alleen bestaat bij de gratie van representatie. Door een creatief gebruik van tekens – tekst, mimiek, beweging, stemgebruik, kostuum – probeert de acteur een representatie van een fictief personage te creëren die de toeschouwer op de gewenste wijze raakt.

Deze specifieke omgang met het principe van representatie, waarbij representaties ingezet worden om een wereld te creëren die alleen bestaat door middel van die representaties, is exemplarisch voor de kunst. Uniek voor het theater is echter dat dit proces van representatie zich in het hier-en-nu afspeelt. Acteurs en toeschouwers zijn op het moment van de voorstelling aanwezig in dezelfde ruimte, waardoor de toeschouwer getuige is van het productieproces en er nooit sprake kan zijn van een volledige illusie. De acteur kan onmogelijk geheel opgaan in het personage dat hij speelt en blijft altijd deels als zichzelf zichtbaar. Dit heeft tot gevolg dat het lichaam in het theater altijd een combinatie is van werkelijkheid en fictie, van presentatie en representatie en zo de geslotenheid van het systeem representatie per definitie doorbreekt⁵.

Deze bijzondere verhouding van het theatrale lichaam tot het systeem van representatie heeft niet altijd expliciet onderdeel uitgemaakt van het artistieke en wetenschappelijke discours over dit lichaam. In het overgrote deel van de geschiedenis van het theater wordt de positie van de acteur sowieso nauwelijks geproblematiseerd. De reden hiervoor is dat tot aan de achttiende eeuw theater voornamelijk wordt gezien als een kunst van het woord (Lazarowicz en Balme:1991:21). De artistieke kwaliteiten werden toegeschreven aan de auteur van de dramatekst. De acteur was hoofdzakelijk de vertolker van deze tekst⁶. Het principe dat gold als belangrijkste criterium voor de prestatie van de acteur kende, net als bij het representatieve denken, voor een belangrijk deel zijn oorsprong bij Aristoteles. In zijn enige werk over theater, de *Poetica*, omschrijft hij theater als een mimetische kunst, waarbij *mimesis* geïnterpreteerd kan worden als uitbeelding, nabootsing, afspiegeling of representatie (Siccama:2000:17). Theater moest volgens Aristoteles een geloofwaardige wereld tonen die voldoet aan de wetten van waarschijnlijkheid of noodzakelijkheid (Aristoteles:1999:44).

Door personen als Gotthold Lessing en Denis Diderot wordt in het begin van de achttiende eeuw het acteren voor het eerst erkend als artistieke activiteit. Dit opent de deur voor verschillende opvattingen over de positie van de acteur en de techniek van het acteren. Het principe van *mimesis* blijft echter overeind en de discussie richt zich voornamelijk op de vraag hoe de illusie van werkelijkheid het best tot stand gebracht kan worden. De acteermethode van Stanislavsky, ontstaan rond het begin van de twintigste eeuw, met zijn *Magic If* is daar misschien wel het meest bekende voorbeeld van. Met betrekking tot het theatrale lichaam betekent dit dat de acteur het fictieve personage zo realistisch mogelijk moest verbeelden. Dit houdt in dat er sprake is van een zelfde gesloten binaire verhouding als eerder omschreven bij het systeem van representatie: de acteerpresentaties van de acteur worden getoetst aan de opvattingen van geloofwaardigheid en realisme waarbij er idealiter sprake is van een volledig samenvallen van acteur en personage. Het

⁵ Ik kan deze uitspraak natuurlijk alleen doen vanuit de huidige (postmoderne) kennis of opvatting dat het systeem van representatie een wijze van betekenisconstructie is die door de mens zelf wordt vormgegeven en geen ontologische waarheid kent. Daarnaast moet deze uitspraak gezien worden in de context van andere narratieve media en kunstvormen zoals film, video en nieuwe media. Doordat het productie-, distributie- en receptieproces bij deze kunstvormen niet gelijktijdig plaatsvindt zoals in het theater, zijn deze beter in staat de illusie van werkelijkheid te creëren en kent het lichaam in deze kunstvormen niet dezelfde complexe verhouding tot het systeem van representatie als het theatrale lichaam.

⁶ Er zijn ook uitzonderingen op deze traditie. Ik denk hierbij aan de zestiende en zeventiende eeuwse *comedia dell'arte* waar improvisatie door de acteurs een belangrijke rol speelde (Club, L.J. in Brown:1995:133). Deze uitzonderingen hebben echter niet tot gevolg gehad dat de macht van de auteur in het theater ter discussie kwam te staan en problematiseerden het principe van representatie niet.

is pas in de loop van de twintigste eeuw dat niet alleen de wijze van representatie, maar ook het principe van representatie zelf geproblematiseerd wordt. De overgang van het moderne naar het postmoderne denken, de opkomst van andere narratieve media zoals film, radio, televisie en de nieuwe media, en verschillende cross-overs tussen theater en andere kunstvormen en media maken dat het streven naar een absolute illusie ter discussie komt te staan en er op zoek gegaan wordt naar de specificiteit van het theater als kunstvorm. Het fysiek aanwezige lichaam van de acteur speelt hierin een centrale rol. De gesloten binaire relatie tussen acteur en personage wordt opgebroken en de spanningsverhouding tussen de werkelijkheid van de fysiek aanwezige acteur en de virtualiteit van het verbeelde personage wordt onderzocht en uitgewerkt.

In het vervolg van dit hoofdstuk ga ik verder in op de vraag hoe deze ontwikkeling specifiek vorm heeft gekregen, waarbij ik vertrek bij de Franse theatermaker en theoreticus Antonin Artaud.

2.2 Antonin Artaud en het Theater van de Wreedheid

Antonin Artaud was een veelzijdig kunstenaar en een gepassioneerd man. Hij begint zijn carrière als acteur, maar ontwikkelt zich daarna al snel tot tekenaar, dichter, auteur, en film- en theaterregisseur. Zijn grootste verdienste op het gebied van theater is echter niet gelegen in zijn praktische werk, maar bevindt zich op het niveau van de theorie. Artaud wijdt een groot deel van zijn leven aan het oprichten van een nieuw theater dat hij de beeldende naam geeft: het Theater van de Wreedheid. In deze theorie breekt hij radicaal met de naturalistische en psychologische traditie van het theater van die tijd en pleit hij voor een non-literair, non-mimetisch theater waarin de zintuigen optimaal geprikkeld worden. Theater moet de toeschouwer geen spiegel voorhouden, maar zelf leven creëren: “there will be no distinct divisions, no gap between life and theatre” (Artaud:1974:84).

Artaud's Theater van de Wreedheid wordt vaak geïnterpreteerd als een pleidooi voor een ritualistisch, therapeutisch theater. Het maken van theater was voor Artaud dan ook niet een artistiek doel an sich, maar een middel om de westerse mens weer in contact te brengen met het ware leven. De sterke nadruk op de collectieve zintuiglijke ervaring van acteurs en toeschouwers maakt dat het Theater van de Wreedheid inderdaad een ritualistisch karakter heeft: “To know which points of the body to touch is to be able to throw the spectator into magic trances” (Artaud in Auslander:1997:22). Vanuit deze intentie gezien is Artaud's theatertheorie te plaatsen in de traditie van het moderne denken: het gaat uit van het bestaan van een eenduidige waarheid die door het theater blootgelegd kan worden. Naast deze modernistische dimensie is de theorie van het Theater van de Wreedheid echter ook te interpreteren als een voorbode van het postmoderne denken en bevat Artaud's werk veel elementen die later terug te vinden zijn in zowel de differentiefilosofie van Deleuze en Derrida als in het postmoderne theater zoals zich dat in de loop van de twintigste eeuw ontwikkeld heeft. Om deze dimensie van het Theater van de Wreedheid te kunnen benoemen is het noodzakelijk Artaud's denken over theater te bespreken vanuit zijn bredere visie op het bestaan en zijn persoonlijke worsteling met het leven waarin, net als bij Deleuze en Derrida, het proces van representatie een cruciale rol speelt.

2.2.1 Forces en Formes

Zoals ik hierboven al aangaf, was het theater voor Artaud een manier om het contact met het ware leven te herstellen: een streven dat in lijn is met het moderne verlichtingsideaal. De wijze waarop Artaud dit ware leven interpreteert is dit echter niet. Anders dan volgens de modernistische

traditie, is het leven volgens Artaud geen logisch, coherent en rationeel te doorgronden gegeven, maar een chaotische flux van grillige krachten waarin alles stroomt en niets blijft (Van der Sijde:1998:133).

Artaud ervaart het bestaan dus als een ongrijpbaar krachtenspel waarin alles in beweging is en alle mogelijkheden openliggen. Deze krachten en energieën waaruit het ware leven zou zijn opgebouwd duidt hij aan met de term *forces*. Dit begrip is moeilijk in eenduidige termen te vatten, omdat het verwijst naar iets dat voorafgaat aan elke vorm van representatie. Wilma Siccama's interpretatie van de term als oerkrachten (Siccama:2000:18) raakt, naar mijn mening, echter nauw aan de intuïtieve betekenis van dit concept. Artaud stelt nu dat de westerse mens het contact met deze oerkrachten verloren is en zo vervreemd geraakt is van het echte leven. De rationele, seculiere, geïndustrialiseerde samenleving is opgebouwd uit een complex systeem van regels, wetten, waarden en normen die ervoor zorgen dat het chaotische en grillige karakter van het werkelijke leven, de *forces*, omgevormd worden tot een logisch, coherent en statisch geheel. De moderne westerse cultuur heeft zo een schijnwerkelijkheid gecreëerd die door iedereen voor waar wordt aangenomen, maar tegelijkertijd het ware leven ontoegankelijk maakt. Dit principe dat Artaud omschrijft komt overeen met het proces van het representatieve denken zoals dat eerder in dit onderzoek omschreven is: individuele verschijnselen en entiteiten die allemaal uniek zijn en zo een heterogeen, dynamisch geheel vormen, worden getoetst aan idealen zoals die binnen een specifieke maatschappelijke orde gelden. Een goede burger wordt geacht deze idealen na te leven en gaat zo geloven in de werkelijkheid van de schijnwereld: "a cultivated "civilized" man is regarded as a person instructed in systems, a person who thinks in forms, signs, representation" (Artaud:1958:Internetartikel). Deze *formes*, zoals Artaud de statische vormen omschrijft, zijn de tegenpolen van de *forces* en maken het contact met het werkelijke leven onmogelijk. Dit onderscheid tussen de *forces* en *formes* vertoont veel overeenkomsten met het later door Deleuze gehanteerde onderscheid tussen *flows* en *strata* zoals dit eerder in dit onderzoek uiteengezet is⁷.

Zowel in zijn ervaring van zichzelf als in zijn relatie tot anderen ervaart Artaud het redeneren vanuit *formes* als onderdrukkend en beklemmend. Op persoonlijk vlak uit dit zich in een onvermogen om zichzelf te uiten op een manier die overeenkomt met zijn innerlijke ervaring. In vele teksten en gedichten probeert Artaud de *forces* die hij in zichzelf ervaart zo vorm te geven dat ze niets aan kracht en intensiteit verliezen. Telkens wordt hij echter geconfronteerd met het feit dat het middel dat hem daarvoor ter beschikking staat, de taal, een gecultiveerd, statisch gegeven is en niet in staat is de energie en dynamiek van de *forces* die hij wil communiceren over te nemen: "Every true feeling is in reality untranslatable. To express it is to betray it. But to translate it is to *conceal* it" (Artaud:1976:269 origineel cursief). De *formes* of representaties geven Artaud het gevoel dat hij het contact met zijn ware ik verloren heeft.

In zijn relatie tot anderen, de maatschappij, ervaart Artaud de onderdrukkende en beklemmende werking van de *forces* bijna letterlijk aan den lijve. Door een hersenvliesontsteking die hij oploopt op vijfjarige leeftijd, wordt Artaud zijn leven lang gekweld door lichamelijke en vooral ook mentale pijnen en raakt hij al vroeg verslaafd aan de opium. Hij voldoet hiermee niet aan de algemene maatschappelijke norm, wat maakt dat hij door velen het stempel gek krijgt opgedrukt en gedwongen wordt grote delen van zijn leven door te brengen in psychiatrische klinieken. Artaud's ervaring van het systeem van representatie als middel van maatschappelijke onderdrukking, omschrijft hij onder andere in een essay over de Nederlandse schilder Vincent

⁷ Zie paragraaf 1.2.1.

van Gogh, getiteld: *Van Gogh; a man suicided by society* (1947)⁸. In deze tekst omschrijft Artaud de wijze waarop Van Gogh, met wie hij als kunstenaar een grote verwantschap voelde, door de samenleving tot zelfmoord zou zijn gedreven. Van Gogh's schilderkunst was volgens Artaud zo energiek en vernieuwend en stond zo dicht bij de *forces*, dat het een gevaar vormde voor de door *formes* geconstrueerde schijnwerkelijkheid van het Frankrijk van eind negentiende eeuw. Omdat de machthebbers hun positie niet wilden verliezen sloten ze Van Gogh buiten hun zelfgeconstrueerde werkelijkheid en betitelden hem als gek. Ze werkten net zo lang in op Van Gogh dat deze vergiftigd werd door de *formes* waarvan hij zich in eerste instantie had weten te bevrijden en hij ging geloven in hun waarheid waardoor hem uiteindelijk niets anders restte dan zelfmoord: "He (*Van Gogh*) did not commit suicide in a fit of madness, in dread of not succeeding, on the contrary, he had just succeeded, and discovered what he was and who he was, when the collective consciousness of society, to punish him for escaping from its clutches, suicided him" (Artaud:1976:487). De *formes* vormen samen dus niet alleen een schijnwerkelijkheid die de gecultiveerde mens zichzelf voorhoudt om het bestaan te kunnen bevatten, het is ook een werkelijkheid die door de heersende klasse misbruikt wordt om de eigen machtspositie te behouden door anderen buiten te sluiten.

Gepijnigd door het onvermogen zijn eigen gevoelens op een authentieke, integere wijze te uiten en door de onderdrukking die hij ervaart van buitenaf, streeft Artaud ernaar het contact met de *forces* te herstellen. Om dit te realiseren keert Artaud zich af van de *formes* ofwel het representatieve denken. Het betekenis geven aan individuele verschijnselen en entiteiten door ze te beschouwen als representaties van een ideaal, houdt in dat je redeneert vanuit statische, gecultiveerde concepten die altijd een afstand behouden tot de werkelijkheid. Artaud wil iedere vorm van afstand en mediatie uitbannen. Zowel in zijn poëzie en prozateksten als in zijn denken over theater streeft hij naar directheid, aanwezigheid, onbemiddeldheid (Siccama:2000:18). Alleen zo kunnen de *forces* gevrijwaard blijven van *formes* en in al hun hevigheid en intensiteit ervaren worden.

Uit bovenstaande wordt duidelijk dat Artaud's radicale afwijzing van het principe van mimesis in zijn Theater van de Wreedheid niet alleen een artistieke, maar ook een filosofische en maatschappelijke dimensie kent. De term wreedheid in de titel van zijn theatertheorie verwijst dan ook niet in de eerste plaats naar een bloeddorstige, sadistische wijze van ensceneren, maar naar de verhouding van dit theater tot de *forces*. Deze verhouding is, in het licht van de strak geordende westerse samenleving, wreed omdat de *forces* onontkoombaar zijn en een chaotische, grillige en voortdurend veranderende structuur kennen (Van der Sijde:1998:137). Ze zullen daardoor een ontregelende werking hebben op de samenleving. Daarnaast vraagt het blootleggen van de *forces* om een radicale vernietiging van alle *formes* die samen de vertrouwde omgeving vormen waarin de toeschouwer zich begeeft. Deze vernietiging kan overkomen als wreed, maar is uiteindelijk de enige wijze waarop het werkelijke bestaan blootgelegd kan worden. Het Theater van de Wreedheid zal het ware leven tonen en als dit wreed is in de zin van bloeddorstig of sadistisch is dit niet de schuld van het theater, maar van het leven zelf: "It (*theater en de plaag*) unravels conflicts, liberates powers, releases potential and if these and the powers are dark, this is not the fault of plague or theatre, but life' (Artaud: 1974:21).

De wijze waarop Artaud spreekt over wreedheid vertoont veel overeenkomsten met het eerder behandelde proces van deconstructie en deterritorialisatie van respectievelijk Derrida en Deleuze. Ook Artaud wil de vertrouwde kaders en tradities doorbreken en zoekt naar een wijze van betekenisconstructie die recht doet aan de dynamiek en heterogeniteit van het leven.

⁸ Deze tekst is onder andere gepubliceerd in *Antonin Artaud: selected writings* (S. Sontag (ed. en introductie), Berkeley en Los Angeles 1976, p. 483-512)

2.2.2 Het orgaanloze lichaam

In Artaud's visie op het representatieve denken en dus op de spanningsverhouding tussen de *forces* en de *formes* speelt het lichaam een belangrijke rol. Artaud zet het lichaam af tegen het intellect. De fysieke ervaring staat voor Artaud dicht bij de *forces* dan de rationele gedachte. Het intellect is alleen in staat te denken vanuit woorden, concepten, formules en probeert aan het leven een bepaalde logica toe te kennen. Het intellect heeft representaties nodig om gedachten te kunnen vormen en behoudt daarom altijd een zekere afstand tot de *forces*. Al in 1927 schrijft Artaud: "Het heeft mij altijd al verwonderd dat de geest zo hardnekkig in dimensies en ruimten wil denken, en dat hij om te denken zich fixeert op willekeurige toestanden van de dingen, dat hij in segmenten en kristallen denkt, en dat daarbij iedere wijze van het zijn bij een star uitgangspunt blijft, dat de gedachte niet in een aanhoudende en ononderbroken verbinding met de dingen staat, maar dat deze fixatie en bevrozing, dat soort monumentvorming van de ziel, tot stand komt (...) VOOR DE GEDACHTEN" (Artaud:1956:57). Anders dan de ratio, heeft het lichaam geen *formes* nodig om te kunnen ervaren. Het lichaam ervaart direct, onbemiddeld, zonder dat het noodzakelijk is deze ervaring te vangen in een gefixeerde gedaante en staat zo dicht bij de *forces*. Vanuit deze redenering kent Artaud dus meer waarde toe aan de zintuiglijke ervaring dan aan de rationele gedachte. Dit is van grote betekenis voor zijn theorie van het Theater van de Wreedheid zoals later in dit onderzoek zal blijken.

Ondanks het feit dat de zintuiglijke ervaring volgens Artaud een direct en onbemiddeld contact met de *forces* inhield, is het contact van het lichaam met de *forces* voor Artaud niet vanzelfsprekend. Ook het lichaam loopt voortdurend het gevaar 'gekoloniseerd' te worden door *formes*. In het voorgaande hoofdstuk omschreef ik al de wijze waarop de maatschappij volgens Artaud het bevrijde lichaam van Van Gogh binnendrong en hem zo dreef tot zelfmoord. Dit gevaar van fixatie en overname door de *formes* komt echter niet alleen van buitenaf, maar ook van binnenuit.

De basis voor dit gevaar ligt volgens Artaud in de organen en dan met name de spijsverteringsorganen (Van de Sijde:1998:134). De organen werken vanuit hun eigen natuur de dynamiek en ongeorganiseerdheid van de *forces* tegen. De (spijsverterings)organen brengen het lichaamsvreemde het lichaam binnen en daarmee ook de *formes*. Via de organen dringen de gefixeerde regels van de maatschappij ons 'ik' binnen (idem:135). Daarnaast impliceren de organen een bepaalde organisatie. Alle organen staan met elkaar in verbinding en voeren ieder een taak uit die essentieel is voor het geheel. De organen maken van de mens een 'georganiseerde' entiteit, terwijl voor Artaud alleen ongeorganiseerde en ongestructureerde *intensiteit* authentiek is (idem). Artaud verzet zich tegen de georganiseerdheid van de mens in een organisme, een werktuig.

Via Artaud's afkeer van de organen zijn we gekomen op het al eerder genoemde concept dat een belangrijk verbindingspunt vormt tussen Artaud, Deleuze, Derrida en Braidotti en dus tussen het theatrale en het technologische lichaam, het: *corps sans organe* ofwel het orgaanloze lichaam. Dit concept dat Artaud in één van zijn laatste teksten introduceert⁹, is het lichaam dat geheel vrij is van *formes* en direct in contact staat met de *forces*. Het orgaanloze lichaam kent dan ook dezelfde structuur als de *forces* en is een ongeorganiseerde, energetische, heterogene entiteit die voortdurend verdwijnt en weer opnieuw vorm krijgt. Dit orgaanloze lichaam is voor Artaud het bevrijde, werkelijke leven: "when you will have made him a body without organs, then you will have delivered him from all his automatic reactions and restored him to his true freedom. Then

⁹ in: To have done with the judgement of God 1947. Onder andere verschenen in *Antonin Artaud, selected writings* (S. Sontag (ed. en introductie) Berkely en Los Angeles 1976 p. 555-571)

you will teach him again to dance wrong side out as in the frenzy of dance halls and this wrong side out will be his only real place” (Artaud:1976:571).

Zoals al bleek uit het eerste hoofdstuk, neemt voornamelijk Deleuze het orgaanloze lichaam over als concept in zijn theorie van het differentiedenken. In zijn theorie staat het zowel voor zijn streven naar heterogeniteit en dynamiek als voor het belang van materialiteit en dus spatio-temporele eenheid. Deze ambiguïteit ten aanzien van het lichaam die in het concept besloten ligt, is al aanwezig bij Artaud. Enerzijds verzet Artaud zich tegen de georganiseerdheid van het lichaam in de vorm van een organisme, en anderzijds is de zintuiglijke ervaring, de ervaring in het hier-en-nu, de enige wijze om direct in contact te komen met de *forces*. Zoals Susan Sontag aangeeft: “both the obstacle to and the locus of freedom, for Artaud, lie in the body” (Artaud:1976:xlvi).

2.2.3 Een theater van de forces

In de voorgaande delen is Artaud’s visie op representatie uiteengezet. In deze visie speelde het onderscheid tussen *forces* en *formes* een belangrijke rol en was er een speciale plek ingeruimd voor het lichaam. Beide aspecten zijn terug te zien in Artaud’s denken over theater en zijn theorie van het Theater van de Wreedheid. Het theater – als de kunst van het fysiek aanwezige lichaam – was volgens Artaud in staat het contact met de *forces* te herstellen. Om dit te kunnen realiseren moest het theater echter wel een vernieuwing ondergaan, of beter gezegd, teruggaan naar haar basis: de zintuiglijke ervaring.

Het theater van het Frankrijk van begin twintigste eeuw had zich voornamelijk toegelegd op het naturalisme en psychologisch realisme. Tekst speelde in dit theater een bepalende rol en van de acteurs werd verwacht dat ze levensechte personages creëerden op het toneel. Al in zijn beginjaren als acteur verzet Artaud zich tegen deze vorm van theater (Styan:1981 vol. 2:106). Door de werkelijkheid zo getrouw mogelijk na te bootsen, had dit theater volgens Artaud het contact met het werkelijke leven juist verloren. Door de grote invloed van de taal, de nadruk op de psychologische ontwikkeling van de personages en de wens een spiegel te zijn van de maatschappij, was het een theater dat zich alleen inliet met gefixeerde vormen en logische verbanden en dus aan alle kanten gevangen zat in representaties. De enige wereld die dit theater zo kon spiegelen was de gecultiveerde schijnwerkelijkheid, de werkelijkheid van de *formes*. De theatermaker durfde de toeschouwer alleen aan te spreken op het niveau van de ratio en niet op de zintuiglijke ervaring. Door zich alleen te richten op talige, literaire middelen was dit theater volgens Artaud deel uit gaan maken van het maatschappelijke systeem van representatie en dus van het systeem van uitsluiting en onderdrukking en had het zich vervreemd van de toeschouwer en het ware leven. Als antwoord op het verlies aan populariteit bij het publiek voor het theater schrijft Artaud dan ook: “far from blaming the masses and the public, we should blame the formal screen which we interpose between ourselves and the masses, and this new form of idolatry of fixed masterpieces which is one of the aspects of bourgeois conformity. This conformity which causes us to confuse sublimity, ideas, things, with the forms they have assumed down the ages and in ourselves – in our mentalities, the mentalities of snobs, and aesthetics who the public no longer understands (Artaud:1976:253).

Artaud pleit voor een theater dat het directe contact aangaat met de *forces*. Dit theater was voor Artaud een theater van de wreedheid wat, zoals al eerder in dit onderzoek ter sprake kwam, betekent dat het zich radicaal afkeert van het principe representatie om zo de oerkrachten in al hun hevigheid te kunnen affirmeren. Om dit te kunnen realiseren moet het theater breken met de traditie van naturalisme en psychologisch realisme – an end to masterpieces (idem 252) – en

teruggrijpen op de taal die volgens Artaud de oorspronkelijke taal is van het toneel, die van de *mise-en-scène* (Siccama:2000:25).

Zoals ik al aangaf in de inleiding van dit hoofdstuk, onderscheidt het theater zich van alle andere kunsten door zijn absolute tegenwoordigheid in het hier-en-nu: een eigenschap die gebonden is aan de gelijktijdige aanwezigheid van acteurs en toeschouwers in dezelfde ruimte. Het theater kent hierdoor een sterk zintuiglijk karakter. Omdat het juist de zintuiglijke ervaring is die volgens Artaud het contact met de *forces* mogelijk maakt, moest het theater deze eigenschap ten volste benutten en het toneel vullen met elementen die de toeschouwer aanspreken op het niveau van de zintuigen in plaats van de ratio: “It (*Theater van de Wreedheid*) is composed of everything filling the stage, everything that can be shown and materially expressed on stage intended first of all to appeal to the senses, instead of being primarily addressed to the mind like spoken language” (Artaud 1974:27) Ieder teken moest voor Artaud een zintuiglijk karakter hebben, in de zin dat het zich beweegt in ruimte en tijd en naar niets anders verwijst dan zichzelf. Het teken was voor Artaud een eenmalige energie die oplost, zonder geschiedenis (Siccama:2000:31). Artaud keert zich dus af van het principe van mimesis en streeft naar directheid, tegenwoordigheid en onbemiddelde aanwezigheid. Dit betekent niet dat de taal geheel verdwenen is in het Theater van de Wreedheid. De taal heeft echter niet een representatieve functie, maar wordt ingezet om zijn fonetische, vibrerende kwaliteiten.

Met betrekking tot de betekenisproductie kan over het Theater van de Wreedheid gezegd worden dat het geen eenduidige boodschap communiceert. Net als de *forces* kent dit theater een dynamische, grillige structuur. Idealiter is het Theater van de Wreedheid dan ook gebaseerd op een beweging van betekenis, omdat het een eindeloze hoeveelheid betekenissen produceert die zich verdubbelen en vermeerderen (Siccama:2000:34). In het licht van het differentiedenken van Deleuze en Derrida kan zo gesteld worden dat Artaud, door te breken met het principe van mimesis en zo dus in feite gebruik te maken van het proces van deconstructie/deterritorialisatie, zich met zijn Theater van de Wreedheid verzette tegen de geslotenheid en hiërarchie van het systeem van representatie en streefde naar een wijze van betekenisconstructie waarin de differentie die eigen is aan het bestaan tot zijn volle recht kon komen.

2.2.4 De acteur als topatleet

Uit het voorgaande is gebleken dat het Theater van de Wreedheid in de eerste plaats een zintuiglijk theater is. Door ieder teken een ruimtelijke en dynamische vorm te geven, wil Artaud ontsnappen aan het principe van representatie en het theater één laten worden met de *forces*. Wanneer we dit betrekken op het onderwerp van dit hoofdstuk – het theatrale lichaam – kan in de eerste plaats gesteld worden dat het lichaam in het Theater van de Wreedheid een centrale rol inneemt en ten tweede dat dit lichaam niet representeert maar presenteert.

Het Theater van de Wreedheid is een theater dat gebaseerd is op het lichaam (Siccama:2000:41). De kenmerken die Artaud toeschrijft aan dit theater – directheid, onbemiddeldheid en zintuiglijkheid – kennen alle hun basis in de fysieke aanwezigheid van acteurs en toeschouwers in dezelfde ruimte. Artaud wil dat zowel acteurs als toeschouwers aangesproken worden op het niveau van het lichaam en zo in contact komen met de *forces*: “each performance will have done something bodily, to the one who performs as well as to the one who comes to see others perform, but actually the actors are not performing, they are doing. Theater is the *genesis* of creation” (Artaud:1976:585, origineel cursief). Dit betekent dat de acteurs niet acteren in de traditionele, mimetische zin van het woord, maar hun eigen innerlijke ervaringswereld als

uitgangspunt nemen. Het theatrale lichaam representeert geen fictief personage, maar richt zich op de zintuiglijke ervaring in het hier-en-nu: de ervaring van het ware leven van de *forces*.

Om dit te kunnen realiseren moet de acteur zich bewust zijn van zijn eigen lichaam. Dit was volgens Artaud minder vanzelfsprekend dan het in eerste instantie misschien lijkt. Doordat het theater al sinds de oude Grieken voornamelijk de nadruk had gelegd op de taal, was de acteur in het Franse theater van begin twintigste eeuw min of meer vergeten dat hij een lichaam had om mee te spelen: “They do nothing but talk, having forgotten they have a body onstage” (Artaud: 1974:95). Artaud wilde de acteur dit bewustzijn van het eigen lichaam teruggeven om zo, via het lichaam, een direct contact met de innerlijke ervaringswereld (de *forces*) te kunnen realiseren: “The actor is like a physical athlete, but with this surprising qualification, that he has an emotional organism which is analogous to the athlete’s, which is parallel to it, which is like its double, although it does not operate on the same level” (idem 260)¹⁰.

Artaud’s streven naar een fysieke wijze van acteren was, net als het Theater van de Wreedheid, gebaseerd op het principe van absolute onbemiddeldheid en eenmaligheid. Paradoxaal genoeg kreeg dit streven echter vorm in een, op een Balinese dansvoorstelling geïnspireerde, strikt vastgesteld bewegingsidroom. Zo beschrijft Artaud in de tekst *An emotional athleticism* (1931-1936)¹¹ een zestal verschillende ademhalingstechnieken die, ieder afzonderlijk en in combinatie met elkaar, zouden corresponderen met specifieke emoties en ervaringen. De gefixeerdheid van de geschreven taal waar Artaud zich tegen verzette, werd zo vervangen door een gefixeerde taal van het lichaam. De reden voor deze opvallende keuze in de theorievorming van het Theater van de Wreedheid is dat Artaud veronderstelde dat iedere *force* slechts door middel van één specifieke beweging kon worden blootgelegd. Om er zeker van te zijn dat de acteur op het moment van de voorstelling er in slaagde een bepaalde *force* te communiceren, moest het toeval geheel uitgesloten worden (Siccama:2000:30). Wanneer we deze keuze echter plaatsen in Artaud’s eigen theorievorming over het proces van representatie, kun je echter stellen dat ook Artaud de *forces* vastzet in *formes* en zich zo conformeert aan de geslotenheid van het systeem van representatie waar hij zich juist tegen verzet.

Voor het eerst in mijn bespreking van Artaud’s Theater van de Wreedheid wordt hier iets zichtbaar van de ambiguïteit van deze theorie met betrekking tot het systeem van representatie zoals dat in de inleiding van dit hoofdstuk ter sprake kwam. Enerzijds verzet Artaud zich tegen het principe van representatie en streeft hij ernaar de differentie die naar zijn ervaring eigen is aan het bestaan – de *forces* – te affirmeren en anderzijds stelt hij specifieke regels op waaraan het Theater van de Wreedheid moet voldoen en spreekt hij over dit theater in termen van waarheid, eenheid en geslotenheid: “I want to rediscover an idea of sacred theater”(Artaud:1976:276). Hoewel Artaud’s opvattingen over het bestaan en theater op veel punten te interpreteren zijn als postmodern, gaat hij in de uitvoering van deze opvattingen uit van moderne principes en opereert hij binnen de gesloten kaders van het systeem van representaties. Deze tegenstrijdigheid is enerzijds te begrijpen als een symptoom van de overgang van het moderne naar het postmoderne tijdperk waarin Artaud zich historisch gezien bevindt: Artaud ervaart de beperkingen van het moderne denken, maar mist de middelen en theorieën om hier ook werkelijk uit te breken. Anderzijds is de ambigue relatie tot het principe van representatie te begrijpen vanuit het

¹⁰ Artaud gebruikt hier de term organisme niet in negatieve zin, zoals eerder wel het geval was in de omschrijving van het orgaanloze lichaam. Deze tegenstrijdigheid lijkt te maken te hebben met het feit dat Artaud’s teksten geen wetenschappelijke teksten zijn en dan ook niet altijd voldoen aan de eisen van objectiviteit en coherentie zoals ik die in dit onderzoek wel probeer te hanteren. Helaas is er in dit onderzoek geen ruimte om verder in te gaan op Artaud’s tegenstrijdige gebruik van de term organisme.

¹¹ Onder andere verschenen in *Antonin Artaud, selected writings* (S. Sontag (ed) Berkely en Los Angeles 1976 p. 259-267)

postmoderne denken zelf en is het een voorbeeld van de paradox van het differentiedenken zoals ik die in het eerste hoofdstuk uiteengezet heb: differentie kan alleen geuit worden door middel van representatie en dus in een ongedifferentieerde vorm. In de volgende paragraaf ga ik dieper op deze problematiek in.

2.2.5 Het Theater van de Wreedheid als grens

In de voorgaande paragrafen heb ik Artaud's Theater van de Wreedheid besproken vanuit het perspectief van het differentiedenken. Door te vertrekken vanuit Artaud's opvattingen over het leven en het onderscheid dat hij maakt tussen de *forces* en de *formes* heb ik laten zien dat de afkeer van het principe van mimesis en de sterke nadruk op de zintuiglijke ervaring in zijn theatertheorie voortkomen uit de wens te ontsnappen aan de onderdrukkende werking van het systeem van representatie en een gedifferentieerde wijze van betekenisconstructie te realiseren. Vanuit dit perspectief is het Theater van de Wreedheid te interpreteren als een pleidooi voor een postmodern theater. Zoals echter bleek uit de voorgaande paragraaf, slaagt Artaud er niet in dit theater te realiseren. De oorzaak hiervoor is dat Artaud geloofde dat het mogelijk was geheel buiten het systeem van representatie te treden en de heterogene, dynamische *forces* van het bestaan in al hun hevigheid op het toneel te plaatsen. Net als het naturalistische, psychologische theater waartegen hij zich verzette, pretendeerde Artaud het leven te tonen zoals het werkelijk was. Sterker nog, het Theater van de Wreedheid was het ware leven: "there will be no distinct divisions, no gap between life and theatre" (Artaud:1974:84). Artaud's verzet tegen het principe van representatie resulteert zo in een absoluut gesloten vorm van theater: een vorm waarin representatie en het gerepresenteerde geheel samenvallen. Ondanks het feit dat Artaud's uitgangspunten postmodern zijn is zijn Theater van de Wreedheid uiteindelijk dan ook te interpreteren als het ultieme sluitstuk van het moderne denken: onbemiddelde, directe toegang tot het ware leven (Van de Sijde:1998:144). Dit is dan ook de reden dat Artaud's theater meestal alleen wordt besproken als een metafysisch, therapeutisch theater.

Zoals op sommige momenten in dit onderzoek echter al bleek, zijn het Deleuze en Derrida zelf die in Artaud's werk elementen herkennen die aansluiten bij hun eigen opvattingen over representatie en differentie. Zo neemt Deleuze het orgaanloze lichaam over als concept en lijkt zijn spreken over het schizofrene denken direct afgeleid te zijn van Artaud's ervaring van en omgang met zijn eigen mentale gesteldheid¹². In het licht van bovenstaande problematiek – Artaud's positionering ten aanzien van het moderne en het postmoderne denken – is echter met name Derrida's bespreking van Artaud interessant. In de twee artikelen die over Artaud verschijnen in zijn bundel *Writing and Difference*¹³ gaat hij specifiek in op de vraag hoe het Theater van de Wreedheid zich verhoudt tot het principe van representatie. Derrida komt tot de conclusie dat ondanks het feit dat Artaud het onmogelijke nastreeft door compleet te willen ontsnappen aan het systeem van representatie, hij er wel in slaagt de grenzen van dit systeem te bereiken en zo de gedifferentieerde krachten van het bestaan voelbaar weet te maken: "Artaud keeps himself at the limit (...) One entire side of his discourse destroys a tradition which lives *within* difference, alienation, and negativity without seeing their origin and necessity. To reawaken this tradition, Artaud, in sum, recalls it to its own motifs: self-presence, unity, self-

¹² Interessant in deze context is het artikel *Thirteenth series of the schizophrenic and the little girl* dat onder andere is verschenen in de bundel *Antonin Artaud: a critical reader* (E. Scheer (ed), Londen 2004, p. 27-36). In deze tekst probeert Deleuze de kenmerken van het schizofrene schrijven te achterhalen door middel van een analyse van een tekst van Artaud.

¹³ Derrida, J., 'Writing and difference', Londen 1978 (Engelse vertaling van *L'écriture et la différence* uit 1969)

identity, the proper, etc. (...) But through another twist of his text, the most difficult one, Artaud affirms the *cruel* (that is to say, in the sense in which he takes this word, necessary) law of difference; a law that this time is raised to the level of consciousness and is no longer experienced within metaphysical naïveté” (Derrida:1978:194 origineel cursief).

Uiteindelijk heeft het Theater van de Wreedheid alleen bestaan in tekstuele vorm. De enkele pogingen die Artaud ondernomen heeft om zijn theater te realiseren, liepen op niets uit en blijken achteraf gezien voornamelijk voorbeelden van het feit dat ook Artaud zelf nog teveel gevangen zat in oude tradities om werkelijk tot vernieuwing te komen. Volgens Derrida was Artaud zich bewust van de onoverkomelijke paradox van zijn streven naar een non-representatief theater en wist hij dat zijn Theater van de Wreedheid een onmogelijk theater was (Derrida:1978:249). Of dit ook werkelijk zo is, is naar mijn mening niet met zekerheid te zeggen. Daarvoor kent Artaud’s werk te weinig kritische zelfreflectie en blijft Artaud toch altijd meer de kunstenaar dan de wetenschapper. Gezien de aard van dit onderzoek, is dit echter ook niet relevant. Wat wel van belang is, is dat Artaud’s verzet tegen de geslotenheid en hiërarchie van het systeem van representatie samengaat met een onderzoek naar de eigenheid van het theater als kunstvorm. De deconstructie van de *formes* om zo de *forces* te kunnen affirmeren, krijgt vorm in een theatertheorie waarin uitgegaan wordt van de gebondenheid van het theater aan het hier-en-nu, de fysieke aanwezigheid van acteurs en toeschouwers en het proceskarakter van het theater. Artaud stelt het principe van representatie ter discussie en plaatst het theatrale lichaam in het centrum daarvan. Hij legt hiermee de basis voor een nieuwe ontwikkeling binnen het theater die, zoals later in dit hoofdstuk zal blijken, op veel punten gezien kan worden als een realisatie van de theorie van het differentiedenken van Deleuze en Derrida.

2.3 Artaud en de performance kunst

Artaud’s Theater van de Wreedheid is in zijn ultieme vorm een onmogelijk theater. Ook Artaud zelf slaagt er niet in dit theater te verwezenlijken en blijft voornamelijk bij talige omschrijvingen. Ondanks dat is het Theater van de Wreedheid van grote invloed op de ontwikkeling van het theater in het vervolg van de twintigste eeuw. Met name op het vlak van de performance kunst – een kunstvorm die opkomt in de jaren zestig vanuit samenwerkingsverbanden tussen beeldende kunstenaars, dansers, musici en theatermakers – is de invloed van Artaud duidelijk aanwezig.

Om later in dit onderzoek dieper in te kunnen gaan op de betekenis van het lichaam in de multitechnologische performance, ga ik in de volgende twee paragrafen kort in op de vraag op welke wijze Artaud’s theorie van het Theater van de Wreedheid terug te zien is in de ontwikkeling van het theatrale lichaam binnen de performance kunst¹⁴. In deze analyse heb ik een onderscheid gemaakt in twee periodes: van 1960 tot 1975 en van 1975 tot nu¹⁵. De reden voor dit onderscheid is dat er binnen deze twee periodes een belangrijk verschil is waar te nemen met

¹⁴ Ik gebruik de begrippen performance kunst en experimenteel theater naast elkaar. De reden hiervoor is dat ik me niet wil beperken tot één specifieke discipline, maar me wil richten op alle artistieke initiatieven waarin gebruik gemaakt wordt van het theatrale lichaam. In paragraaf 4.1 ga ik hier verder op in.

¹⁵ Deze tweedeling ontleen ik aan Philip Auslander die in zijn boek: *From Acting to Performance* een onderscheid maakt in de performance kunst van 1964 tot en met 1974 en die van na 1974 (Auslander:1997:62). Omdat het echter gaat om een geleidelijk proces en er vele verschillende groepen zijn die zich ieder in een ander tempo ontwikkelen, is de scheidslijn tussen de moderne en de postmoderne performance niet strikt te trekken. Net als voor Joost Raessens is het onderscheid tussen modern en postmodern voor mij geen historisch, maar een filosofisch onderscheid wat betekent dat de moderne en de postmoderne performance (of in de context van Raessens’ onderzoek de klassieke en de moderne film (Raessens:2001:266) naast elkaar kunnen bestaan.

betrekking tot de omgang met de paradox van het differentiedenken. In beide periodes verzet de performance kunst zich tegen de theatrale traditie van mimesis en representatie. In de eerste periode uit dat zich echter, net als bij Artaud, in de wens geheel buiten representatie te treden en dus in een streven naar authenticiteit en waarheid. Vanaf midden jaren zeventig komt hier een verandering in en zie je dat theatermakers en performance kunstenaars op zoek gaan naar manieren om vanuit het systeem van representatie zelf te komen tot beweging en openheid. De paradox van het differentiedenken is dan niet langer meer een obstakel, maar het vertrekpunt van waaruit er gezocht wordt naar openheid en dynamiek. Deze verandering in houding ten aanzien van het principe van representatie, gaat samen met een verandering in houding ten aanzien van het theatrale lichaam.

2.3.1 De beginperiode van de performance kunst

De jaren zestig is een periode van grote veranderingen op het vlak van theater en de opvoerende kunsten. Zowel binnen het theater als op het grensvlak van theater, dans, muziek en de beeldende kunst vinden er experimenten plaats waarin radicaal gebroken wordt met de klassieke principes van eenheid, mimesis en narrativiteit. De grote literaire toneelstukken worden vervangen door performances die aansluiting zoeken met het leven van alledag. Het benadrukken van het proceskarakter van de performances, het bewerkstelligen van een open structuur en een actieve houding van zowel kunstenaar als toeschouwer zijn hierin belangrijke kenmerken. Deze ontwikkeling, die voor een belangrijk deel geïnspireerd wordt door Artaud's Theater van de Wreedheid (Carlson:1996:91), betekent de komst van een nieuw discours over het theatrale lichaam. Het fysiek aanwezige lichaam van de acteur/performer komt niet alleen meer op de voorgrond te staan, ook de betekenis van dit lichaam verandert.

De experimenten die in deze periode plaatsvinden zijn zeer divers van aard. Omdat men zich afzet tegen de traditionele kaders van de kunst en zoekt naar nieuwe verbeeldingsmogelijkheden is er geen sprake van een eenduidige vorm. Daarnaast komen de performance kunstenaars en experimenteel theatermakers uit verschillende disciplines en streven ze ieder hun eigen artistieke en/of maatschappelijke doel na. Gezien de omvang van deze scriptie is het niet mogelijk de opkomst van de performance kunst in al zijn diversiteit te behandelen. In het licht van dit onderzoek is er in de hele ontwikkeling echter wel een belangrijke overeenkomst te onderscheiden en dit is dat men het systeem van representatie problematiseert en dit expliciet relateert aan het maatschappelijke proces van uitsluiting en onderdrukking. Daarnaast speelt het fysieke lichaam van de acteur en de gelijktijdige aanwezigheid van acteurs en toeschouwers in dezelfde ruimte in deze experimenten een belangrijke rol. Aan de hand van een drietal voorbeelden zal ik proberen een beeld te schetsen van de wijze waarop de performance kunst en het experimenteel theater zich verhielden tot het principe van representatie en wat dit betekende voor de positie en betekenis van het theatrale lichaam. Op het eind koppel ik dit terug naar de theorie van het Theater van de Wreedheid van Artaud en het differentiedenken van Deleuze en Derrida.

Jerzy Grotowski

Een theatermaker die het meest direct in de traditie staat van Artaud is waarschijnlijk de Poolse theatermaker Jerzy Grotowski (1933-1999). Net als Artaud verzette hij zich tegen de psychologische traditie van het theater. Theater moest een persoonlijke zoektocht worden in de innerlijke belevingswereld, zowel voor de acteur als voor de toeschouwer. Hiervoor was een zware fysieke inspanning aan de kant van de acteurs noodzakelijk: "only if the body is extended

to the limit (...) are 'pure impulses' released from the deepest level of the unconscious' (Styan:1981 vol. 2:158). Net als Artaud wil Grotowski de acteur bevrijden van het juk van de samenleving en het representatieve denken: "if, in close collaboration, we reach the point where the actor, released from his daily resistance, profoundly reveals himself through a gesture, then I consider that from a methodical point of view the work has been effective" (Grotowski in Drain:1995:279). Het uiteindelijke doel was om een rituele ervaring te realiseren waarin zowel acteurs als toeschouwers hun innerlijke belevingswereld blootgaven. Op deze wijze zou er een collectief bewustzijn moeten ontstaan. Om dit te kunnen verwerkelijken richtte Grotowski zijn eigen theaterlaboratorium op waarin hij kleinschalige performances kon opvoeren. Dit resulteerde uiteindelijk in besloten therapeutische sessies.

Happenings

Begin jaren zestig ontstaan er binnen de beeldende kunst initiatieven om het elitaire karakter van de kunst te doorbreken. Kunst moet uit de gesloten muren van de musea en het contact aangaan met het gewone leven en de gewone burger. De performance bleek hiervoor een goed middel. In de performance kon er een direct contact bestaan tussen kunstenaar en toeschouwer. Het proceskarakter van de performance bood daarnaast de mogelijkheid om het statische karakter van de beeldende kunst omver te werpen: "Kaprow (*de initiator van de term: Happening*) made it clear that his intention was to close the gap between art and life, keeping time and space 'variable and discontinuous' (Styan:1981 vol. 2:165). In de happenings werd niet geprobeerd een geloofwaardige fictionele wereld te creëren en was er eerder sprake van presentatie dan van representatie: "Michael Kirby (...) talked of a happening as a 'non-matrixed' performance by which he meant that the performer ignored the traditional boundaries of time, place and characterization, and acted without trying to establish a fictional world.' (idem)

Feministische performance

In hun strijd tegen het patriarchale denken gaan in de jaren zestig steeds meer vrouwen zich profileren als performance kunstenaar. Deze vrouwen nemen de beslissing om zichzelf als vrouw te presenteren en verwijzen daarbij naar de representaties die hen in het dagelijks leven onderdrukken. Het lichaam van de vrouw werd hierbij vaak behandeld als een natuurlijke, authentieke entiteit en afgezet tegen de culturele waarden en normen zoals die golden binnen de toenmalige maatschappij: "Cultural feminist performance art in the '60s and '70s carried a reverence for the female body and often a nostalgia for a lost matriarchal heritage. This reverence and nostalgia sometimes took the form of ritual invocations of Gaia, the Goddess, aligned with Earth, Nature and the Maternal body denigrated by a history and force of language marked as patriarchal' (Schneider:1997:131). Het principe van deconstructie en het benadrukken van de fysieke aanwezigheid van de performer werden door de feministische performance kunstenaars ingezet om te breken met de patriarchale traditie en om zichzelf als vrouw op de voorgrond te plaatsen.

In alledrie de voorbeelden wordt het representatieve denken, dus het denken vanuit gefixeerde vormen en binaire verhoudingen ervaren als beklemmend en onderdrukkend. Het artistieke verzet tegen de klassieke principes van eenheid en mimesis kent ook een duidelijke maatschappelijke dimensie. Op dit punt vertoont de performance kunst uit de jaren zestig grote overeenkomst met Artaud. Ook met betrekking tot de uitwerking van dit verzet is dit het geval, wat betekent dat de hier besproken performance kunstenaars verstrikt raken in dezelfde paradox zoals die eerder in dit

onderzoek uiteengezet werd. Het streven naar bevrijding van de representaties die hen onderdrukken, resulteert in een streven naar waarheid en authenticiteit. Het gebrek aan een narratieve structuur, de nadruk op het proceskarakter en de zichtbaarheid van de performer maken dat de performances uit de jaren zestig en begin jaren zeventig een postmodern uiterlijk hebben. De intentie die eraan ten grondslag ligt, is dit echter niet. Het theatrale lichaam in deze performances verbeeldt dan wel geen fictief personage meer, maar maakt nog wel altijd deel uit van het systeem van representatie. Als vertegenwoordiger van authenticiteit en reinheid, gaat dit lichaam niet het spel aan met de differentie en kan het dan ook niet geïnterpreteerd worden als een orgaanloos lichaam in wording. De initiatieven uit de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig zijn echter wel zeer belangrijk voor de ontwikkeling van het theatrale lichaam in de decennia die erop volgen.

2.3.2 De performance kunst vanaf 1975

Onder andere onder invloed van het poststructuralistische gedachtegoed van Jacques Derrida komen in de loop van de jaren zeventig binnen het experimentele theater en de performance kunst de principes van waarheid, puurheid en authenticiteit ter discussie te staan (Carlson:1996:135/136). Daar waar de modernistische kunstenaars nog geloofden een waarheid te kunnen blootleggen die schuil ging onder het machtsstelsel van het representatieve denken, zien de postmoderne kunstenaars in dat het onmogelijk is geheel buiten representatie te treden: “Whereas the modernist artist believes that ideology and cultural codes may be transcended or even annulled through transgressions, the postmodern artist recognizes she must work within the codes that define the cultural landscape” (Auslander:1997:93). Dit betekent echter niet dat de ontwikkelingen op het gebied van de performance kunst en het theatrale lichaam in de jaren zestig geheel de rug toe werden gekeerd. Integendeel, de kenmerken van deze performances – fysieke aanwezigheid, openheid en dynamiek – werden alleen op een andere wijze geïnterpreteerd. In plaats van te streven naar waarheid en authenticiteit, ging men zich richten op het zichtbaar maken van het proces van representatie om zo, vanuit het representatieve denken zelf, de geslotenheid en onderdrukkende werking van dit systeem te doorbreken: “Instead of providing resistant political “messages” or representations, as did the political performances of the 1960s, postmodern performance provides resistance precisely not by offering “messages”, positive or negative, that fit comfortably into popular representations of political thought, but by challenging the processes of representation itself, even though it must carry out this project by means of representation” (Carlson:1996:142).

Deze verandering ten aanzien van het representatieve denken heeft een grote invloed op de omgang met het theatrale lichaam. Anders dan in de beginjaren van de performance art, streeft men in de postmoderne performance niet naar identificatie maar juist naar vervreemding. Omdat men het proces van representatie zelf zichtbaar wil maken zodat de toeschouwer de werking ervan kan doorzien en in het proces een actieve rol kan gaan spelen, wordt elke vorm van identiteit gedeconstrueerd. Philip Auslander spreekt in deze context over de “deconstruction of presence”(Auslander:1997:66). Dit houdt in dat elk theatraal element – ook het fysieke lichaam van de acteur – behandeld wordt als een teken dat voor de ogen van de toeschouwer wordt opgebouwd maar ook weer wordt vernietigd. Alle tekens zijn voortdurend in beweging waardoor er geen stabiele basis is waarmee de toeschouwer zich kan identificeren. Deze wijze van insceneren: “discourages the spectator from endowing either representation or representor with authority, and encourages the spectator to focus instead on the process of representation itself and its collusion with authority” (Idem). Net als het proces van deconstructie/deterritorialisatie van

respectievelijk Derrida en Deleuze, gaat de *deconstruction of presence*¹⁶ zo uit van de principes van dynamiek en heterogeniteit en doorbreekt het de gesloten structuur van traditionele representaties.

De *deconstruction of presence* heeft tot gevolg dat het lichaam in de postmoderne performance geen homogene entiteit is, maar zich voortdurend beweegt tussen presentatie en representatie. Er is sprake van een voortdurend wisselende spanningsverhouding tussen werkelijkheid en fictie waarbij geen van beide enige autoriteit bezit: “Hier führt die Überlegung weiter, daß im postdramatischen Theater des Realen nicht die Behauptung des Realen an sich die Pointe darstellt (...), sondern die Verunsicherung durch die *Unentscheidbarkeit*, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat (Lehmann: 1999:173, origineel cursief)”¹⁷. Samen met de nadruk op het hier-en-nu en dus de openheid van de ontwikkeling, wordt hierdoor het proces van representatie zichtbaar, mede als de vele mogelijkheden die in het heden besloten liggen. Het representatieve denken wordt zo ontdaan van zijn onderdrukkende werking en opengesteld voor het individu. De gelijktijdige fysieke aanwezigheid van acteur en toeschouwer neemt tenslotte ook het gevaar van nihilisme dat in het postmoderne denken besloten ligt weg, omdat het laat zien dat differentie altijd gebonden blijft aan specifieke, spatio-temporele situaties. De postmoderne performance geeft zo concreet vorm aan het ethische aspect van het differentiedenken van Deleuze en Derrida en laat zien dat deconstructie/deterritorialisatie niet zonder verantwoordelijkheid gaat.

Wanneer we het theatrale lichaam in de postmoderne performance vergelijken met Artaud's theorie over het Theater van de Wreedheid en dan in het bijzonder het orgaanloos lichaam, kan de conclusie getrokken worden dat dit theatrale lichaam een orgaanloos lichaam in wording is. Vanuit het representatieve denken verzet het zich tegen dit systeem. Aangezien het nooit buiten representatie kan treden, zal het nooit complete vrijheid bereiken en moet het altijd blijven streven naar openheid en differentie.

2.4 Het theatrale lichaam als orgaanloos lichaam in wording

In het voorgaande gedeelte heb ik geprobeerd een beeld te schetsen van het theatrale lichaam in het licht van de problematiek van het representatieve denken. Hieruit is gebleken dat dit lichaam, via verschillende stadia, de geslotenheid en macht van het systeem van representatie heeft weten te doorbreken, zonder hierbij de onontkoombaarheid van het principe van representatie te

¹⁶ Gezien de nadruk die ik in dit hoofdstuk gelegd heb op het hier-en-nu aspect van het theater in het realiseren van de differentie waar Deleuze en Derrida over spreken, lijkt het misschien tegenstrijdig om hier te spreken over *deconstruction of presence*, ofwel deconstructie van aanwezigheid. Het begrip *presence* zoals Auslander het gebruikt is echter geen verwijzing naar het hier-en-nu van het theater an sich, als wel naar het idee van authenticiteit en identificatie dat samengaat met de modernistische opvatting van het theatrale lichaam als pure presentatie: “In theatre, presence is the matrix of power; the postmodern theatre of resistance must therefore both expose the collusion of presence with authority and resist such collusion by refusing to establish itself as the charismatic other” (Auslander: 1997:63) Gezien de verbondenheid van het begrip *presence* of aanwezigheid met het theater als kunstvorm an sich, spreek ik persoonlijk dan ook liever van deconstructie van identificatie of deconstructie van autoriteit.

¹⁷ Hans-Thies Lehmann kiest er bewust voor om de term postdramatisch te gebruiken in plaats van de term postmodern in zijn beschrijving van het theater van de laatste drie decennia van de twintigste eeuw. De term postmodern in relatie tot het theater heeft volgens Lehmann door de veelvuldige en onkritische wijze waarop het gebruikt is, zijn inhoud grotendeels verloren (Lehmann: 1999:27/28). Anders dan de term postmodern is de term postdramatisch direct verbonden met de traditie van het theater waardoor deze voor Lehmann bruikbaar is om de vernieuwingen in het theater vanaf 1970 te analyseren. Hoewel ik het deels eens ben met Lehmanns kritiek dat er te vaak en te makkelijk gesproken is over postmodern theater, hanteer ik deze term in het kader van dit onderzoek wel, omdat deze de mogelijkheid biedt de ontwikkelingen in het theater te koppelen aan de differentiefilosofie van Deleuze en Derrida. De term postmodern heeft voor mij dan ook in de eerste plaats een filosofische en geen artistieke betekenis.

ontkennen. Het theatrale lichaam uit de postmoderne performance slaagt er in het representatieve denken zichtbaar te maken als een proces. Op deze wijze geeft dit lichaam concreet vorm aan de paradox van het differentiedenken en weet het de differentie waar zowel Deleuze en Derrida als Artaud over spreken te affirmeren. Deze ontwikkeling van het theatrale lichaam ging gepaard met een ontplooiing van de eigenschappen die intrinsiek zijn aan het lichaam in het theater, te weten zijn fysieke aanwezigheid, de onvermijdelijke combinatie van presentatie en representatie en zijn gebondenheid aan het hier-en-nu.

Antonin Artaud's ideaal van een Theater van de Wreedheid – een theater dat één is met de ongeorganiseerde, dynamische, creatieve oerkrachten van het bestaan – bleek een onmogelijk ideaal. Het onderscheid dat hij maakte tussen *forces* en *formes*, de ontmaskering van de onderdrukkende, inperkende werking van het representatieve denken, zijn geloof in heterogeniteit, creativiteit en dynamiek en zijn nadruk op de zintuiglijke ervaring hebben echter een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van het theatrale lichaam tot een postmoderne entiteit. Als één van de eersten stelde Artaud de problematiek van representatie ter discussie en combineerde dit met het ontwikkelen van een nieuwe taal voor het theater die uitging van het wezen van het theater zelf: zijn absolute tegenwoordigheid.

Ontwikkelingen binnen onder andere de filosofie hebben het geloof in een puur, authentiek lichaam ontmaskerd als een utopisch, onmogelijk ideaal. Het lichaam zit altijd gevangen in representatie, ook wanneer het louter zichzelf presenteert: “There is nothing more coded than the body (...) The ideological matter amounts to this: we are as much spoken as speaking, inhabited by our language as we speak, even when – as in the theatre of the 60s – we sometimes refused to speak, letting the bodies do it. (Auslander:1997:91). Hoewel het orgaanloze lichaam – het lichaam geheel vrij van representatie – dan dus ook nooit realiteit zal kunnen worden is de term naar mijn mening wel van toepassing op het lichaam in de postmoderne performance. Niet omdat dit lichaam hierin werkelijk gerealiseerd wordt, maar wel omdat dit lichaam in deze performances voortdurend wordt nagestreefd. Het theatrale lichaam in de postmoderne performance is zowel een spatio-temporele eenheid als een dynamische, heterogene gestalte, zowel representatie als presentatie en kan zo geïnterpreteerd worden als een orgaanloos lichaam in wording.

3. Het technologische lichaam

Na in het vorige hoofdstuk een analyse gemaakt te hebben van het theatrale lichaam, is het nu tijd om de overstap te maken naar het discours over het lichaam binnen het vakgebied van de nieuwe media en digitale cultuur. Dit discours kent vele aspecten. Daar waar het theatrale lichaam in de eerste plaats een esthetische entiteit is, is het technologische lichaam ingebed in alle segmenten van de samenleving. Het denken over het lichaam binnen het vakgebied van de nieuwe media en digitale cultuur kent dan ook zowel technologische, sociologische als psychologische elementen. Gezien het theoretisch kader van dit onderzoek – het differentiedenken van Deleuze en Derrida – benader ik het technologisch lichaam echter voornamelijk vanuit een filosofisch standpunt waarbij het werk van Rosi Braidotti het belangrijkste uitgangspunt vormt.

Anders dan bij het theatrale lichaam, is de analyse van het technologische lichaam in de eerste plaats een analyse van een theoretisch discours over dit lichaam. Hiermee bedoel ik dat ik me niet zozeer richt op de vraag hoe dit lichaam zich in de praktijk ontwikkeld heeft, zoals bij het theatrale lichaam wel het geval was, als wel op de vraag op welke wijze er over dit lichaam wordt gedacht en gesproken. Dit heeft tot gevolg dat de twee analyses van het lichaam niet geheel vergelijkbaar zijn. Dit is echter niet problematisch met betrekking tot het samenbrengen van de twee discoursen in één interpretatiekader, omdat het onderzoeksobject van dit onderzoek – het lichaam in de multitechnologische performance - niet een weergave is van een specifieke praktijk van het technologische lichaam, als wel deel uitmaakt van het denken over dit lichaam binnen een specifieke historische context. De multitechnologische performance levert niet zozeer een bijdrage aan de feitelijke ontwikkeling van het technologische lichaam, als wel aan het maatschappelijke en theoretische discours over dit lichaam.

De opbouw van dit hoofdstuk is als volgt. Eerst geef ik een korte omschrijving van mijn definitie van het technologische lichaam en de geschiedenis van dit lichaam. Vervolgens analyseer ik, aan de hand van Rosi Braidotti, hoe dit lichaam zich verhoudt tot het principe van representatie en dan in het bijzonder tot het denken in gesloten, binaire verhoudingen. De paradox van het differentiedenken en orgaanloze lichaam spelen hierin een centrale rol.

3.1 Het technologische lichaam: een reële werkelijkheid

Het technologische lichaam is een concept dat waarschijnlijk allerlei associaties oproept. Al sinds het begin van de negentiende eeuw heeft de sciencefiction literatuur en cinema ons personages voorgeschoteld die een interessante en vaak beangstigende kruising vormen van mens en machine. Ik denk hierbij aan Mary Shelly's monster van Frankenstein (1816) – een wezen geconstrueerd uit het materiaal van verschillende lijken, Arnold Schwarzenegger's Terminator (1984) – een onverwoestbare robot uit de toekomst in de gedaante van een 'supermens', Robocop (1987) – de geïncarneerde politierobot uit de gelijknamige filmcyclus *Robocop*, en recentelijk nog de intelligente, evoluerende computerprogramma's uit de *Matrix* trilogie (1999-2003). Het beeld dat deze personages oproepen van het technologisch lichaam, is dat van een exorbitante, hardvochtige, maar fictieve entiteit. Dit beeld komt niet overeen met dat wat ik in dit onderzoek versta onder een technologisch lichaam. Het technologisch lichaam, of de *cyborg*, is voor mij geen fictief gegeven, maar een reële werkelijkheid. In lijn met wetenschappers als Rosi Braidotti en Jos de Mul ben ik van mening dat de symbiose tussen mens en technologie in de vorm van de

cyborg alreeds heeft plaatsgevonden, zij het op een meer geleidelijke en subtiële wijze dan verbeeld door de hierboven genoemde voorbeelden.

Het concept technologisch lichaam impliceert een verbintenis tussen het biologische menselijke lichaam en technologie waarbij het onmogelijk is de scheidslijn tussen de twee entiteiten aan te geven. Dit lichaam is sterk verbonden met de moderne tijd, maar in principe is het gebruik van technologie door de mens niets nieuws. Technologie, in de betekenis van het verwerken van voortbrengselen uit de natuur tot stoffen ter bevrediging van de menselijke behoefte (bron: Van Dale, handwoordenboek hedendaags Nederlands: 1996:994), is zo oud als de mensheid. De mens heeft altijd de behoefte gekend om zijn eigen lichamelijke kwaliteiten uit te breiden of te overstijgen. Technologie verwijst dus lang niet alleen naar de huidige geavanceerde apparaten en machines, maar heeft betrekking op ieder artefact dat tot doel heeft de menselijke mogelijkheden te vergroten. Zowel de stenenspeerpunt, de zonnewijzer, de eerste sterrenkijker, de radio en de ruimtesatelliet kunnen, ondanks hun grote verschillen in functie en complexiteit, geschaard worden onder de noemer technologie.

Het feit dat de mens altijd gebruik gemaakt heeft van technologie, betekent in de visie van Marshall McLuhan dat er ook altijd sprake is geweest van een verbintenis tussen lichaam en techniek (Dery:1996:160). Zoals hierboven al werd aangegeven, kent iedere technologische toepassing dezelfde basis, namelijk de behoefte om de eigen menselijke beperkingen te overstijgen. Iedere technologische toepassing kan zo herleid worden tot een specifieke menselijke kwaliteit en gaat dus, direct of indirect, een relatie aan met het lichaam: “All media are extensions of some human faculty – psychic or physical. The wheel... is an extension of the foot. The book is an extension of the eye... clothing, an extension of the skin” (idem).

Wanneer we kijken naar de geschiedenis van de relatie mens en technologie kunnen we dus concluderen dat de mens altijd een technologisch wezen geweest is. Dit betekent naar mijn mening echter niet, zoals Jos de Mul stelt, dat de mens altijd een cyborg geweest is (Meijer:2004 :krantenartikel uit het NRC)¹⁸. Hoewel de relatie lichaam en techniek op zichzelf gesproken niet nieuw is, denk ik wel dat je kunt stellen dat deze relatie sinds het einde van de negentiende eeuw, maar met name ook in de loop van de twintigste eeuw een nieuwe dimensie heeft gekregen. Hier zijn drie oorzaken voor aan te wijzen.

Dit is ten eerste de enorme groei aan wetenschappelijke en technologische kennis in deze periode. Hoewel technologie altijd een sturende rol gespeeld heeft in de geschiedenis, was ze nooit zo sterk aanwezig als in de laatste 150 jaar. Enkele belangrijke ontwikkelingen, waaronder de relativiteitstheorie van Albert Einstein, hebben een stroomversnelling in gang gezet wat betreft de technologische vooruitgang met als gevolg dat de huidige westerse mens aan alle zijden omgeven is door technologie. Technologie heeft zijn weg gevonden in alle segmenten van de samenleving. Zowel op het gebied van communicatie, voedselproductie en vrijetijdsbesteding als op het vlak van de medische zorg en oorlogsvoering zijn de technologische toepassingen niet meer weg te denken, waardoor je met recht kunt spreken over de huidige westerse samenleving als een hoogtechnologische samenleving. Anders dan een aantal eeuwen geleden toen de mens door middel van technologie probeerde zijn natuurlijke omgeving te beheersen, kun je nu stellen dat de natuurlijke omgeving gevormd wordt door technologie.

¹⁸ Door te stellen dat de mens altijd een cyborg is geweest ga je, naar mijn mening, te makkelijk voorbij aan het feit dat de huidige relatie tussen lichaam en technologie van een andere intensiteit is dan voorheen en dus ook andere consequenties kent. Door het concept cyborg gelijk te stellen aan de mens wordt dit toch al moeilijk te definiëren concept grotendeels ontdaan van zijn inhoud.

Hiermee raak ik meteen aan het tweede element dat voor mij een reden is om te spreken over een verandering in intensiteit met betrekking tot de relatie mens en technologie. Dit is het gegeven dat in de menselijke perceptie het onderscheid tussen biologie en technologie steeds minder aanwezig is. Ik doel hiermee op het feit dat technologie, door zijn alom aanwezigheid, steeds minder beschouwd wordt als iets kunstmatigs en als het ware opgaat in de dagelijkse gang van zaken. Doordat technologie zo sterk geïntegreerd is in alle segmenten van de samenleving, heeft het de status gekregen van iets vanzelfsprekends, iets ‘natuurlijks’ en is het in feite onzichtbaar geworden. Deze ontwikkeling is van invloed op de wijze waarop we de relatie tussen technologie en biologie ervaren en zegt iets over het vertrouwen en de afhankelijkheid van de mens ten aanzien van de technologie.

Het derde en laatste aspect dat ik hier wil noemen met betrekking tot de groeiende verbintenis van mens en techniek, is de ontwikkeling van technieken die de grens tussen biologie en technologie werkelijk doet vervagen. Ik denk hierbij aan de opkomst van de biotechnologie die het mogelijk maakt om levende organismen op celniveau te manipuleren en de vele medische toepassingen die direct ingrijpen op het lichaam en zo deel uit gaan maken van dit lichaam. Het klonen van stamcellen, het inbrengen van een pacemaker, het aanbrengen van een prothese of het uitvoeren van een neuscorrectie: het zijn slechts enkele voorbeelden van de manier waarop technologie letterlijk een symbiose aangaat met het natuurlijke lichaam.

Samen met het al eerder genoemde feit dat technologie altijd een verlengstuk is van het lichaam, sterken deze drie aspecten – de alom aanwezigheid van de technologie, de vanzelfsprekendheid en daardoor onzichtbaarheid van deze technologie en de steeds verdergaande vergroeiing van lichaam en techniek – mij in het gevoel dat het tijdperk van het technologische lichaam of de cyborg geen verre toekomst is maar alreeds zijn intrede heeft gedaan.

3.2 De cyborg als sociale entiteit

Voordat ik verder ga met de analyse van het technologische lichaam in het licht van het differentiedenken van Deleuze en Derrida, is het van belang een kritische kanttekening te plaatsen bij de hier bovenstaande omschrijving van het technologische lichaam. Deze omschrijving kan namelijk de indruk wekken dat ik onder het technologische lichaam alleen die mensen reken die toegang hebben tot de geavanceerde technologie van deze tijd; ofwel de welgestelde, westerse burger. Dit is echter niet het geval. Het is naar mijn mening namelijk niet zo dat de invloed van technologie zich alleen beperkt tot die groep mensen die ook werkelijk gebruik kan maken van de mogelijkheden die het biedt. Ook het leven van de mensen die geen vrije toegang hebben tot de meest geavanceerde technologie – in praktijk het overgrote deel van de wereldbevolking – wordt voor een belangrijk deel bepaald door de huidige technologische evolutie. Ik denk hierbij aan de arbeiders in de lage loonlanden die werken in de fabrieken van Philips en Sony, de boeren op het platteland in derde wereldlanden die genetisch gemodificeerde gewassen verbouwen en de Palestijnen die aangewezen zijn op zelfmoordaanslagen om zich te kunnen verdedigen tegen de hightech wapenmacht van Israël. De hoogtechnologische samenleving bestaat niet alleen uit de van alle gemakken voorziene westerse wereld, maar ook uit de lekkende oliepijpleidingen in Siberië, de door gifgas uitgeroeide Koerdische bevolking en de Afrikaanse aids-slachtoffers die, door een gebrek aan medische zorg, een snellere en een meer pijnlijke dood sterven dan hun medeslachtoffers in het rijke westen. Ik deel dan ook Rosi Braidotti's opvatting dat de invloed van de technologische evolutie zo verstrekkend en complex is, dat ieder wereldburger een cyborg is: “Cyborgs today would include for me as much the under-paid, exploited labour of women and children on off-shore production plants, as the sleek and highly trained physiques of jetfighter

war-pilots, who interface with computer technologies at post-human levels of speed and simultaneity' (Braidotti:2002:18).

Deze brede interpretatie van het technologische lichaam laat zien dat technologie geen objectief gegeven is, maar geïntegreerd is in een complex geheel van sociale, economische en politieke processen. Dit is voor mij een belangrijke reden om het technologische lichaam kritisch te beschouwen. Zowel het differentiedenken van Deleuze en Derrida als de multitechnologische performance kunnen hier, naar mijn mening, een belangrijke rol in spelen.

3.3 Braidotti's materialism of the flesh

Rosi Braidotti, professor in de vrouwenstudie aan de universiteit van Utrecht, geeft in haar boek *Metamorphoses. Towards a materialist way of becoming* (Cambridge 2002) een analyse van de hedendaagse hoogtechnologische cultuur met daarin speciale aandacht voor de positie van het menselijk lichaam. Enerzijds geïntrigeerd en geïnspireerd door alle veranderingen die mogelijk gemaakt zijn door de snelle technologische ontwikkelingen van de laatste decennia en anderzijds beangstigd door de wijze waarop hier in de samenleving mee wordt omgegaan, voelt Braidotti de noodzaak een interpretatiekader op te stellen waarin zowel de mogelijkheden als de valkuilen van de opkomst van het technologische lichaam zichtbaar worden¹⁹. Braidotti verzet zich hiermee tegen de traditie om te spreken over het technologische lichaam vanuit of een utopisch of een nostalgisch standpunt en pleit voor een genuanceerde en creatieve benadering van dit lichaam: "Neither nostalgia nor Utopia will do. We rather need a leap forward towards a creative re-invention of life-conditions, affectivity and figurations for the new kind of subjects which we have already become" (Braidotti:2002:262).

Als vertrekpunt voor haar analyse neemt Braidotti het differentiedenken van Luce Irigaray en Gilles Deleuze, waarbij ze duidelijk het zwaartepunt legt bij Deleuze. Met name Deleuze wordt vaker gebruikt in analyses van het technologische lichaam. De nadruk ligt dan met name op het feit dat het technologische lichaam of de cyborg een gedifferentieerde, nomadische structuur heeft (netwerk) en zo differentie realiseert. Braidotti benadrukt echter niet alleen dit aspect (dat ook te maken heeft met virtualiteit – het lichaam dat zijn aardse, spatio-temporele beperkingen achter zich laat) maar ook het aspect van spatio-temporele eenheid, of in de termen van Braidotti: materialiteit. Deze verbinding van heterogeniteit, dynamiek en differentie met die van spatio-temporele eenheid is direct te relateren aan de paradox van het differentiedenken zoals die al meerdere malen in dit onderzoek ter sprake is gekomen.

3.3.1 Het technologische lichaam en differentie

Rosi Braidotti beschouwt het technologische lichaam of de cyborg als een sociaal-cultureel gegeven dat ingebed is in een complex geheel aan sociale, economische en politieke processen en dat dan ook geen eenduidige betekenis kent. Vertrekkend vanuit de differentiefilosofie legt ze de nadruk niet zo zeer op de feitelijke toepassingen van de technologie – zoals de kwestie hoe snel

¹⁹ Ik richt mijn aandacht voornamelijk op Braidotti's visie op het technologische lichaam. Hierdoor blijft een andere belangrijke component in *Metamorphoses* onderbelicht. Dit is de wijze waarop er in de huidige postmoderne, hoogtechnologische samenleving omgegaan wordt met het man-vrouw onderscheid en de positie van andere minderheden dan de vrouw. Dit aspect vormt een belangrijke rode draad in Braidotti's analyse van de cyborg. Omdat dit aspect echter geen extra inzicht geeft in de relatie tussen het technologische en het theatrale lichaam, heb ik besloten dit hier grotendeel onbesproken te laten.

computers zullen zijn over tien jaar of dat we als mensen ooit in staat zullen zijn onze ziel te downloaden op een digitale chip – als wel op de vraag in hoeverre de technologie entiteiten, situaties en processen creëert die niet meer passen in een gesloten binair en hiërarchisch denkkader. Oftewel: in hoeverre maakt het technologische lichaam differentie mogelijk?

In het eerste hoofdstuk gaf ik al aan dat het differentiedenken sterk verbonden is met het postmoderne wereldbeeld. Het is niet alleen in de filosofie dat eind negentiende eeuw de modernistische principes van waarheid, eenheid en identiteit ter discussie kwamen te staan en vervangen werden door die van heterogeniteit, dynamiek en complexiteit. Ook de samenleving heeft in diezelfde periode een soortgelijke verandering ondergaan. Onder invloed van onder andere de globalisering en secularisering van het wereldbeeld zijn in de loop van de twintigste eeuw veel traditionele interpretatiekaders doorbroken. Ik denk hierbij aan de emancipatie van de vrouw en andere minderheden, de bevrijding van communicatie van de beperkingen van ruimte en tijd, de digitalisering van het geld- en dataverkeer en de grote groei aan middelen van personen- en goederenvervoer. De complexiteit, heterogeniteit en dynamiek die Deleuze en Derrida omschrijven in hun differentiefilosofie zijn ook de kenmerken van de huidige postmoderne situatie.

Zoals al blijkt uit de voorbeelden die ik hierboven noemde, heeft de technologie een cruciale rol gespeeld in deze ontwikkeling. Hoewel de overgang van de moderne naar een postmoderne maatschappij er in de eerste plaats één is van sociale en culturele aard, heeft de technologie voor een belangrijk deel de voorwaarden geschapen voor deze omwenteling. Het zijn uitvindingen als de telefoon, de televisie, de computer, het internet, de auto, het vliegtuig en de geavanceerde wapenindustrie die de wereld omgevormd hebben tot een ‘global village’ waarin alles van invloed is op elkaar en er niet meer zoiets bestaat als een eenduidige waarheid. Of zoals Braidotti het stelt: ‘The distinctive trait of the historical era of postmodernity is the extent to which technology has come to be inscribed as a major factor in both displacing and subsequently re-territorializing the categorical dividing lines between the different domains’ (Braidotti:2004:6). Deze verbinding tussen de huidige postmoderne situatie en de technologische vooruitgang laat zien dat de geavanceerde technologie op veel punten de traditionele binaire interpretatiekaders doorbreekt en zo de differentie die Deleuze en Derrida omschrijven mogelijk maakt.

Ook met betrekking tot het lichaam is dit aspect van differentiëring zichtbaar. Het idee van het lichaam als een geheel biologische entiteit is niet langer houdbaar in de huidige maatschappij. Door de technologie zijn veel van de structuren en tegenstellingen die eeuwenlang als basis golden voor het interpreteren van het lichaam en het subject niet langer zaligmakend: ‘The post-human body is not merely split or knotted or in process: it is shot through with technologically-mediated social relations. It has undergone a meta(l)morphosis and is now positioned in between traditional dichotomies, including the body-machine binary opposition’ (Braidotti:2002:228). Het technologische lichaam tart zo op verschillende manieren het gesloten binaire systeem van representatie. Enkele voorbeelden hiervan zijn:

Aanwezigheid versus Afwezigheid: voor de komst van de verschillende communicatietechnologieën als de telefoon en het internet gold alleen fysieke aanwezigheid als ‘aanwezig’. Tegenwoordig kun je echter op vele manieren op meerdere plaatsen tegelijkertijd deels aanwezig zijn. De (mobiele) telefoon, de radio, de televisie en het internet bieden de mogelijkheid om op de hoogte te zijn van, en een actieve rol te spelen in situaties zonder daar werkelijk fysiek aanwezig te zijn.

Man versus Vrouw: door middel van medische ingrepen en hormoonbehandelingen is het mogelijk om van geslacht te veranderen. Het onderscheid tussen man en vrouw is niet meer absoluut en er bestaan nu allerlei verschillende tussenvormen.

Echt versus Onecht: er zijn zo veel verschillende manieren om in te grijpen in de werkelijkheid en de afbeelding van de werkelijkheid dat het onderscheid echt en onecht minder eenduidig is dan voor de technologische evolutie. Ik denk hierbij aan het (digitaal) manipuleren van foto- en filmmateriaal maar ook aan plastische chirurgie. Dit betekent niet dat het onderscheid tussen echt en onecht in de huidige samenleving geen rol meer speelt – integendeel, juist door de vele mogelijkheden tot manipulatie lijkt het principe van echtheid aan status gewonnen te hebben – maar wel dat de wijze waarop deze concepten ingevuld worden verschuift.

Identiteit: met name het internet biedt het subject de mogelijkheid verschillende identiteiten aan te nemen die in de fysieke werkelijkheid met elkaar in conflict zouden zijn. Ik denk hierbij aan de vele chatrooms en zogenaamde mud's (multi user dungeons). De interactie tussen personen in deze digitale ruimtes is geheel losgekoppeld van de fysieke realiteit. Het subject kan zijn identiteit naar eigen inzicht vormgeven en meerdere identiteiten naast elkaar aannemen.

Zoals bovenstaande voorbeelden laten zien, bieden de huidige technologieën het subject steeds meer mogelijkheden zijn lichaam en identiteit naar eigen inzicht vorm te geven. De *in-between-zones* die de technologie mogelijk maakt zijn ruimtes voor creativiteit, beweging en eigen inbreng en functioneren, in het licht van de theorie van Derrida en Deleuze, als processen van deconstructie en deterritorialisatie.

3.3.2 De inkadering van de differentie

Het technologische lichaam kent in veel opzichten de mogelijkheid om de differentie waar Deleuze en Derrida over spreken concreet vorm te geven. Dit proces is echter niet zo vanzelfsprekend als sommige cyber-wetenschappers ons willen doen geloven. Differentie kan niet alleen bereikt worden door deconstructie op uiterlijk niveau. Zoals al eerder werd aangegeven in paragraaf 3.2 is het technologische lichaam ingebed in een complex geheel aan sociale, culturele, economische en politieke processen. In de huidige samenleving voldoen deze processen lang niet altijd aan de principes van differentie, maar maken ze het technologische lichaam juist weer onderdeel van traditionele gesloten systemen. In het boek *Metamorphoses* haalt Braidotti de volgende drie voorbeelden aan:

Het kapitalisme

Het kapitalisme is er voor een belangrijk deel in geslaagd de heterogeniteit en creativiteit die mogelijk werd door de technologie, om te vormen tot commerciële producten: "late post-industrial societies have proved far more flexible and adaptable towards the proliferation of 'different difference', than the classical Left expected. These 'differences' have been turned into and constructed as marketable, consumable and tradable 'others' (Braidotti:2002:174). Voorbeelden hiervan zijn mediabedrijven als Bertelsmann en Fox die juist door de grote diversiteit aan media die ze in bezit hebben de markt kunnen beheersen. Maar ook de mode-industrie is erin geslaagd mensen het idee te geven dat ze zich kunnen onderscheiden door deel te nemen aan de nieuwste ontwikkelingen op het gebied van kleding en cosmetica. Differentie wordt zo een beheersbaar goed en onderdeel van het traditionele systeem van winst en verlies.

Economische verschillen

Economische verschillen worden door de technologie niet weggenomen, maar vaak juist vergroot. Het zijn voornamelijk de welgestelde westerse burgers die toegang hebben tot de technologie. Technologie versterkt zo het onderscheid tussen arm en rijk, of zoals Braidotti het stelt: “Capital harps on and trades in body fluids: the cheap sweat and blood of the disposable workforce throughout the third world and the wetness of desire of first-world consumers as they commodify their existence into over-saturated stupor. Hyper-reality does not wipe out class relations: it just intensifies them” (idem:245)

Traditionele interpretatiekaders

De ontwikkeling van nieuwe technologieën gaat niet vanzelfsprekend samen met een ontwikkeling van nieuwe interpretatiekaders: “Alleged triumph of high-technology is not matched by a leap of the human imagination to create new images and representations. Quite on the contrary, what I notice is the repetition of very old themes and clichés, under the appearance of ‘new’ technological advances” (idem:250). Technologie wordt nu vaak ingezet om idealen te verwezenlijken of om bepaalde verwachtingen op te leggen aan individuen. Zo biedt de mobiele telefoon je niet alleen de mogelijkheid om op verschillende plekken tegelijkertijd (deels) aanwezig te zijn zoals ik in de vorige paragraaf aangaf, maar legt het in veel gevallen ook de verplichting op om altijd bereikbaar te zijn. Een ander voorbeeld is de wijze waarop er omgegaan wordt met de mogelijkheden van de plastisch chirurgie. In plaats van dat deze technologie het subject meer vrijheid geeft zichzelf naar eigen inzicht vorm te geven, lijkt het mensen die niet voldoen aan het schoonheidsideaal te verplichten dit te verhelpen, met als hoogte (of diepte) punt televisieprogramma’s zoals *Make me Beautiful* (producent Rene Stokvis), *I Want A Famous Face* (MTV) en *The Swan* (Fox).

Naast de drie hierboven genoemde processen lijkt ook het biologische lichaam zelf zich vaak te verzetten tegen het heterogene, dynamische karakter van het technologische lichaam. Hiermee bedoel ik dat het worden van een cyborg geen pijnloos proces is, maar vaak gepaard gaat met veel moeilijkheden die het onderscheid tussen biologie en technologie zichtbaar maken. Braidotti haalt in deze context het voorbeeld aan van Vivian Sobchack die als kankerpatient vele operaties onderging waaronder de amputatie van haar been en het plaatsen van een prothese: “Prosthetically enabled I am, nonetheless, not a cyborg. Unlike Baudrillard, I have not forgotten finitude and naked capacities of my flesh nor, more importantly, do I desire to escape them” (idem: 2002:224).

Al deze aspecten laten zien dat het technologische lichaam niet vanzelfsprekend een orgaanloos lichaam in wording is en vaak alleen de schijn van differentie weet te realiseren. Om werkelijk te komen tot differentie is alleen deconstructie op uiterlijk niveau niet voldoende, maar moet ook het kader waarin dit lichaam functioneert en betekenis krijgt gestructureerd zijn volgens de principes van de differentie.

3.3.3 A materialist way of becoming

Braidotti laat in *Metamorphoses* zien dat het technologische lichaam, wanneer je het beschouwt als een autonoom gegeven, in potentie de mogelijkheid kent de differentie en vrijheid waar Deleuze en Derrida over spreken te realiseren. Omdat technologie echter geen objectief gegeven is, zoals blijkt uit de voorgaande paragraaf, en voor een belangrijk deel wordt bepaald door sociale, economische en politieke processen gelden voor een belangrijk deel nog de traditionele, binaire representaties en denkwijzen die maken dat het technologische lichaam veel van haar beloften niet kan waarmaken. Wil de huidige ontwikkeling niet resulteren in een vergroting van de maatschappelijke tegenstellingen en een verdere inperking van het individu, is het volgens Braidotti noodzakelijk een nieuw interpretatiekader op te stellen: een kader dat noch gebaseerd is op een techno-utopische benadering, noch op een conservatieve visie maar uitgaat van het principe van differentie.

Veel ‘cyber’ filosofen en wetenschappers spreken over differentie in termen van uiterlijkheden en dus over doelen die gerealiseerd kunnen worden. Ik denk hierbij aan de voorbeelden zoals die in de eerste paragraaf van dit hoofdstuk aan bod gekomen zijn: het digitale netwerk, de medische toepassingen, de media etc. Dit is naar mijn mening echter een te simplistische interpretatie van dit filosofisch concept. Het differentiedenken is geen pleidooi voor een andere, nieuwe wereld, maar voor een bepaalde houding ten aanzien van het hier-en-nu. Dit is de differentie waar Braidotti naar streeft. Differentie op het niveau van de subjectiviteit, op het niveau van de ervaring. Differentie op dit niveau is veel moeilijker te realiseren dan de uiterlijke vorm van differentie zoals besproken in paragraaf 3.3.1, omdat het een onophoudelijk proces is en een voortdurend actieve houding vereist van het subject. Deze wijze van differentie heeft echter ook veel meer impact en waarde dan differentie op het niveau van uiterlijkheden. Zich baserend op Luce Irigaray, maar vooral op Deleuze, heeft Braidotti een manier gevonden deze visie concreet te maken met betrekking tot het technologische lichaam. Dit doet ze door het idee van differentie de koppelen aan dat van *becoming* en *sustainability*.

Differentie is voor Braidotti meer dan alleen de mogelijkheid meerdere identiteiten aan te kunnen nemen op het internet of altijd overal bereikbaar te zijn. Het is een houding ten aanzien van jezelf, de ander en de wereld waarbij bestaande structuren voortdurend ter discussie gesteld worden en de toekomst beschouwd wordt als een openheid aan mogelijkheden. Eén van de belangrijkste aspecten van deze houding, is het al eerder genoemde idee van *becoming* van Deleuze. Dit concept geeft niet alleen de beweging aan die eigen is aan de differentie, maar kent ook een zekere mate van vrijheid en creativiteit toe aan het individu. Het idee van *becoming* voorkomt het streven naar een ideaal. Het zorgt ervoor dat oude structuren niet omvergeworpen worden om vervolgens te worden vervangen door nieuwe structuren die, zij het op een andere wijze, gebaseerd zijn op dezelfde principes van eenheid en geslotenheid: “The point is not to know who we are, but rather what at last, we want to become, how to represent mutations, changes and transformations, rather than being in its classical modes”. (Braidotti:2002:257)

Met betrekking tot het technologische lichaam betekent dit dat Braidotti zich afkeert van de inzet van technologie om een nieuw ideaal te bereiken. In paragraaf 3.3.2 over de inperking van de differentie van het technologische lichaam kwamen deze voorbeelden al ter sprake. Het gaat Braidotti om een beweging tussen de representaties, zonder dat daarbij het onderscheid tussen de verschillende representaties geheel irrelevant wordt²⁰. We moeten de cyborg benaderen als een

²⁰ Het belang dat Braidotti hecht aan enerzijds de deconstructie/deterritorialisatie van de traditionele representaties en anderzijds het niet geheel verwerpen van deze representaties, is een uiting van de (zie volgende pagina)

entiteit die voortdurend ‘in-between’ verschillende stadia is. *Becoming* heeft zo dan ook te maken met het deconstrueren van de macht van de meerderheid: “These patterns of becoming can be visualized alternatively as sequential modes of affirmative deconstruction of the dominant subject-position (masculine/white/heterosexual/speaking a standard language/property-owning/urbanized) or else, as stepping stones to a complex and open-ended process of de-personalization of the subject” (Braidotti: 2002:119). Het idee van *becoming* gaat over het opengooien van de grenzen tussen man, vrouw, dier en machine en zo het creëren van ruimte voor beweging en creativiteit “becomings are creative work-in-progress processes (idem: 116).

De processen van *becoming* met betrekking tot het technologische lichaam zijn in de huidige samenleving volgens Braidotti al aanwezig. De vertegenwoordigers van deze processen worden echter niet op een positieve wijze geïnterpreteerd, omdat we als samenleving nog altijd gewend zijn te denken vanuit traditionele, representatieve kaders. Braidotti noemt deze voorbodes van het gedifferentieerde subject, in navolging van Donna Haraway, de nieuwe monsters van de technologische samenleving (idem: 181).

Het monstreuze is datgene wat afwijkt van de norm. Datgene dat abnormaal is, vreemd of eng. Vanuit het traditionele, modernistische interpretatiekader wordt het monster dan ook gezien als een negatief verschijnsel. Braidotti pleit er echter voor om het monstreuze te interpreteren als een positief gegeven. Het monstreuze is namelijk altijd een combinatie van verschillende stadia en representaties in één entiteit waardoor het niet in één kader past. Monsters zijn zo in de visie van Braidotti: “metamorphic creatures who fulfill a kaleidoscopic mirror-function and make us aware of the mutations that we are living through in these post-nuclear, post-industrial, post-modern, post-human days’ (idem:2002:201). Het monstreuze laat zich niet vanuit de traditionele kaders interpreteren en is zo een verzet tegen de onderdrukkende macht van de meerderheid. Tegelijkertijd laat het monsterlijke de mogelijkheden zien die open liggen voor iedereen, mits je bereid bent de vertrouwde, traditionele kaders op te geven. Verwijzend naar Donna Haraway die in haar beroemde cybermanifest²¹ ook spreekt over monsters stelt Braidotti: “techno-monsters contain enthralling promises of possible re-embodiment and actualized differences. Multiple, heterogeneous, uncivilized, they show the way to multiple virtual possibilities’ (idem 243).²²

Naast het aspect van *becoming* is er nog een tweede aspect dat voor Braidotti van groot belang is voor een nieuw interpretatiekader met betrekking tot het technologische lichaam. Dit is het idee van *sustainability*, ofwel houdbaarheid. Braidotti bedoelt hiermee dat we het technologische lichaam, ondanks het feit dat het een dynamisch, complex en voor een belangrijk deel virtueel gegeven is, moeten erkennen als een entiteit die een zekere spatio-temporele basis kent en dus materieel is: ‘Becoming-cyborgs may be virtual, but is nonetheless socially enacted, materially grounded – embodied and embedded, to the end, enfleshed’ (Braidotti:2002:240).

paradox van het differentiedenken en voorkomt dat de theorie van Braidotti vervalt in nihilisme. Later in dit hoofdstuk, bij het bespreken van Braidotti’s idee van *sustainability*, kom ik hier op terug.

²¹ Haraway, D., ‘Cyborg manifesto: Science, Technology and Socials-Feminism in the late Twentieth Century’. Onder andere gepubliceert in: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York; Routledge, 1991, pp.149-181)

²² Braidotti ziet deze cybermonsters onder andere gerealiseerd in de horror en sciencefiction literatuur en cinema “contemporary horror and sciencefiction literature and film show an exacerbated version of anxiety in the form of the ‘otherness within’; the monster dwells in your embodied self and it may burst out any minute into unexpected and definitely unwanted mutations” (Braidotti:2002:201). Slechts een enkele maal verwijst Braidotti naar het theater als plek waar deze monsters zich manifesteren. Gezien de ontwikkeling van het theatrale lichaam zoals ik die in het tweede hoofdstuk uiteengezet heb, denk ik dat juist het theater in staat is het technologische lichaam te verbeelden als een gedifferentieerde entiteit. Bij de analyse van de performance *Philoctetes: fortify my arms* aan het eind van dit onderzoek kom ik hier op terug.

De hedendaagse cybercultuur wordt voor een belangrijk deel gedomineerd door de wens de aardse beperkingen te overstijgen. Het biologische lichaam wordt gezien als een kwetsbaar, zwak, lelijk gegeven dat we zo snel mogelijk achter ons moeten laten: een opvatting van het lichaam die een lange geschiedenis kent binnen onder andere het rooms-katholieke geloof²³. Redenerend vanuit het differentiedenken, is deze opvatting van het lichaam volgens Braidotti geen goede basis voor een affirmatieve, creatieve omgang met het technologische lichaam. Deze visie is te verklaren vanuit de paradox van het differentiedenken zoals ik die heb omschreven in het eerste hoofdstuk – differentie kan alleen geuit worden in de vorm van spatio-temporele knooppunten en representaties waar de differentie tijdelijk wordt teruggebracht tot een eenheid. Het is op deze knooppunten dat betekenis ontstaat, ervaringen worden opgedaan en de potentialiteit van het heden door het subject op een actieve en creatieve wijze kan worden aangewend. Differentie zonder materialiteit, zonder *sustainability* is een onleefbare chaos die iedere vorm van subjectiviteit opslokt.

De aspecten materialiteit en *sustainability* hebben dus niets te maken met een nostalgisch gevoel ten aanzien van het biologische lichaam of met een afkeer van het technologische lichaam, maar zijn de voorwaarden voor het ontstaan van een vorm van differentie die leefbaar is. Het idee van *sustainability* benadrukt het aspect van verantwoordelijkheid dat samengaat met het proces van deconstructie/deterritorialisatie en een open houding ten aanzien van de toekomst. Door te erkennen dat, ondanks het grotendeels virtuele karakter van de technologische ontwikkeling, de gevolgen van deze ontwikkeling wel reëel zijn en de levens van mensen nog altijd beïnvloed worden door de keuzes van anderen, kan er gewerkt worden aan een leefbare toekomst: ‘Sustainability assumes the idea of continuity – it does assume a faith in a future, and also a sense of responsibility for ‘passing on’ to future generations a world that is liveable and worth living in. A present that endures is a sustainable model for the future’ (uit het internetartikel: *Between the no longer and the not yet: nomadic variations on the body*: jaartal onbekend). Door te spreken over een *materialist way of becoming* en *sustainability* weet Braidotti de paradox van het differentiedenken om te werken tot een uitvoerbaar gegeven: een vertrekpunt om de differentie die het technologische lichaam in potentie in zich draagt te realiseren.

3.3.4 Braidotti en het orgaanloze lichaam

Zoals bleek uit het voorgaande pleit Braidotti voor een benadering van het technologische lichaam vanuit de principes van differentie, *becoming* en *sustainability* (materialisme). Dit leidt tot een subject dat zowel hybride, dynamisch en vloeibaar is als een specifieke spatio-temporele positie inneemt. Braidotti omschrijft dit lichaam, dat dus geen biologische essentie vertegenwoordigt, in de meeste gevallen als een nomadisch subject of een monstrueus lichaam. In enkele gevallen maakt Braidotti echter ook gebruik van het concept *Body without Organs* dat ze ontleent aan Gilles Deleuze. Gezien het feit dat dit concept zijn oorsprong kent bij Antonin Artaud en zo indirect verbonden is met het theatrale lichaam, is het interessant Braidotti’s gebruik van dit concept hier te behandelen.

Sinds de herintroductie van het orgaanloze lichaam door Gilles Deleuze en Félix Guattari is dit concept veel gebruikt in de theorievorming over de cybercultuur en het technologische lichaam. De reden hiervoor ligt voor de hand. Zowel op het gebied van de verbeeldingskracht – een

²³ Het fysieke lichaam wordt in het katholicisme verbonden met de aardse zonden en afgezet tegen de puurheid van de onstoffelijke ziel. De lusten en driften van het lichaam moeten dan ook zoveel mogelijk worden afgezworen. Een symbool van deze opvatting is de heilige Franciscus van Assisi die zijn eigen ‘zondige’ lichaam tot bloedens toe kastijdt (Moerland:2003:Internetartikel).

lichaam werkelijk zonder organen – als op conceptueel vlak – een ongeorganiseerde, dynamische, heterogene entiteit – sluit het concept nauw aan bij de kenmerken van de cyborg. Dankzij de huidige staat van de medische wetenschap zijn veel van onze organen niet onmisbaar meer. Daarnaast heeft de digitale techniek de netwerkstructuur die het orgaanloze lichaam impliceert letterlijk tot aan, en in sommige gevallen zelfs tot in het lichaam gebracht. In veel gevallen wordt het orgaanloze lichaam echter alleen gebruikt als metafoor en wordt er voorbijgegaan aan de gecompliceerde filosofische betekenis van dit concept. Zoals al eerder ter sprake kwam is het orgaanloze lichaam van Artaud en Deleuze en Guattari geen haalbaar ideaal, maar iets dat alleen nagestreefd kan worden. Daarnaast is het orgaanloze lichaam niet alleen een heterogeen, dynamisch en virtueel lichaam, maar kent het ook wel degelijk spatio-temporele eenheid en speelt het aspect van materialiteit dus een belangrijke rol.

Daar waar veel cyber-wetenschappers het orgaanloze lichaam interpreteren als een entiteit die geheel vloeibaar, gedifferentieerd en dynamisch is, benadrukt Braidotti, in lijn met de rest van haar theorie, het feit dat het orgaanloze lichaam altijd nog gesitueerd is in plaats en tijd. Braidotti gebruikt het concept dan ook “to deconstruct the myth of wholeness and organicism, but also to refuse the technocratic take-over of the human body” (Braidotti:2002:256). Samen met Braidotti’s pleidooi voor het monstrueuze lichaam dat, net als het orgaanloze lichaam, enerzijds een heterogeen, dynamisch lichaam is dat de traditionele, binaire structuren doorbreekt maar anderzijds wel een spatio-temporele eenheid kent en dus een materieel en geen virtueel lichaam is, kan gesteld worden dat Braidotti’s technologische lichaam idealiter een orgaanloos lichaam in wording is. Of zoals ze het zelf stelt: “What I yearn for is a high-tech, vitalistic, accountable figuration of border crossings. Moreover, I wish to re-connect such transition, transits and transformations to flesh and body and to a nomadic vision of the subject that, however much in process and in becoming, is still there” (idem:268).

3.4 Het theatrale en technologische lichaam in één kader

Na het denken over het lichaam binnen de Theaterwetenschap en dat binnen de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur geanalyseerd te hebben vanuit het perspectief van het differentiedenken van Deleuze en Derrida, kan ik nu stellen dat er veel raakvlakken zijn tussen beide vakgebieden. Met betrekking tot zowel het theatrale lichaam als het technologische lichaam wordt ernaar gestreefd de geslotenheid en hiërarchie van het systeem van representatie te doorbreken en probeert men een lichaam te creëren dat in staat is de differentie die het bestaan eigen is te affirmeren.

Door in de analyse van het theatrale lichaam te vertrekken vanuit Antonin Artaud en zijn Theater van de Wreedheid, werd zichtbaar dat het verzet tegen het systeem van representatie in het theater samengegaan is met een zoektocht naar de specificiteit van het theater als kunstvorm. De gelijktijdige fysieke aanwezigheid van acteurs en toeschouwers in dezelfde ruimte speelde hierin een centrale rol. Artaud ging er van uit dat het fysiek aanwezige lichaam van de acteur, door middel van de zintuiglijke ervaring, geheel kon ontsnappen aan het systeem van representatie en zo een direct contact met de gedifferentieerde krachten van het bestaan kon realiseren. In de verdere ontwikkeling van het theater en de performance kunst is men zich gaan realiseren dat het onmogelijk is geheel buiten representatie te treden. Het theatrale lichaam in de postmoderne performance ontkent het principe van representatie dan ook niet, maar maakt het zichtbaar als een proces waarin het individuele subject een actieve, kritische rol kan spelen. Dit theatrale lichaam beweegt zich tussen presentatie en representatie en realiseert zo deconstructie vanuit het systeem van representatie zelf.

Net als het theatrale lichaam, stelt ook het technologische lichaam de binaire, gesloten structuur van het systeem van representatie ter discussie. Doordat de technologie de mens op veel gebieden de mogelijkheid biedt de beperkingen van zijn biologische lichaam te overstijgen, ontstaan er allerlei entiteiten en situaties die niet meer vanuit de traditionele interpretatiekaders begrepen kunnen worden. Deze differentie die het technologische lichaam in potentie in zich draagt, komt volgens Braidotti in de huidige samenleving echter niet tot zijn recht, omdat het technologische lichaam deel uitmaakt van een complex geheel aan sociale, culturele, economische en politieke processen waarin nog altijd uitgegaan wordt van de modernistische principes van waarheid, eenheid en geslotenheid. Braidotti pleit voor een nieuw interpretatiekader voor het technologische lichaam volgens de principes van het differentiedenken en legt daarbij de nadruk op zowel de aspecten van deconstructie/deterritorialisatie en heterogeniteit als op die van spatio-temporele eenheid en sustainability.

De bespreking van het theatrale en het technologische lichaam aan de hand van respectievelijk Antonin Artaud en Rosi Braidotti, laat zien dat beide lichamen geanalyseerd kunnen worden aan de hand van de principes van het differentiedenken zoals die in het eerste hoofdstuk uiteengezet zijn: deconstructie/deterritorialisatie, openheid van de toekomst en potentiëring van het heden, ethisch bewustzijn en *becoming*. Het differentiedenken van Deleuze en Derrida biedt zo de mogelijkheid om de betekenis van het lichaam in de multitechnologische performance te bespreken op zowel theaterdramaturgisch niveau, als op het niveau van het maatschappijfilosofische discours over de verhouding lichaam en techniek. Dit interpretatiekader biedt zo de mogelijkheid het lichaam in de multitechnologische performance in al zijn gelaagdheid en complexiteit te analyseren en maakt inzichtelijk hoe de verschillende niveaus die in dit lichaam samenkomen op elkaar inwerken.

Daarnaast biedt het theoretisch kader van Deleuze, Derrida, Artaud en Braidotti de mogelijkheid om een meer algemene uitspraak te doen over de betekenis van het theater in het licht van de hedendaagse hoogtechnologische samenleving. Omdat het lichaam in het theater zich manifesteert in de min of meer besloten context van de esthetische instelling, kan dit lichaam makkelijker het spel aangaan met de representatie dan het technologische lichaam dat deel uitmaakt van een complex geheel aan culturele, sociale, economische en politieke processen. Dit betekent dat het theater in staat is een belangrijke bijdrage te leveren aan het proces van differentie met betrekking tot de huidige relatie mens en technologie. Gebruikmakend van de dramaturgische technieken die het theater sinds Artaud ontwikkeld heeft, kan het het technologische lichaam verbeelden als een orgaanloos lichaam in wording en de toeschouwer zo stimuleren een actieve en kritische houding aan te nemen in zijn omgang met de mogelijkheden en beperkingen van de technologie.

4. Het lichaam in de multitechnologische performance

Na het theoretisch kader dat ik opgesteld heb aan de hand van Deleuze, Derrida, Artaud en Braidotti waarin het theatrale en het technologische lichaam samenkomen op theoretisch vlak, is het nu mogelijk de overstap te maken naar het concrete onderzoeksobject van deze scriptie: het lichaam in de multitechnologische performance. De vraag is nu op welke wijze het theoretische kader toepasbaar is op de multitechnologische performance en tot welke inzichten het gebruik van dit kader leidt met betrekking tot de betekenis van het lichaam in deze performance.

De opbouw van het hoofdstuk is als volgt. Eerst geef ik een definiëring van het begrip multitechnologische performance en besteed ik aandacht aan de geschiedenis van de relatie theater en technologie. Daarna ga ik in op het aspect van differentie en kijk in hoeverre de twee theoretische kaders – theatrale en technologische lichaam – samenkomen in de multitechnologische performance. Voorafgaand aan deze bespreking is het van belang aan te geven dat het hier in de eerste plaats gaat om een dramaturgische behandeling van de multitechnologische performance. Door middel van het differentiedenken van Deleuze en Derrida en de theorie van Braidotti wordt deze echter wel in een bredere filosofische en maatschappelijke context geplaatst.

4.1 De multitechnologische performance

In de inleiding van dit onderzoek heb ik al aangegeven dat ik ervoor gekozen heb om de term *multitechnologische performance* te hanteren in plaats van de meer gangbare term *multimediale performance*. De reden hiervoor is dat de maatschappelijke actualiteit waarin ik het theater wil plaatsen niet alleen bepaald wordt door ontwikkelingen op het gebied van de media, maar meer algemeen op het gebied van de technologie. Een andere, meer praktische reden om te spreken over multitechnologisch in plaats van multimediaal, is om zo het onderzoeksterrein zo divers mogelijk te maken. Zowel binnen de meer traditionele kaders van het theater als binnen de performance kunst zie je dat kunstenaars op zoek gaan naar de spanningsverhouding tussen fysieke aanwezigheid en technologie in de meest brede zin van het woord. Ik denk hierbij aan personen als Guy Cassiers, Laurie Anderson, Stelarc en Orlan. Het zijn juist deze personen die in het licht van de theorieën van Artaud en Braidotti interessant zijn om te bespreken.

Om een zelfde reden als dat ik voor de term multitechnologisch gekozen heb, kies ik ook bewust voor het begrip performance in plaats van theater. Datgene wat mij in het kader van dit onderzoek interesseert met betrekking tot het theater, namelijk de gelijktijdige fysieke aanwezigheid van kunstenaar en toeschouwer in dezelfde ruimte, heeft in dezelfde mate betrekking op de performance. Hoewel het verschil tussen theater en performance vanuit een historisch en dramaturgisch perspectief wel degelijk interessant is, is dit verschil binnen dit onderzoek niet relevant. Omdat het begrip performance echter de mogelijkheid biedt kunstuitingen die moeilijk te scharen zijn onder de noemer theater (om redenen van artistieke achtergrond, locatie, verhouding acteur-toeschouwer etc) te betrekken bij dit onderzoek hanteer ik hier deze term. Daarnaast laat het begrip performance zien dat het theater als kunstvorm zich verder uitstrekt dat de traditionele context van de schouwburg en zich makkelijk aanpast aan de dynamiek van de tijd zonder daarbij iets van haar eigenheid te verliezen.

Ondanks het feit dat ik het begrip performance hanteer om mijn onderzoeksveld zo divers mogelijk te houden, wil ik ook een grens aangeven met betrekking tot mijn definitie van dit begrip. Wanneer ik het heb over performance, ga ik uit van het feit dat er sprake is van een fysiek aanwezige performer die actief betrokken is bij de voorstelling. Zonder het begrip performance hier verder te willen problematiseren, betekent dit dus dat ik die kunstuitingen waarbij de toeschouwer zelf het directe contact aangaat met een technologische installatie zonder dat hierbij sprake is van een acteur of een performer buiten beschouwing laat.

De multitechnologische performance is voor mij dus een artistieke uiting waarbij sprake is van een gelijktijdige fysieke aanwezigheid van acteurs en toeschouwers in dezelfde ruimte en waarin technologie, in de breedste zin van het woord, als onderwerp geproblematiseerd wordt. Het gaat mij dus niet om performances waarin technologie gebruikt wordt om de theatrale verbeeldingskracht te vergroten, zoals het geval is in een aantal Joop van den Ende producties waarin helikopters werkelijk lijken te kunnen vliegen en meters hoge bergen als vanzelf lijken op te reizen uit de toneelvloer.

4.2 Geschiedenis theater en technologie

Voordat ik verder inga op de betekenis van het lichaam in de multitechnologische performance in het licht van het differentietdenken, is het goed om kort even in te gaan op de geschiedenis van de relatie theater en technologie. Om de betekenis van de multitechnologische performance op waarde te kunnen schatten, is het van belang zich te realiseren dat de relatie theater en technologie, net als het geval was met betrekking tot de relatie lichaam en technologie, op zichzelf gesproken niet nieuw is. Sterker nog theater heeft zich altijd in meer of mindere mate gebaseerd op technologie (Adams en Farr in Lecker:2001:738).

Theater en technologie lijken in de huidige tijd vaak elkaars tegengestelden. Het theater wordt gevoelsmatig verbonden met het verleden, technologie juist met de toekomst. Deze tegenstelling is echter niet juist. Al vanaf het eerste begin heeft technologie een rol gespeeld in het theater. In het begin voornamelijk om de artistieke verbeeldingskracht en de illusie te vergroten, maar in de loop van de twintigste eeuw, toen media en technologie een steeds grotere rol gingen spelen in het dagelijks leven, ook als onderwerpen van reflectie. Zo maakten de oude Grieken al gebruik van een houten constructie die de illusie moest opwekken dat de personages op het toneel werkelijk konden vliegen, maar ook technieken als elektrisch licht, geluidsversterking, fotografie en film kenden snel na hun komst hun eerste introductie in het theater. Hans-Thies Lehmann stelt dan ook dat: “Theater immer auch Technik und Technologie gewesen ist. (...) Theater saugte daher alle neue Techniken und Technologien von der Perspective bis zum Internet sofort in sich auf” (Lehmann:2001:413).

Vanaf het begin van de twintigste eeuw, mede onder invloed van de sterke technologische groei, wordt technologie in het theater niet alleen ingezet om de illusie te vergroten, maar is het ook steeds vaker onderwerp van onderzoek en reflectie. Ik denk hierbij aan Meyerholds Biomechanica: een acteertechniek geïnspireerd op de logica en structuur van de machine, maar ook aan de futuristische performances van Marinetti en de samenwerkingsprojecten van Philip Glas en Robert Wilson. Ieder op hun eigen wijze plaatsen deze theatermakers de technologie in hun werk op de voorgrond en mengen zich daarmee, direct of indirect, in het maatschappelijke debat over de betekenis van technologie voor individu en samenleving.

De multitechnologische performance zoals ik die in de voorgaande paragraaf gedefinieerd heb, past dus in de traditie van het theater in het implementeren van nieuwe technologieën als uitbreiding van de artistieke mogelijkheden en als onderwerp van reflectie. De multitechnologische performance is dan ook niet, zoals soms gedacht wordt, een afkeer van de eigenheid van het theater (Carpentier:2003: weergave van een Vlaams symposium over theater en technologie op internet). Integendeel, de multitechnologische performance laat naar mijn mening juist zien dat het theater een kunstvorm is die zich zeer makkelijk laat kneden en transformeren naar de eisen en mogelijkheden van de steeds veranderende actualiteit, zonder dat het daarbij zijn eigenheid – de gelijktijdige aanwezigheid van acteurs en toeschouwers in dezelfde ruimte – verliest.

4.3 De multitechnologische performance en differentie

Na de multitechnologische performance in zijn historische context geplaatst te hebben, is het nu zaak in te gaan op de vraag hoe deze performance, en in het bijzonder het lichaam in deze performance, zich verhoudt tot het theoretische kader zoals ik dat in het eerste deel van dit onderzoek geschetst heb. De vraag is dus in hoeverre de aspecten van deconstructie/deterritorialisatie, openheid ten aanzien van de toekomst, ethisch bewustzijn en *becoming* aanwezig zijn in de multitechnologische performance. Oftewel, in hoeverre is de multitechnologische performance in staat de differentie te affirmeren en creëert het, zowel in esthetische als in maatschappelijke zin, een orgaanloos lichaam in wording?

In de analyse van de multitechnologische performance in het licht van het differentiedenken heb ik een onderscheid gemaakt in vijf onderdelen die ieder op een bepaalde wijze te relateren zijn aan het theatrale en het technologische lichaam van respectievelijk Artaud en Braidotti. In sommige gevallen gaat het om elementen die voortkomen uit de combinatie van theater en technologie en in die zin specifiek zijn voor de multitechnologische performance. In andere gevallen zijn het elementen die eigen zijn aan het theater als kunstvorm maar die, in relatie tot de theorie van Braidotti en het technologische lichaam, van belang zijn om te benoemen om zo de complexiteit van het lichaam in de multitechnologische performance zichtbaar te maken.

Media en technologie bieden mogelijkheden tot deconstructie en fragmentatie

Artaud heeft het over ‘no more masterpieces’ en over wreedheid in de zin van het vernietigen van vertrouwde vormen en structuren. Auslander heeft het in de context van de postmoderne performance over de *deconstruction of presence* en Braidotti spreekt over het monstrueuze. Alle drie deze opvattingen komen overeen met het idee van deconstructie/deterritorialisatie van Derrida en Deleuze.

In het gedeelte over het theatrale lichaam in de postmoderne performance heb ik laten zien dat het theater en de performance kunst technieken ontwikkeld hebben om de bovenstaande deconstructie te realiseren. Ik ben toen echter niet ingegaan op het feit dat media en technologie een belangrijke rol gespeeld hebben in dit proces. Het gebruik van bijvoorbeeld filmprojecties, videobeelden, geluidsopnames en digitale informatiestromen biedt veel mogelijkheden om verschillende perspectieven naast elkaar te plaatsen en het gevoel van eenheid en identiteit te doorbreken. Zo kan de spanningsverhouding tussen realiteit en fictie die eigen is aan het theatrale lichaam door het gebruik van film en video verder geproblematiséerd worden, door bijvoorbeeld de fysiek aanwezige acteur te confronteren met geprojecteerde afbeeldingen van zijn lichaam cq. personage.

Meer dynamiek op het toneel

Door middel van (met name de digitale) technologie, is het mogelijk verschillende theatrale elementen direct te manipuleren, waardoor de performance een meer dynamisch en open karakter krijgt. Niet alleen de fysiek aanwezige performer, maar ook de andere theatrale elementen zijn zo gericht op het affirmeren van het hier-en-nu. De wijze waarop de performance zich in de tijd ontwikkelt wordt niet geheel van te voren vastgelegd, waardoor het de toekomst verbeeldt als een openheid aan mogelijkheden.

Wanneer media en technologie op deze wijze worden ingezet en het proces van interactie tussen de verschillende theatrale elementen zichtbaar wordt gemaakt, krijgen de media en de technologieën een performatief karakter. De deterministische tendens van de technologische ontwikkeling (veroorzaakt door een utopische of nostalgische benadering van de technologie) wordt zo doorbroken, omdat de technologie zichtbaar wordt als een gegeven dat in het hier-en-nu door de theatermaker kan worden aangewend. De betekenis van de technologische toepassingen wordt zichtbaar als een subjectief, veranderlijk gegeven waar de toeschouwer zich op een actieve en kritische wijze toe kan verhouden.

Interactie toneelvloer en toeschouwer

Interactie tussen toneelvloer en toeschouwer doorbreekt de vierde wand op het toneel en maakt zichtbaar dat het theater een combinatie is van fictie en realiteit, van representatie en presentatie. Technologie kan deze interactie vergroten en het publiek middelen in handen geven om de performance direct te beïnvloeden. Ik denk hierbij aan performances waar de reacties van toeschouwers realtime getoond worden op het toneel door middel van internet. Technologie doorbreekt op deze wijze de autoriteit van de kunstenaar en performer en stimuleert de toeschouwer niet alleen om actief deel te nemen aan het proces van betekenisconstructie, maar ook aan de vormgeving van de productie zelf. Technologie maakt hierdoor het principe van representatie zichtbaar als een proces en daagt de toeschouwer uit zelf het spel met de representaties aan te gaan.

Fysieke lichaam wordt zichtbaar als kwetsbare entiteit

Door in het theater het fysiek aanwezige lichaam van de acteur te confronteren met media en technologie, kan de vergankelijkheid en kwetsbaarheid die al eigen is aan het theatrale lichaam sterker naar de voorgrond komen. Dit maakt dat de multitechnologische performance niet alleen mogelijkheden biedt tot het affirmeren van differentie zoals in de eerste drie punten benadrukt werd, maar ook ruimte biedt aan de aspecten van materialiteit en *sustainability*. Het theatrale lichaam in de multitechnologische performance is nooit een geheel virtuele entiteit en vraagt zo altijd aandacht voor de ethische kanten van het worden van een cyborg.

Afhankelijkheid en doordoor ook verantwoordelijkheid tussen performer en toeschouwer

Wanneer het lichaam van de performer zichtbaar wordt als een sterfelijke, kwetsbare entiteit en de toeschouwer zich bewust is van zijn actieve rol in het proces van betekenisgeving kan het gevoel van wederzijdse afhankelijkheid en verantwoordelijkheid tussen performer en toeschouwer toenemen. Het feit dat de technologische ontwikkeling, ondanks zijn virtuele karakter, reële gevolgen heeft en dat differentie altijd samengaat met verantwoordelijkheid wordt

hierdoor ervaarbaar. De werkelijkheid van de theatrale situatie maakt zo dat het lichaam in de multitechnologische performance geen vrijblijvend gegeven is.

De bovenstaande punten laten zien dat de multitechnologische performance op verschillende manieren de differentie kan affirmeren, zonder daarbij het gevoel van ethisch bewustzijn uit het oog te verliezen. Dit wil echter niet zeggen dat ieder lichaam in de multitechnologische performance geïnterpreteerd kan worden als een orgaanloos lichaam in worden. Integendeel: “Too often, performance practices that have sought to reclaim the body without denying technology have succeeded only in making the body docile for its task in the technological age” (Auslander:1992:127). De wijze waarop een afzonderlijke performance zich verhoudt tot het differentiedenken, is dan ook in de eerste plaats afhankelijk van de intentie van zowel kunstenaar als toeschouwer.

Vanzelfsprekend zijn er ook performance kunstenaars die het spanningsveld tussen lichaam en technologie niet zozeer willen problematiseren, maar juist een eenduidige, gesloten visie op het technologische lichaam willen verbeelden. Een voorbeeld hiervan is de al eerder aangehaalde Australische performance kunstenaar Stelarc die het biologische lichaam beschouwt als een obsoleet gegeven en streeft naar een geheel technologisch lichaam: “Humans embarked on a extraterrestrial odyssey would find the body’s complexity, softness, and wetness...hard to sustain (...) The body must be hollowed, hardened, and dehydrated, its inessential innards scooped out so that it may be a better host for technology” (Dery:1996:162)²⁴. Identiteit, perspectief en identificatie worden door Stelarc dan ook niet expliciet gedeconstrueerd en zijn eigen lichaam verwijst op het moment van de voorstelling naar een zeker ideaal beeld van de toekomstige cyborg.

Het feit dat Stelarc er niet op uit is het technologische lichaam zichtbaar te maken als een orgaanloos lichaam in wording, betekent echter niet dat het theatrale lichaam in zijn performances een geheel gesloten en coherente entiteit is. Door de performance als uitingsvorm te kiezen heeft ook hij te maken met het feit dat het fysieke lichaam van de performer altijd zichtbaar blijft naast het verbeelde personage en juist door zijn lichaam op het toneel direct te verbinden met verschillende mechanische, digitale en medische technieken worden de beperkingen van dit fysieke lichaam duidelijk zichtbaar. Ondanks zijn streven het ideaalbeeld van een cyborg te realiseren, balanceert Stelarc op het moment van zijn performances hierdoor noodgedwongen op de grens van presentatie en representatie, van realiteit en fictie en slaagt ook hij er niet in geheel te ontsnappen aan het principe van differentie.

²⁴ Deze visie sluit aan bij de eerder besproken opvatting van het biologische lichaam als een kwetsbaar, zwak en lelijk gegeven zoals besproken in paragraaf 3.3.3.

5. Philoctetes: Fortify my arms Een casestudie

Ik sluit dit onderzoek af met een korte casestudie waarin de bruikbaarheid van het theoretisch kader zoals ik dat in dit onderzoek uiteengezet heb aan de hand van Deleuze, Derrida, Artaud en Braidotti getoetst wordt aan de actuele praktijk van het theater. Het is de performance *Philoctetes: fortify my arms* (2002) van Peter Verhelst (tekst) en Eric Joris (regie) die hiervoor het uitgangspunt vormt.

5.1. Multimedia als prothese

De performance *Philoctetes: Fortify my arms* is het zesde project van het gezelschap Crew dat in 1990 werd opgericht door striptekenaar en beeldend kunstenaar Eric Joris en communicatieadviseur Jean Pierre Deschepper met het doel een platform te creëren voor projecten op het grensvlak van theater en technologie. Crew ontwikkelde zich tot een collectief met een wisselende bezetting bestaande uit zowel kunstenaars, wetenschappers als technici. Eric Joris is nog altijd de vaste spil in het web, maar daarnaast leverden schrijver Peter Verhelst en dramaturg en theater- en nieuwe media wetenschapper Kurt Vanhoutte een bijdrage aan veel van de projecten.

Zoals blijkt uit de ondertitel waarmee ze zichzelf op internet presenteren: *multimedia als prothese*²⁵ neemt Crew de relatie mens en technologie als uitgangspunt voor hun projecten. Interessant aan deze projecten in het licht van dit onderzoek is dat de relatie mens en technologie doorgetrokken wordt naar de relatie theater en techniek waarbij men, net als ik, theater beschouwt als een kunstvorm waarin de mens traditioneel centraal staat (bron: www.crewonline.org). Crew neemt de technologische maatschappij als vertrekpunt, maar verheerlijkt technologie niet. De vergroeiing van mens en machine wordt op een kritische wijze benaderd waarbij gebruik gemaakt wordt van de spanningsverhouding feit en fictie die eigen is aan het theater. Kenmerkend voor de performances van Crew is dat de spanningsverhouding tussen biologie en technologie en tussen realiteit en virtualiteit niet verbeeld wordt door de twee uitersten tegenover elkaar te plaatsen in afzonderlijke beelden, maar dat geprobeerd wordt deze tegengestelden samen te brengen in één beeld of één personage. De performance *Philoctetes: Fortify my arms* is daarvan, naar mijn mening, een zeer geslaagd voorbeeld.

5.1.1 Van Griekse held naar cyborg

De performance *Philoctetes: fortify my arms* is, zoals de titel al aangeeft, geïnspireerd op de oude Griekse mythe over de krijger Philoctetes welke in 408 v. Chr. door Sophocles bewerkt werd tot een tragedie. In deze tragedie wordt verteld hoe Philoctetes tijdens één van zijn strijdtochten

²⁵ Gezien het feit dat ik eerder aangegeven heb in de context van dit onderzoek liever te spreken over multitechnologisch in plaats van multimediaal, is Crew's gebruik van de term multimediaal hier interessant. Uit de beschrijving van hun uitgangspunten op hun website blijkt dat ook Crew zich niet alleen richt op media, maar op technologie in de brede zin van het woord: "Crew has insisted on making performances at the melting point of live art and technology" (bron: www.crewonline.org).

onder leiding van Odysseus wordt gebeten door een heilige slang. Omdat de wond die hij daaraan overhoudt niet wil genezen en een ondragelijke stank verspreidt, besluit Odysseus hem achter te laten op het verlaten eiland Lemnos. Dankzij een heilige boog, een geschenk van de halfgod Hercules, weet Philoctetes deze daad van verraad te overleven. Ironisch genoeg is het deze zelfde boog die hem uiteindelijk weer terugvoert naar Griekenland. Na een periode van tien jaar dwingt Odysseus Philoctetes tegen zijn zin in om terug te keren naar Athene, omdat alleen hij, door middel van zijn heilige boog, een einde kan maken aan de slepende oorlog met Troje.

In de radicale bewerking van Crew wordt Philoctetes' afhankelijkheid van zijn heilige boog, welke in de context van dit onderzoek een technologisch hulpmiddel genoemd kan worden²⁶, gethematisiseerd en vertaald naar de hedendaagse situatie. In *Philoctetes: fortify my arms* is de hoofdpersoon geen Griekse krijger die gebeten wordt door een slang, maar de Vlaamse theatertechnicus Paul Antipoff die in het werkelijke leven verlamd is vanaf zijn nek door toedoen van een onbekend virus. De heilige boog van Hercules is vervangen door een groot arsenaal aan digitale en mechanische technieken die de hoofdpersoon in staat stellen te functioneren en de grootse tragedie van Sophocles heeft plaatsgemaakt voor een gefragmenteerde en beeldende tekst van Peter Verhelst. Geïnspireerd op een eeuwenoude tragedie, problematiseert *Philoctetes: fortify my arms* zo de huidige relatie mens en technologie.

5.1.2 Toneelbeeld

Philoctetes: fortify my arms wordt opgevoerd in een speciaal voor deze performance ontworpen constructie met als middelpunt het verlamde lichaam van Paul Antipoff. Anders dan bij een traditionele theateropstelling, zit het publiek in een vierkante stellage een aantal meters boven de toneelvloer en kijkt het van bovenaf op de scène. Deze scène is aan de zijkanten afgeschermd met zwarte doeken. Daarachter bevinden zich een aantal technici cq. kunstenaars die door middel van geluid en projectie realtime een bijdrage leveren aan de performance. Op de toneelvloer zelf is een technologische wereld gecreëerd die, ondanks de geavanceerde middelen, erg mechanisch aandoet. Zo staat er een robotarm die door de acteur door middel van zijn mond bediend kan worden, is er een stalen kraan met aan het uiteinde een kleine televisie waarop de acteur de beweging van de robotarm kan volgen en staan er een video en een babyfoon in het decor. De vloer wordt bevolkt door tientallen gerobotiseerde voertuigjes die al rijdend een groen lichtspoor achterlaten en in de vier hoeken van de ruimte hangen vogels aan ijzeren staven die lijken te vliegen wanneer de staven draaien.

In het midden van dit alles staat een plateau met daarboven een verschuifbare glazen plaat. Op dit plateau ligt de ik-persoon van de performance gespeeld door Paul Antipoff²⁷. Dankzij de donkere kleding, gaat alle aandacht uit naar zijn gezicht dat beplakt is met witte tape om het besturingsmechanisme van de mechanische arm en de microfoon op hun plaats te houden. De enige middelen om zich te kunnen uiten zijn zijn ogen, zijn stem en zijn tong waarmee hij de mechanische arm bestuurt.

²⁶ Zie paragraaf 3.1: "Technologie is het verwerken van voortbrengselen uit de natuur tot stoffen ter bevrediging van de menselijke behoefte" (bron: Van Dale, handwoordenboek hedendaags Nederlands: 1996:994)

²⁷ De hoofdpersoon wordt op geen enkele moment bij naam genoemd, waardoor ik in deze analyse spreek over de ik-persoon. Ik heb er bewust voor gekozen deze ik-persoon niet aan te duiden met de naam Philoctetes, omdat dit meteen al een duidelijke interpretatie zou zijn van het personage. Later in de analyse zal blijken dat het juist de ambiguïteit van de ik-persoon is, die hem interessant maakt in het licht van mijn onderzoek.

5.1.3 Tekst

De performance kent geen eenduidige ontwikkelingslijn en is opgebouwd uit verschillende fragmenten die samen een steeds completer en complexer beeld geven van de relatie tussen de ik-persoon en zijn technologische omgeving. De tekst van Peter Verhelst speelt hierin een belangrijke rol. Deze tekst wordt afwisselend uitgesproken door Paul Antipoff en een acteur offstage. Er is echter geen sprake van een dialoog. De ik-persoon uit zijn eigen ervaringswereld door middel van korte monologen en de acteur offstage neemt de positie in van buitenstaander die de ik-persoon aanschouwt en toespreekt.

De overeenkomst tussen de tekst van Peter Verhelst en de tragedie van Sophocles gaat niet verder dan een aantal gezamenlijke uitgangspunten: net als Philoctetes heeft de ik-persoon te lijden onder lichamelijke beperkingen, is hij geheel aangewezen op zichzelf en is hij afhankelijk van technologische hulpmiddelen om te kunnen overleven. Anders dan in het traditionele verhaal is het isolement waarin de ik-persoon zich bevindt niet de schuld van een ander, maar een eigen keuze. Daarnaast neemt dit isolement niet de vorm aan van een verlaten eiland, maar dat van het eigen lichaam: “Op een dag nam ik een besluit. Ik trek me in mijn eigen lichaam terug”²⁸.

In het verdere verloop van de performance beschrijft de ik-persoon de gevolgen van dit besluit voor de ervaring van zichzelf en zijn omgeving. De ervaringen die hij omschrijft kennen zowel elementen van bevrijding en kracht als van vervreemding, desoriëntatie en angst. Het proces van het terugtrekken in zijn eigen lichaam, gaat voor de ik-persoon samen met het vervagen van de grenzen tussen zichzelf en zijn omgeving: “Ingesmeerd met speeksel, lijm, suiker. Belaagd, bekleed, overwoekerd door insecten (...). Werd ik een klei van vlees, gevuld met kwartsen, ik herhaal, erts. Alsof ik het heelal opgeslokt heb. De maan als een spierwitte dooier onder mijn oogleden. Rondtollend in dat zwart. In het lichaam is het altijd nacht”. Door het vervagen van de grens tussen zichzelf en zijn omgeving, tussen binnen en buiten, kan de ik-persoon over zichzelf spreken in de derde persoon en zichzelf van buitenaf waarnemen. Hij ervaart zichzelf als een maakbare entiteit en beschrijft hoe hij zichzelf opnieuw vormgeeft: “ik heb op mezelf plaatsgenomen (...) Ik heb mezelf mooi gemaakt. Een kist vol juwelen, stralend, opbloeiend, zich volzuigend”. Tegelijkertijd maakt de terugtrekking in zijn lichaam de ik-persoon kwetsbaar. Doordat er geen onderscheid meer is tussen binnen en buiten, is het lichaam geen plek meer die bescherming biedt voor de buitenwereld. Het gevaar is overal zonder dat het een duidelijke vorm aanneemt: “ergens een aanwezigheid. Adem in je nek, maar als je omkijkt dan zie je niemand”.

Daar waar de ik-persoon op een zeer persoonlijke, intieme wijze spreekt over zijn ervaringen, is de tekst van de acteur off-stage juist zeer feitelijk en klinisch. Deze spreekt over de ik-persoon als over een object. Een zielloze entiteit die niet meer is dan buitenkant: “Het lichaam overwoekerd met korstmos. Het omhulsel. Het cocon. Het vrucht. Het anemoon. Het gistende eiland. Het weekdier. Het defect. Het ontarding. Het ontregeling. Het woekering. Het Philoctetes”. De acteur offstage neemt echter niet alleen een beschrijvende positie in. Tegen het einde van de performance spreekt hij de ik-persoon toe alsof hij de arts is die hem, tegen de wil van de ik-persoon in, zal opereren. Zijn aanwijzingen klinken als bevelen en hebben een cynische ondertoon: “Neem plaats op de voorziene plek. Ga liggen in een houding die je lange tijd kunt volhouden. Het is belangrijk dat je tijdens de behandeling bewegingloos kunt blijven liggen. Je bent niet alleen. Ik ben bij je”. De acteur offstage belichaamt zo de angst voor de onzichtbare aanwezigheid die de ik-persoon eerder in de performance verwoordde.

²⁸ De tekst is door mijzelf genoteerd aan de hand van video-opnamen die mij beschikbaar zijn gesteld door Eric Joris. Vanwege de slechte kwaliteit van de opname is het mogelijk dat er onjuistheden zijn in de notatie.

5.1.4 Handelingsverloop

De tekst van Peter Verhelst is zeer beeldend en associatief en schetst een vervreemdend beeld van het menselijk lichaam. Opvallend is dat er geen enkele keer direct verwezen wordt naar de technologische omgeving waarin de ik-persoon zich bevindt. In beeld, geluid en beweging speelt deze omgeving echter wel een belangrijke rol.

Net als de verhouding tussen Philoctetes en zijn boog in de tragedie van Sophocles, is de relatie tussen de ik-persoon en de mechanische en digitale apparatuur die hem omringt ambigu. Enerzijds functioneert deze apparatuur als prothese om zijn lichamelijke beperkingen te kunnen overstijgen en biedt het hem zo vrijheid en zelfstandigheid en anderzijds is het een entiteit met een eigen wil die hem bedreigt in zijn individualiteit en autonomie.

De verbeelding van technologie als prothese van het lichaam is het duidelijkst zichtbaar in het gebruik van de robotarm door de ik-persoon. Door middel van zijn tong bestuurt hij deze arm en kan hij invloed uitoefenen op zijn omgeving. Hij gebruikt de arm om een videoband in de recorder te doen, een babyfoon van tafel te slaan wanneer deze het geluid laat horen van een huilend kind en om een witte doek op te pakken om daarmee zijn tranen te drogen. De robotarm is zo een verlengstuk van het lichaam van de ik-persoon dat, door de werkelijke verlamming van Paul Antipoff, geheel bewegingsloos op het plateau ligt. Naast de robotarm, kunnen ook de digitale beelden die op het lichaam geprojecteerd worden, worden geïnterpreteerd als een prothese. Wanneer de ik-persoon spreekt over hoe hij op zichzelf heeft plaatsgenomen en hoe hij zichzelf mooi heeft gemaakt, wordt er over de hele breedte van de toneelvloer een raster geprojecteerd. Dit raster, dat door zijn strakke lijnen en zijn driedimensionale rotatie sterk lijkt te verwijzen naar de digitale wereld, laat het lichaam van de ik-persoon geheel opgaan in de omgeving. Op deze wijze vervaagt de projectie de grens tussen binnen en buiten, zoals dit ook in de tekst gebeurt, en kan het gezien worden als een verlengstuk van het lichaam.

De technologie in *Philoctetes: fortify my arms* staat echter niet alleen in dienst van de ik-persoon, maar vormt ook een wereld op zich: een wereld met een eigen structuur en een eigen wil. Zo is de vloer het terrein van de gerobotiseerde voertuigjes die, als een zich snel uitbreidend virus, een fluorescerend groen spoor achterlaten. De vier vogels die aan ijzeren staven in de hoeken van het podium hangen brengen een schel en stotend geluid voort wanneer ze draaien en lijken zich in de ik-persoon te willen boren wanneer ze langzaam naar beneden zakken. Ook in het geluid komt de technologische wereld tot leven. Een lage, metalige, repeterende klank contrasteert met de benauwde en breekbare adem van Paul Antipoff die gedurende de hele performance hoorbaar is, en lijkt de hartslag van de technologische omgeving te vormen. Tenslotte maakt de technologie ook in projectie zijn eigen wil kenbaar. Wanneer de acteur offstage de opsomming geeft van de verschillende benamingen van het menselijk lichaam en het lichaam van de ik-persoon zo objectificeert, wordt er een virtueel pengekras op dit lichaam geprojecteerd. Wanneer dit pengekras het hele lichaam van de ik-persoon heeft opgevuld, krijgt het, net als het raster, een driedimensionale dimensie en beweegt het in ruimte en tijd. De technologie lijkt hier het lichaam van de ik-persoon te gebruiken als werkplaats, als materiaal en tast daarmee de autonomie van dit lichaam aan. Daar waar de technologie eerder verwerd tot prothese van het lichaam, verwordt hier het lichaam tot prothese van de technologie. De titel *Philoctetes: fortify my arms* ofwel *Philoctetes: versterk mijn wapens* verwijst zo zowel naar het versterken van de macht van de ik-persoon met behulp van de technologie, als naar het versterken van de macht van de technologie met behulp van de ik-persoon.

5.2 Analyse vanuit het kader van het differentiedenken

In de hierboven gegeven beschrijving van *Philoctetes: fortify my arms* ben ik uitgegaan van de traditionele dramaturgische aandachtspunten - thematiek, toneelbeeld, tekst en handelingsverloop - om zo een beeld te schetsen van deze performance. Vanuit deze beschrijving ben ik nu in staat deze performance te behandelen als casestudie voor het interpretatiekader aangaande het lichaam in de multitechnologische performance zoals ik dat in dit onderzoek uiteengezet heb.

Vertrekkend vanuit het verlamde lichaam van Paul Antipoff, tast Crew de grenzen van het theater als kunstvorm af en mengt het zich zowel in het artistieke als in het maatschappelijke debat over het technologische lichaam. Door achtereenvolgens het element van deconstructie, de spanningsverhouding fictie en realiteit, de open houding ten aanzien van de toekomst en het aspect van het ethisch bewustzijn te behandelen, laat ik zien dat een bespreking van deze performance vanuit het perspectief van het differentiedenken tot interessante en waardevolle inzichten leidt in de betekenis die erin besloten ligt²⁹. De analyse wordt afgesloten met een bespreking van het orgaanloze, monstreuze lichaam waarin de eerder genoemde elementen samenkomen in de vorm van het lichaam van de ik-persoon. Van daaruit kan er tenslotte een antwoord geformuleerd worden op de vraag wat, vanuit het perspectief van zowel de Theaterwetenschap als de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur, de betekenis is van het lichaam in *Philoctetes: fortify my arms*.

In het kader van de probleemstelling van dit onderzoek richt ik in de analyse van *Philoctetes: fortify my arms* de aandacht hoofdzakelijk op de verbeelding van het lichaam en de technologie. Dit betekent dat de analyse een zeer specifieke insteek heeft. Vanuit het theoretisch kader van Deleuze, Derrida, Artaud en Braidotti zijn er echter meer interessante elementen aan te wijzen in deze performance. Om een zo compleet mogelijk beeld te geven van de performance én van de implicaties van het interpretatiekader zoals ik dat in dit onderzoek uiteengezet heb, kom ik hier in de conclusie van dit hoofdstuk kort op terug.

5.2.1 Deconstructie/deterritorialisatie

In hun streven naar differentie, pleiten zowel Deleuze als Derrida voor een wijze van betekenisgeving waarin het binaire, hiërarchische principe van het representatieve systeem doorbroken wordt. Deleuze spreekt in deze context over deterritorialisatie, Derrida over deconstructie. In het theoretische gedeelte van dit onderzoek heb ik aan de hand van Antonin Artaud en Rosi Braidotti laten zien hoe deze gedifferentieerde wijze van betekenisconstructie zijn weg gevonden heeft in het denken over respectievelijk het theatrale en het technologische lichaam. In *Philoctetes: fortify my arms* komen deze twee discoursen samen. Door op het niveau van de dramaturgie mens/lichaam/biologie en technologie op een disharmonische wijze samen te brengen in één beeld of personage (en zo in de woorden van Philip Auslander gebruik te maken van het principe van *deconstruction of presence*³⁰), is er niet alleen op theatraal niveau sprake van deconstructie, maar ontstaat er tevens een gedeterritorialiseerd/gedifferentieerd beeld van de relatie mens en techniek.

²⁹ Ondanks het feit dat ik deze elementen afzonderlijk van elkaar bespreek, zijn ze niet strikt van elkaar gescheiden en zijn ze voor een belangrijk deel van elkaar afhankelijk. Om een heldere structuur in de analyse aan te brengen heb ik er toch voor gekozen deze indeling te maken. Daar waar relevant zal ik ingaan op de raakvlakken.

³⁰ zie paragraaf 2.3.2: “Alle tekens zijn voortdurend in beweging waardoor er geen stabiele basis is waarmee de toeschouwer zich kan identificeren”.

Dit aspect van deconstructie is het duidelijkst aanwezig in het personage van de ik-persoon. Zoals bleek uit de algemene beschrijving in het voorgaande hoofdstuk, is deze ik-persoon aan alle zijden verankerd in technologie. Hij interacteert met zijn omgeving door middel van een mechanische arm en een televisiescherm en de omgeving waarin hij zich bevindt bestaat hoofdzakelijk uit technologische elementen – gerobotiseerde voertuigjes, artificiële vogels en digitale projecties. Anders dan het geval is bij het eerder aangehaalde werk van de Australische performance kunstenaar Stelarc, wordt er in *Philoctetes: fortify my arms* echter niet gestreefd naar een harmonieus samengaan van biologie en technologie³¹. De twee entiteiten worden samengebracht in één personage, maar vormen geen stabiele eenheid. Enerzijds zijn lichaam en techniek onlosmakelijk met elkaar verweven en wederzijds afhankelijk van elkaar en anderzijds is er voortdurend sprake van spanning en conflict.

De eerste dimensie van deze ambigue verhouding tussen lichaam en techniek – die van verwevenheid en afhankelijkheid – uit zich in die momenten in de performance waar lichaam en techniek een zeer nauwe interactie met elkaar aangaan en zo gezamenlijk een nieuwe entiteit vormen. Ik denk hierbij aan de mechanische arm welke voor de ik-persoon de enige mogelijkheid is om invloed uit te oefenen op zijn omgeving en zo letterlijk een extensie is van zijn lichaam, maar ook aan de digitale projecties die zowel op het lichaam als op de rest van de ruimte geprojecteerd worden en zo het lichaam als het ware onderdeel maken van de technologische wereld³². Op beide momenten versterkt de interactie tussen lichaam en techniek de onafhankelijkheid van de ik-persoon en vervaagt de grens tussen het biologische en het artificiële.

Op andere punten in de performance wordt dit beeld van eenheid en harmonie echter te niet gedaan en worden lichaam en techniek juist zichtbaar gemaakt als afzonderlijke entiteiten. Ook hier speelt de mechanische arm een belangrijke rol. Deze arm functioneert namelijk niet alleen als een uitbreiding van de mogelijkheden van de ik-persoon, maar is ook een symptoom van de tegenstelling tussen biologie en technologie. Anders dan in het dagelijks leven normaliter het geval is met protheses, is de mechanische arm namelijk niet tot in de puntjes toegesneden op de proportie van het lichaam, maar staat hij juist in groot contrast daarmee. Door de grootsheid van de arm en zijn stalen, kille structuur wordt het biologische lichaam zichtbaar als een vleselijke en kwetsbare entiteit. Dit onderscheid tussen lichaam en techniek komt ook tot uitdrukking in het gebruik van de mechanische arm door de ik-persoon. Naast het feit dat de arm de enige manier is voor de ik-persoon om te interacteren met zijn omgeving, kent hij ook duidelijk zijn beperkingen. Door zijn grove vorm is de arm namelijk nauwelijks in staat kleine, nauwkeurige bewegingen te maken. Handelingen die met een goed functionerend lichaam heel makkelijk zijn uit te voeren, zoals het afspelen van een videoband of het oppakken van een lap stof, nemen nu veel tijd en energie in beslag. De mechanische arm verbeeldt zo niet alleen de mogelijkheden van de techniek voor de mens, maar laat ook zien dat de techniek kenmerken en eigenschappen heeft die duidelijk verschillen van die van het biologische lichaam.

Door deze beide aspecten van de relatie lichaam en technologie – enerzijds de verwevenheid en afhankelijkheid en anderzijds de spanning en het conflict – samen te brengen in één personage zonder daarbij een duidelijke nadruk te leggen op één van beide dimensies, stuurt de performance niet aan op een eenduidige interpretatie en geeft het een gedeconstrueerd beeld van het technologische lichaam.

³¹ Zoals ik aangaf in paragraaf 4.3.1 slaagt ook Stelarc door de specifieke kenmerken van het theater er in mijn visie niet in om dit harmonieuze beeld te realiseren en blijft de kwetsbaarheid en sterfelijkheid van zijn fysieke lichaam altijd zichtbaar.

³² Het feit dat je als toeschouwer weet dat de acteur vanaf zijn nek verlamd is en dus werkelijk alleen zijn hoofd kan bewegen, versterkt het gevoel van afhankelijkheid tussen lichaam en techniek. In paragraaf 5.2.2 ga ik verder in op de vraag op welke wijze Paul Antipoff's werkelijke fysieke situatie in de performance wordt ingezet.

De deconstructie van de traditionele verhouding biologie en technologie is ook zichtbaar in de vier vogels die in hoeken van de scène hangen. Net als de ik-persoon bestaan zij uit een samenspel van beide aspecten. Door hun iconische verbeelding zijn ze in de eerste plaats een verwijzing naar de natuurlijke, biologische wereld. Op het moment dat ze beginnen te draaien en lijken te gaan vliegen, blijken ze echter ook onderdeel uit te maken van de technologische wereld van de performance. Door de speling in het ophangmechanisme brengen ze namelijk een metalig en hortend geluid voort en de stroboscopische lampen waarmee ze belicht worden geven ze een bijna futuristische uitstraling. De vogels zijn zo enerzijds te interpreteren als een overblijfsel van de ongerepte natuur van het eiland Lemnos uit het origineel van Sophocles en anderzijds als een vooruitwijzing naar de geheel technologische wereld die ons in de toekomst mogelijk te wachten staat.

Door op theaterdramaturgisch niveau biologie en technologie in voortdurend wisselende spanningsverhouding samen te brengen in één beeld, maakt *Philoctetes: fortify my arms* deze gegevens als afzonderlijke concepten zichtbaar en stelt het daarmee de invulling van deze concepten ter discussie. Biologie en technologie zijn niet langer te interpreteren als objectieve, statische gegevens, maar worden zichtbaar als subjectieve, dynamische concepten die betekenis krijgen in hun interactie met elkaar. Op deze wijze creëert de performance ruimte voor een gedifferentieerde wijze van betekenisconstructie en roept het vragen op als: waarin verschillen technologie en biologie van elkaar? Waar liggen de overeenkomsten? Op welke wijze kunnen ze elkaar aanvullen? Waar liggen de punten van strijd? Tegelijkertijd wordt in de performance het passief nihilistische gevaar dat in het differentiedenken besloten ligt tegengegaan, door de nadruk te leggen op de nieuwe mogelijkheden die ontstaan door het wegvallen van de oude tegenstellingen en door het aspect van materialiteit, ofwel spatio-temporele eenheid, expliciet onderdeel te maken van de performance. In paragraaf 5.2.4, waar ik inga op de ethische dimensie van de performance, kom ik hier op terug.

5.2.2 Spanningsverhouding realiteit en fictie

Door zijn gebondenheid aan het hier-en-nu is het theater als kunstvorm altijd een combinatie van fictie en realiteit. Het productie-, distributie- en receptieproces vindt plaats in dezelfde tijd en ruimte, waardoor de realiteit van de theatrale situatie nooit geheel kan verdwijnen achter de mogelijke wereld die wordt verbeeld. Deze onvermijdelijke combinatie van fictie en realiteit heeft tot gevolg dat in het theater betekenisconstructie altijd (deels) zichtbaar is als een proces: de verbeelde wereld is geen gegeven feit, maar een entiteit die vorm en betekenis krijgt door een actief ingrijpen van zowel kunstenaar als toeschouwer. Zoals ik eerder uiteenzette, wordt in de postmoderne performance deze spanningsverhouding tussen realiteit en fictie ingezet als dramaturgisch middel om de geslotenheid van het systeem van representatie te doorbreken en zo een situatie van deconstructie te realiseren. In *Philoctetes: fortify my arms* is dit principe expliciet aanwezig in de keuze voor de verlamde theatertechnicus Paul Antipoff voor de rol van de ik-persoon en in de wijze waarop hier in de performance mee wordt omgegaan: enerzijds is de persoon Paul Antipoff duidelijk zichtbaar op het toneel en anderzijds maakt hij deel uit van een mogelijke wereld³³.

³³ De rol van Paul Antipoff in *Philoctetes: fortify my arms* doet denken aan het werk van de Italiaanse regisseur Romeo Castellucci. Ook Castellucci maakt in zijn werk gebruik van acteurs zonder acteeropleiding en met een zichtbare fysieke handicap, zoals in *Giulio Cesare* uit 1997. Net als voor Crew, is ook voor Castellucci theater de kunst van het lichaam en bevindt het zich daardoor altijd op de grens van fictie en realiteit: "Theatre is the art of the body. Of course, on stage in the theatre you find something absolutely fictional, but at the same time it refers to something real. Theatre is an art

Zoals ik al aanhaalde in de algemene beschrijving van de performance, is Paul Antipoff een voormalig theatertechnicus die, door toedoen van een onbekend virus, vanaf de hals verlamd is. Het enige dat hij kan bewegen is zijn hoofd. Het besluit van Eric Joris om deze voormalig theatertechnicus als uitgangspunt van de performance te nemen heeft verregaande consequenties: de verlamming van Paul Antipoff is ook de verlamming van het personage dat hij speelt. Dit houdt echter niet in dat er vanzelfsprekend een één op één relatie is tussen acteur en personage. Er zijn voldoende voorbeelden van voorstellingen waar de fysieke handicap van Paul Antipoff niet zichtbaar was geweest in het personage dat gespeeld werd. Ik denk hierbij bijvoorbeeld aan ‘Not I’ van Samuel Beckett uit 1972 waar alleen de mond van een actrice zichtbaar is op het toneel. Anderzijds had de rol van de ik-persoon in *Philoctetes: fortify my arms* ook door een acteur gespeeld kunnen worden die niet verlamd is.

Crew heeft er echter bewust voor gekozen om de werkelijke fysieke gesteldheid van Paul Antipoff tot een expliciet onderdeel te maken van de performance. Dit gebeurt op verschillende manieren. Ten eerste door in de begeleidende informatie van de performance – de flyer, de tekst op de website en de tekst in het programmaboekje – de verlamming van Paul Antipoff te vermelden. Daarnaast wordt er gesteld dat zijn lichaam centraal ligt in de performance en wordt er over de verbeelde wereld gesproken als de wereld van Antipoff cq. Philoctetes (www.man-o-war.be, de officiële website van *Philoctetes: fortify my arms*). Tenslotte verscheen op de avond dat ik de voorstelling zag, op 9 november 2002, Paul Antipoff na afloop van de performance in de foyer waardoor je als toeschouwer direct geconfronteerd werd met zijn handicap. Door deze informatie rondom de performance wordt de fysieke gesteldheid van Paul Antipoff tot onderdeel gemaakt van datgene wat er op de scène getoond wordt.

Op het moment dat je als toeschouwer weet dat de acteur zijn lichaam niet alleen stil houdt omdat de rol dat van hem vraagt, maar hij werkelijk alleen zijn hoofd kan bewegen, is de ervaring die dit lichaam oproept anders dan wanneer je veronderstelt dat het gespeeld is. Het versterkt de relatie tussen de verbeelde wereld op het podium en de realiteit daarbuiten en maakt de toeschouwer bewust van de werkelijkheid van de theatrale situatie. Dit gegeven wordt verstrekt door het feit dat op dramaturgisch niveau de beperkingen van Paul Antipoff's lichaam als vertrekpunt zijn genomen. Ik denk hierbij aan het sterke contrast tussen zijn onbewegelijke lichaam en de dynamische technologische middelen waarmee het wordt omringd en aan de mechanische arm die Antipoff door middel van zijn tong moet bedienen. Een ander belangrijk element dat de fysieke beperkingen van de acteur zichtbaar maakt, is de uitversterkte ademhaling. De moeizame, benauwde ademhaling gaat door merg en been en maakt het de toeschouwer zo goed als onmogelijk om zich niet bewust te zijn van de fysieke strijd die de acteur op het moment van de performance voert.

De informatie rondom de performance over de verlamming van Paul Antipoff gecombineerd met de verwijzingen ernaar in de performance zelf, maakt dat Paul Antipoff als persoon duidelijk zichtbaar is en legt de mogelijke wereld die getoond wordt bloot als zijnde een geconstrueerd gegeven.

Zoals blijkt uit het bovenstaande, neemt *Philoctetes: fortify my arms* de realiteit van het verlamde lichaam van Paul Antipoff als vertrekpunt voor de performance. Het is echter niet het eindpunt. Integendeel, door het gehandicapte lichaam van Antipoff te presenteren in een theatrale en dus een esthetische context, functioneert dit lichaam ook altijd als een intentioneel teken in het licht van een mogelijke wereld en staat het daarmee voor meer dan alleen zichzelf. In het geval van

like a sculpture, telling you about the flowing of time. Because it is a piece of the world which is flowing” (uit: Bunbury, S., ‘Bodies Beautiful’, in: *The Age*, 22 okt. 2002 – www.theage.com.au)

Philoctetes dient de werkelijkheid van het verlamde lichaam als uitgangspunt om de opvattingen over de relatie lichaam en techniek, zoals die in de westerse cultuur gelden, zichtbaar te maken en te problematiseren. Door in woord, beeld en handeling te verwijzen naar zowel de Griekse Oudheid als de nog niet gerealiseerde toekomst, is Paul Antipoff niet alleen zichtbaar als werkelijk persoon, maar wordt zijn individuele situatie tevens gethematiseerd. In het personage van de ik-persoon is zowel de gewonde Griekse held Philoctetes zichtbaar die afhankelijk is van zijn boog om te overleven, als de posthumane cyborg die de beperkingen van zijn aardse lichaam achter zich gelaten heeft en één wordt met de (digitale) techniek. Het werkelijke lichaam van Paul Antipoff verdwijnt niet achter deze fictieve personages, maar vormt als het ware het scherm waarop deze personages in hier-en-nu worden geactualiseerd.

In *Philoctetes: fortify my arms* wordt zo bewust gespeeld met de spanningsverhouding fictie en realiteit die eigen is aan het theater en in het bijzonder het theatrale lichaam, door beide aspecten zichtbaar te maken en een interactie met elkaar te laten aangaan. De ambiguïteit die hierdoor ontstaat, wordt versterkt door het feit dat de ik-persoon op dramatisch niveau niet duidelijk gedefinieerd wordt. Hij wordt niet met naam aangesproken – dus noch met zijn werkelijke, noch met zijn fictieve naam – en spreekt alleen op een gefragmenteerde en suggestieve wijze over zijn eigen ervaringswereld. De ik-persoon ontwikkelt zich hierdoor niet tot een psychologisch, realistisch personage en blijft zichtbaar als een heterogene, dynamische entiteit.

Net als het geval was in de voorgaande paragraaf, wordt door de werkelijke fysieke aanwezigheid van de acteur te benadrukken, het proces van representatie – de verbeelding van het fictieve personage – zichtbaar als een geconstrueerd proces. Door geen authenticiteit toe te kennen aan noch het fysieke lichaam van Paul Antipoff, noch het fictieve personage dat verbeeld wordt, wordt de toeschouwer gestimuleerd een actieve rol te spelen in het proces van betekenisconstructie en wordt de onontkoombaarheid van het systeem van representatie, zoals uiteengezet door Deleuze en Derrida, zichtbaar.

Het verschil met de elementen van deconstructie zoals die in de voorgaande paragraaf besproken zijn, is dat er bij deze deconstructie gebruik gemaakt wordt van een gegeven dat eigen is aan het theater, te weten zijn gebondenheid aan het hier-en-nu. Dit aspect komt in de volgende twee paragrafen, over het open karakter van de performance en het aspect van het ethisch bewustzijn, terug. Een ander aspect waar ik later in dit hoofdstuk op terugkom, is het aspect van authenticiteit. Ondanks het feit dat ik hierboven uiteengezet heb op welke wijze in de performance de spanningsverhouding tussen fictie en realiteit wordt opgezocht zonder aan één van beide autoriteit toe te kennen, speelde bij mij als toeschouwer het gevoel van authenticiteit toch een belangrijke rol. De werkelijke fysieke gesteldheid van Paul Antipoff werkte bij mij zo confronterend, dat de realiteit van de theatrale situatie het op sommige momenten won van de mogelijke wereld die werd verbeeld: een ervaring die niet overeenkomt met het theoretisch kader zoals ik dat in dit onderzoek uiteengezet heb. In paragraaf 5.2.5, waar ik inga op het orgaanloze, monstrueuze lichaam en de paradox van het differentiedenken, ga ik verder op dit probleem in.

5.2.3 Openheid van de toekomst en potentiëring van het heden

In het eerste hoofdstuk gaf ik aan dat differentie niet alleen bestaat bij de gratie van deconstructie, maar dat het ook een open houding ten aanzien van de toekomst vereist. Alleen door de toekomst te beschouwen als een openheid aan mogelijkheden, kan er werkelijk ontsnapt worden aan de gesloten, hiërarchische structuur van het systeem van representatie en wordt het heden zichtbaar als een moment van oneindige potentialiteit.

Het theater als kunstvorm sluit nauw aan bij deze theorie, omdat het gebonden is aan het hier-en-nu en daardoor per definitie een proces is en geen afgerond product. Artaud nam dit aspect als

uitgangspunt voor zijn project van het herstellen van het contact met de *forces*. In de postmoderne performance speelt het proceskarakter van het theater een belangrijke rol om de geslotenheid van het systeem van representatie te doorbreken en de toeschouwer te stimuleren actief deel te nemen aan het proces van betekenisconstructie: de ontwikkeling en betekenis van de voorstelling staan niet van tevoren vast, maar ontstaan in het moment zelf. Het idee van een open houding ten aanzien van de toekomst en het affirmeren van de vele mogelijkheden die openliggen in het heden, speelt ook een belangrijke rol in Rosi Braidotti's theorievorming aangaande het technologische lichaam. Haar pleidooi voor een proces van *becoming* om zo het deterministische karakter van de technologische ontwikkeling te doorbreken, komt hier uit voort. *Philoctetes: fortify my arms* laat zien dat het theater, door zijn gebondenheid aan het hier-en-nu te benadrukken, in staat is dit proces van *becoming* zichtbaar te maken.

Dit gebeurt op twee manieren. Ten eerste door de fysieke aanwezigheid van Paul Antipoff te benadrukken en tot een expliciet onderdeel te maken van de performance (zoals uiteengezet werd in de voorgaande paragraaf). Op deze wijze wordt de werkelijkheid van de theatrale situatie zichtbaar en daarmee ook het proceskarakter van de performance. Paul Antipoff presenteert zich in het hier-en-nu aan de toeschouwer en het verloop van de performance is afhankelijk van de keuzes die zowel de acteur als de toeschouwers maken. Daarnaast worden het geluid en de geprojecteerde beelden op het moment van de performance realtime gerealiseerd. De technologie wordt zo gebruikt om in het hier-en-nu in te kunnen spelen op de spanning tussen de verschillende theatrale elementen en op de spanning tussen de speelvloer en het publiek. Hierdoor ontstaat er meer dynamiek in de performance en krijgt de technologie een performatief karakter. Technologie wordt niet alleen verheven tot een teken in het licht van een mogelijke wereld, maar wordt ook zichtbaar als een gegeven dat in het hier-en-nu aangewend kan worden en waarvan de betekenis en functie niet van tevoren vastliggen.

Door het proceskarakter van de performance te benadrukken en expliciet in te zetten als dramaturgisch middel, zowel met betrekking tot het lichaam van Paul Antipoff als met betrekking tot de technologische middelen die gebruikt worden, laat *Philoctetes: fortify my arms* zien dat het verloop van de performance niet geheel vastligt, maar afhangt van de vele mogelijkheden die zich in het hier-en-nu voordoen. Op deze wijze doorbreekt het de gesloten structuur van het systeem van representatie en creëert het mogelijkheden voor differentie.

5.2.4 Het ethisch bewustzijn

Op verschillende manieren wordt de toeschouwer in deze performance gewezen op het feit dat het proces van betekenisconstructie geen objectief proces is en reële consequenties heeft voor jezelf en de ander. De toeschouwer wordt zo aangezet om op een zelfbewuste en kritische wijze met dit proces om te gaan. Daarnaast laat de performance zien dat deconstructie niet hoeft te leiden tot passief relativisme of nihilisme. Door het idee van spatio-temporele eenheid niet te ontkennen, opent de deconstructie van traditionele kaders juist de ruimte voor nieuwe mogelijkheden die in het hier-en-nu kunnen worden geactualiseerd. De performance geeft zo in feite vorm aan de paradox van het differentiedenken: differentie kan alleen geleefd worden in een specifieke spatio-temporele context waardoor gehele differentie onmogelijk en onwenselijk is. Dit sluit aan bij Braidotti's pleidooi voor een *materialist way of becoming*, dus een wijze van deconstructie/deterritorialisatie waarin het aspect van spatio-temporele eenheid niet wordt losgelaten en het idee van verantwoordelijkheid naar elkaar toe een belangrijke rol speelt. De volgende twee aspecten spelen een rol in dit proces:

De fysieke aanwezigheid van Paul Antipoff: het proces van betekenisgeving is hierdoor niet meer vrijblijvend. De toeschouwer wordt bewust gemaakt van het feit dat de betekenissen die hij toekent aan de performance niet alleen betrekking hebben op een fictief personage, maar ook op een mens van vlees en bloed.

De positie van de toeschouwer: doordat de toeschouwer in een andere kijkpositie zit dan gebruikelijk is – boven de scène, slechts één rij dik – kan hij minder makkelijk opgaan in het collectief zoals dat in een traditionele opstelling wel het geval is. Daarnaast maakt deze opstelling direct oogcontact mogelijk tussen performer en toeschouwer. Op deze wijze wordt je je als toeschouwer bewust van je eigen positie en zo ook van jouw rol in het proces van betekenisgeving. Met betrekking tot de uitvoering die ik zelf zag, speelt het feit dat Paul Antipoff na afloop van de performance in de foyer verscheen hierin ook een belangrijke rol.

Beide hierboven genoemde aspecten zijn te relateren aan de opvattingen van materialism en *sustainability* van Braidotti. De performance benadrukt dat ondanks de openheid die ontstaat door differentie, de differentie alleen vorm krijgt in specifieke spatio-temporele entiteiten en dus in situaties waarin sprake is van reële gevolgen. Tevens benadrukt de performance de verantwoordelijkheid van het subject in het proces van differentie. Betekenisgeving is geen vrijblijvend proces en vraagt dan ook om een zelfbewuste en kritische houding. Ondanks het feit dat het theatrale lichaam in *Philoctetes: fortify my arms* op veel punten te interpreteren is als een heterogene entiteit die voortdurend in beweging is, is het ook een lichaam dat in het hier-en-nu leeft en ervaart. Door de fysieke aanwezigheid van Paul Antipoff zichtbaar te maken en de toeschouwer aan te spreken op zijn actieve rol in het proces van betekenisgeving, is de situatie die ontstaat allesbehalve vrijblijvend.

5.2.5 Het orgaanloze monstrueuze lichaam versus het authentieke lichaam

Vanuit het licht van het differentiedenken speelt het lichaam van Paul Antipoff een complexe rol in de betekenisconstructie van deze performance. Het is in de eerste plaatst een entiteit waarin verschillende elementen op een gedeconstrueerde/gedeterritorialiseerde wijze samenkomen. Ten tweede is het een entiteit waarin de spanningsverhouding feit en fictie vorm krijgt. Daarnaast maakt dit lichaam het proceskarakter van de performance zichtbaar en creëert het zo een open houding ten aanzien van de toekomst en tenslotte laat dit lichaam het belang van spatio-temporele eenheid zien. Enerzijds doorbreekt het theatrale lichaam in *Philoctetes: forify my arms* zo de geslotenheid van het systeem van representatie en anderzijds laat het zien dat betekenis alleen mogelijk is in een situatie van spatio-temporele eenheid. De wijze waarop het theatrale lichaam in deze performance wordt ingezet kan naar mijn mening dan ook gezien worden als een verwerkelijking van de paradox van het differentiedenken: een paradox die in het licht van dit onderzoek niet gezien moet worden als een onoverkomelijke tegenstrijdigheid, maar als een moment waarop de statische, traditionele structuren worden doorbroken en er een weg geopend wordt voor beweging en creativiteit.

Uit het bovenstaande kan de conclusie getrokken worden dat het theatrale lichaam in *Philoctetes* een orgaanloos, monstrueus lichaam³⁴ is in de betekenis van respectievelijk Artaud/Deleuze en

³⁴ Zoals ik al aangaf 3.3.4 zijn er veel overeenkomsten tussen de concepten orgaanloos lichaam en monstrueus lichaam. Beide concepten verenigen de ideeën van heterogeniteit, dynamiek en creativiteit met die van materialiteit en spatio-temporele eenheid. Monstrueus is als concept meer concreet dan orgaanloos, omdat het deel uitmaakt van het dagelijks vocabulaire. Het concept orgaanloos lichaam is echter meer ingebed in het differentiedenken en is niet alleen gerelateerd aan een verzet tegen de traditionele norm (zoals bij het concept monstrueus wel deels het geval is, daar

Braidotti. Net als de voorbeelden die Braidotti noemt wanneer ze spreekt over het monstrueuze lichaam in het licht van de technologische ontwikkeling – Mary Shelly's monster van Frankenstein, de Terminator uit de trilogie van Paul Verhoeven, en de vrouwen uit de film *Aliens* die het leven schenken aan monsters (Braidotti:2002:192-193) – is het theatrale lichaam in *Philoctetes* een samengaan van verschillende elementen die niet geheel met elkaar verenigbaar zijn en is het een entiteit die ingaat tegen onze opvattingen van wat normaal en wenselijk is. Het lichaam van de ik-persoon is geen harmonieus, vitaal, zelfstandig lichaam, maar een lichaam dat gebreken vertoont en oneffenheden kent. De technologie is niet tot in de puntjes toegesneden op zijn biologische lichaam, zoals normaliter wel wordt nagestreefd, maar kent een geheel eigen structuur en vorm. Het feit dat een gehandicapt lichaam zoals dat van Paul Antipoff in de hedendaagse samenleving op sommige punten behandeld wordt als een monstrueus lichaam, in de zin dat het niet voldoet aan de heersende norm van schoonheid en vitaliteit, wordt zo in feite tot thema gemaakt en doorgetrokken naar de relatie mens en technologie. Anders dan in de dagelijkse realiteit, waarin de term monstrueus vaak gelijk staat aan uitsluiting van de maatschappelijke orde en zo functioneert als wapen van deze zelfde orde, wordt het in *Philoctetes: fortify my arms* juist ingezet als instrument tegen dit klassieke, gesloten systeem van betekenisgeving. De directe confrontatie met het kwetsbare, conflictueuze lichaam van de ik-persoon, wijst de toeschouwer op zijn eigen opvattingen over het lichaam en de relatie lichaam en technologie. Om dit lichaam te kunnen interpreteren wordt er een beroep gedaan op het vermogen van de toeschouwer de traditionele kaders achter zich te laten en om te gaan met de principes van heterogeniteit en dynamiek. Het technologische lichaam in *Philoctetes: fortify my arms* is noch een posthumane cyborg noch een conservatieve kille robot, maar een mens van vlees en bloed die op een actieve wijze de interactie aangaat met de technologie. Zowel met betrekking tot de theatrale spanning tussen presentatie en representatie als met betrekking tot de verhouding biologie en technologie is het lichaam in deze performance een heterogeen lichaam waarin de verschillende elementen voortdurend een interactie met elkaar aangaan en kan het dus geïnterpreteerd worden als een orgaanloos lichaam in wording.

Het feit dat ik het theatrale lichaam in *Philoctetes: fortify my arms* een orgaanloos lichaam in wording noem en niet het geheel gedifferentieerde lichaam, komt voort uit de paradox van het differentiedenken zoals die op verschillende plekken in dit onderzoek ter sprake is gekomen. Gehele differentie is een betekenisloze chaos en kan dus niet geleefd worden. Het affirmeren van de differentie is daardoor een oneindig proces van deconstructie/deterritorialisatie en van reconstructie/reterritorialisatie. Met betrekking tot deze performance uit zich dat naar mijn mening in het feit dat het werkelijkheidsaspect van Paul Antipoff's situatie het op sommige momenten wint van de mogelijke wereld die verbeeld wordt. Hierdoor roept de performance bij mij als toeschouwer tot op een zekere hoogte toch een gevoel van authenticiteit op. Het feit dat ik het moeilijk vind om het theatrale lichaam in deze paragraaf een monstrueus lichaam te noemen (ondanks het feit dat monstrueus in de context van dit onderzoek geen negatieve lading heeft), omdat ik daarmee tegelijkertijd het lichaam van Paul Antipoff betitel als een monstrueus lichaam, is voor mijzelf een bevestiging van het feit dat ondanks de sterke elementen van deconstructie, het gevoel van authenticiteit en realiteit en daarmee van een zekere (emotionele) waarheid toch een belangrijk onderdeel uitmaken van mijn ervaring van de performance. Dit gegeven is naar mijn mening niet zozeer een teken van een hiaat in de theorievorming, als wel een bewijs van het feit dat gehele differentie niet mogelijk is, omdat differentie alleen leefbaar is in een vorm van spatio-temporele eenheid. De ervaring van authenticiteit met betrekking tot het fysiek aanwezige lichaam van Paul Antipoff, ondanks de vele elementen van deconstructie, is vanuit deze gedachte

datgene wat opgevat wordt als monstrueus afhankelijke is van heersende norm), maar verwijst meer algemeen naar de dynamiek en creativiteit die in het differentiedenken zelf besloten ligt.

dan ook niet zozeer te interpreteren als een modernistische vorm van eenheid, als wel als een voorbeeld van het feit dat de mens de wereld alleen kan ervaren in de vorm van concrete, reële momenten waarin de differentie noodgedwongen teruggebracht wordt tot één specifieke situatie.

Gezien bovenstaande problematiek, zou het een waardevolle toevoeging zijn aan het theoretisch kader zoals ik dat in dit onderzoek uiteengezet heb om de neiging van de toeschouwer een coherente betekenis te creëren en te zoeken naar aspecten van harmonie en eenheid – een verschijnsel waaraan het benadrukken van de fysieke aanwezigheid van de acteur een bijdrage levert³⁵ – meer expliciet een plek te geven binnen dit kader. Een wijze waarop dit gedaan kan worden is door het begrip authenticiteit of waarheid niet uit de weg te gaan, maar opnieuw te definiëren. Ik denk dat de theorie van Braidotti, met haar nadruk op de aspecten materialiteit en *sustainability*, hier zeker ruimte voor biedt. In de conclusie van dit onderzoek kom ik hier op terug.

5.3 Philoctetes: de theatrale cyborg

De voorstelling *Philoctetes: fortify my arms* laat naar mijn mening zien dat het theater als kunstvorm zeer goed in staat is de paradox die eigen is aan het differentiedenken een concrete invulling te geven en op die wijze de differentie op een positieve en ethisch bewuste wijze te affirmeren. Door enerzijds op verschillende niveaus in de performance een situatie van deconstructie te realiseren en anderzijds de werkelijkheid van de theatrale situatie en doormee de aspecten van materialiteit en *sustainability* een duidelijke plek te geven in het geheel, weet de performance de traditionele denkkaders met betrekking tot de relatie mens en technologie open te breken, zonder daarbij te vervallen in een destructieve, nihilistische visie. Daarnaast laat de performance zien dat het theater zich makkelijk laat kneden tot de vorm die past bij de actualiteit van dat moment en dat het zonder problemen het contact aangaat met andere kunstvormen en technieken zonder daarbij iets van zijn eigenheid te verliezen. In het personage van Philoctetes leggen Eric Joris en Peter Verhelst een directe link tussen de oude Griekse samenleving en de hedendaagse hoog-technologische situatie. Zij slagen er zo naar mijn mening in om de discussie aangaande de cyborg meer historische diepgang te geven, en creëren tegelijkertijd ruimte voor het theater binnen deze discussie.

Het lichaam speelt in dit alles een centrale rol. Door te spelen met de spanningsverhouding realiteit en fictie die eigen is aan het theatrale lichaam worden er verschillende representaties met betrekking tot het technologische lichaam naast elkaar geplaatst waardoor er ruimte wordt gecreëerd voor differentie. Tegelijkertijd zorgt de nadruk op de fysieke aanwezigheid van Paul Antipoff en de kennis over zijn werkelijke verlamming ervoor dat de performance niet vervalt in een nihilisme. Ondanks het feit dat de performance geen eenduidige betekenis probeert te communiceren met betrekking tot het lichaam van de ik-persoon, is het proces van betekenisgeving niet vrijblijvend. Daar waar er sprake is van interactie tussen mensen, is er altijd sprake van verantwoordelijkheid, of zoals in het al eerder aangehaalde citaat van Deleuze: “to be ethical is not to be unworthy of what happens to you” (Deleuze:1990:149)

Door de nadruk die ik in de bovenstaande analyse van *Philoctetes: fortify my arms* heb gelegd op de verhouding tussen lichaam, technologie en differentie, zijn er een aantal andere interessante punten van deze performance met betrekking tot de theorieën van Artaud en Braidotti

³⁵ Ik verwijs hierbij naar de modernistische performances zoals beschreven in paragraaf 2.3.1. waar het fysiek aanwezige lichaam van de acteur/performer ingezet werd als element van puurheid en authenticiteit.

onderbelicht gebleven. Dit is bijvoorbeeld de wijze waarop de performance is opgebouwd. Ondanks de gefragmenteerde structuur is er wel degelijk sprake van een zekere opbouw met een climax – de angst van de ik-persoon voor een gevaar van buitenaf krijgt concreet vorm in de acteur offstage die de ik-persoon toespreekt als een object van medisch onderzoek. Een tweede punt is de verhouding tussen de originele tragedie van Sophocles en de tekst van Peter Verhelst. Enerzijds staat de radicale bewerking van Verhelst in de traditie van Artaud's pleidooi voor 'an end to all masterpieces' in de zin dat het breekt met de principes van naturalisme en psychologische coherentie. Anderzijds neemt het wel een eeuwenoude tragedie als vertrekpunt en bevat de tekst verschillende verwijzingen naar de originele mythe over de Griekese krijger Philoctetes. Deze spanningsverhouding lijkt in dezelfde lijn te staan als de paradox van het differentiedenken. Een laatste aspect waar ik helaas niet dieper op in kan gaan, maar dat wel interessant is in het licht van dit onderzoek, is de grote nadruk die er in de performance gelegd wordt op de sensitieve ervaring. Ik denk hierbij in de eerste plaats aan de uitversterkte ademhaling van de Paul Antipoff die, zoals ik al eerder aanhaalde, letterlijk door merg en been gaat. *Philoctetes: fortify my arms* sluit in die zin aan bij Artaud's visie op de ervaring van toeschouwer in zijn Theater van de Wreedheid: "we must allow the spectator to identify himself with the spectacle, breath for breath and beat for beat" (Artaud:1976:266).

Conclusie

Zowel vanuit een theaterwetenschappelijk perspectief als vanuit de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur is het lichaam in *Philoctetes: fortify my arms* een interessant gegeven. Als theatraal lichaam speelt het met de spanningsverhouding realiteit en fictie, zijn gebondenheid aan het hier-en-nu en met de directe interactie tussen acteur en toeschouwer. Als technologisch lichaam verbeeldt het zowel onze fantasieën als onze angsten met betrekking tot de technologie en legt het een link tussen een eeuwenoud mythisch personage en de toekomstige cyborg. Vertrekkend vanuit de mogelijkheden van het theater, mengen Eric Joris en Peter Verhelst zich zo in het maatschappelijke discours over de relatie mens en techniek en dagen ze de toeschouwer uit een actieve en kritische rol te spelen hierin.

De betekenis van het lichaam in *Philoctetes: fortify my arms* wordt zowel bepaald door theaterdramaturgische aspecten als door de visie die theatermakers en toeschouwers hebben op de relatie lichaam en technologie in de dagelijkse realiteit. Om recht te doen aan de gelaagdheid en complexiteit van het lichaam in de multitechnologische performance, heb ik in deze scriptie geprobeerd een interpretatiekader op te stellen waarin deze twee betekenislagen samenkomen en vanuit hun interactie met elkaar geanalyseerd kunnen worden. De volgende probleemstelling vormde hiervoor het uitgangspunt:

Wat is, uitgaande van het denken over het lichaam binnen zowel de Theaterwetenschap als binnen de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur, de betekenis van het lichaam in de multitechnologische performance?

Het theoretisch perspectief van waaruit ik deze probleemstelling heb benaderd, is dat van het differentiedenken van Gilles Deleuze en Jacques Derrida met als belangrijkste aspecten: deconstructie/deterritorialisatie, openheid van de toekomst en potentiëring van het heden, ethisch bewustzijn en het proces van *becoming*. Deze aspecten worden verenigd in de paradox van het differentiedenken die eruit bestaat dat differentie alleen geaffirmeerd en geleefd kan worden binnen een situatie van spatio-temporele eenheid die weer als vertrekpunt dient voor verdere deconstructie/deterritorialisatie. Het orgaanloze lichaam in wording – het lichaam dat voortdurend streeft naar differentie zonder dit ooit geheel te kunnen bereiken – is de conceptuele vertegenwoordiger van deze paradox.

Het differentiedenken van Deleuze en Derrida bood de mogelijkheid het denken over het lichaam binnen de Theaterwetenschap en dat binnen de studie van de Nieuwe Media en digitale cultuur vanuit dezelfde uitgangspunten te bespreken.

De analyse van het theatrale lichaam werd ingezet bij het Theater van de Wreedheid van Antonin Artaud. Artaud's verzet tegen de geslotenheid en onderdrukking van het systeem van representatie ging samen met de ontwikkeling van een theatertheorie waarin uitgegaan werd van de eigenheid van het theater als kunstvorm: zijn absolute tegenwoordigheid. Daar waar Artaud probeerde te ontsnappen aan representatie door middel van de zintuiglijke ervaring in het hier-en-nu, gaat men in de postmoderne performance het spel aan met de representatie. Het theatrale lichaam speelt in deze ontwikkeling een centrale rol. Door de combinatie van presentatie en representatie functioneert het enerzijds als element van deconstructie/deterritorialisatie en

openheid van de toekomst (omdat het representatie zichtbaar maakt als een proces). Anderzijds benadrukt het, door zijn spatio-temporele eenheid, de elementen van verantwoordelijkheid en *becoming*. Het theatrale lichaam zoals zich dat in de loop van de twintigste eeuw ontwikkeld heeft is zo een verwerkelijking van de paradox van het differentiedenken en een orgaanloos lichaam in wording.

Ook het technologische lichaam kan, vertrekkend vanuit Rosi Braidotti, besproken worden vanuit het kader van het differentiedenken. Doordat technologie de mens op veel punten de mogelijkheid biedt zijn aardse beperkingen te overstijgen, creëert het entiteiten en situaties die niet meer vanuit de traditionele kaders besproken kunnen worden. De differentie die hierdoor mogelijk wordt, wordt echter meteen weer ingeperkt doordat het lichaam in de huidige samenleving is ingebed in een complex geheel aan processen die nog altijd vormgegeven zijn naar de principes van eenheid en geslotenheid. Rosi Braidotti pleit voor een nieuw interpretatiekader voor het technologische lichaam waarbij de paradox van het differentiedenken het uitgangspunt vormt. Braidotti benadert het technologische lichaam als een monstrueus, orgaanloos lichaam dat zowel heterogeen, dynamisch en virtueel is, als een spatio-temporele eenheid kent. De aspecten van *becoming*, *sustainability* en materialiteit spelen hierin een centrale rol.

Wanneer je deze twee discoursen over het lichaam samenbrengt, kun je stellen dat het theater in staat is het nieuwe interpretatiekader waar Braidotti naar streeft te realiseren. Door de aspecten die eigen zijn aan het theatrale lichaam in te zetten vanuit een streven naar differentie, kan het theater het technologische lichaam verbeelden als een monstrueus, orgaanloos lichaam in wording. Dit is echter niet vanzelfsprekend het geval. In de analyse van het lichaam in de multitechnologische performance betekent dit dat je zowel op het niveau van de theaterdramaturgie als op het niveau van de maatschappijfilosofie³⁶ moet nagaan hoe dit lichaam zich verhoudt tot het systeem van representatie en het streven naar differentie: op welke punten is er sprake van deconstructie/deterritorialisatie? Waar ontstaat er een beeld van eenheid en authenticiteit? Welke representaties worden er door het lichaam geactualiseerd? Welke rol speelt de toeschouwer in het proces van betekenisconstructie? Hoe wordt er omgegaan met het idee van spatio-temporele eenheid en sustainability? etc. Door deze verschillende aspecten te analyseren kan inzichtelijk worden gemaakt hoe de verschillende niveaus die in het lichaam in de multitechnologische performance samenkomen op elkaar inwerken en kan er op een gefundeerde wijze gesproken worden over de wijze waarop dit lichaam betekenis construeert.

Suggesties voor vervolgonderzoek

Aan de hand van Deleuze, Derrida, Artaud en Braidotti heb ik in deze scriptie geprobeerd een interpretatiekader op te stellen dat het mogelijk maakt de betekenis van het lichaam in de multitechnologische performance in al zijn gelaagdheid te bespreken. Gezien de beperkte omvang van dit onderzoek en de specifieke insteek die ik gekozen heb, heb ik niet altijd recht kunnen doen aan de complexiteit van deze problematiek. Hieronder geef ik enkele suggesties voor vervolgonderzoek. Deze komen enerzijds voort uit de noodzaak om het interpretatiekader verder te onderbouwen en anderzijds uit het belang dit kader in een bredere context te plaatsen.

³⁶ De aanduiding maatschappijfilosofisch heeft hier betrekking op de wijze waarop het technologische lichaam is ingebed in een complex geheel aan sociale, culturele, economische en politieke processen zoals omschreven door Braidotti.

Herdefiniëring van de ervaring van eenheid en authenticiteit

Ondanks het feit dat het lichaam in de postmoderne performance uitgaat van de elementen van deconstructie/deterritorialisatie en zo het principe van representatie zichtbaar maakt als een proces zonder absolute waarheid, kan de zichtbaarheid van de fysiek aanwezige acteur/performer bij de toeschouwer toch een gevoel van waarheid en/of authenticiteit oproepen zoals ook het geval was in mijn ervaring van het lichaam in *Philoctetes: fortify my arms*. Het feit dat een theatermaker streeft naar differentie, betekent niet vanzelfsprekend dat een toeschouwer bij zijn receptie van de voorstelling dit ook doet. Integendeel, in mijn eigen ervaring als toeschouwer, merk ik dat ik snel geneigd ben te zoeken naar logische samenhang en een eenduidige betekenis. Om in het interpretatiekader zoals ik dat in dit onderzoek uiteengezet heb recht te kunnen doen aan de ervaring van de toeschouwer, is het van belang deze ervaringen van authenticiteit en eenheid te herdefiniëren binnen de theorie van het differentiedenken. Ik verwacht dat een diepgaander onderzoek naar de paradox die eigen is aan het differentiedenken en naar Braidotti's opvattingen van materialiteit en *sustainability* hiervoor goede vertrekpunten zijn.

Gilles Deleuze's verhouding tot het werk van Antonin Artaud

Op sommige punten in het onderzoek ben ik ingegaan op de relatie tussen het werk van Deleuze en Derrida enerzijds en dat van Artaud anderzijds. Met name Deleuze laat zich in zijn theorievorming op een aantal belangrijke punten inspireren door het werk van Artaud. Ik denk hierbij aan het concept orgaanloos lichaam, maar ook aan zijn spreken over het schizofrene denken en het onderscheid dat hij maakt tussen *strata* en *flows*. Ik denk dat een diepgaander onderzoek naar Deleuze's visie op en gebruik van Artaud's werk meer inzicht kan bieden in de relatie tussen het differentiedenken als filosofische stroming en de ontwikkeling van het (postmoderne) theater. Omdat Deleuze zelf veel aandacht heeft besteed aan cinema en omdat zijn ideeën over netwerkstructuren makkelijk aansluiting vinden met de huidige digitale samenleving, wordt zijn denken vaak in verband gebracht met film en de nieuwe media. Door dieper in te gaan op de relatie tussen Deleuze en Artaud, zou er een toenadering gerealiseerd kunnen worden tussen het denken over film en nieuwe media enerzijds en het denken over theater anderzijds. Gezien het feit dat er in de theoretische en filosofische bespreking van het technologische lichaam nu voornamelijk verwezen wordt naar voorbeelden uit de film en de nieuwe media kunst en niet naar het theater, denk ik dat deze toenadering zeer waardevol zou kunnen zijn.

Meer uitgebreide analyse van de performance kunst

Door in de beschrijving van het theatrale en het technologische lichaam te vertrekken vanuit het perspectief van het differentiedenken, heb ik een tamelijk eenzijdig een theoretisch beeld gegeven van beide lichamen. Met name met betrekking tot het theatrale lichaam ervaar ik dit als een gemis, omdat ik hierdoor geen recht heb kunnen doen aan de diversiteit die zo kenmerkend is voor het theater van de twintigste eeuw³⁷. Artaud heeft een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van het theatrale lichaam tot een postmoderne entiteit, maar is hierin zeker niet de enige. Door dieper in te gaan op de grote diversiteit aan vorm en inhoud in het (postmoderne) theater en meer aandacht te besteden aan concrete voorstellingen en performances, kan een completer antwoord gegeven worden op de vraag of, en zo ja hoe de differentie waar Deleuze en

³⁷ Met betrekking tot de analyse van het technologische lichaam ervaar ik dit minder als een gemis, omdat dit niet zozeer een analyse was van een concrete praktijk, als wel van een bepaalde visie op die praktijk zoals ik al aangaf in de inleiding van hoofdstuk 3.

Derrida over spreken door het theatrale lichaam gerealiseerd wordt. Dit zou het interpretatiekader zoals ik dat hier heb opgesteld een breder draagvlak geven. Het boek *Postdramatisches Theater* van Hans-Thies Lehmann (Frankfurt 1999) en het boek *Maschinen, Medien, Performances* over de zomeracademie in Hellerau (ed. Martine Leeker, Berlijn 2001) zijn hiervoor goede uitgangspunten.

Nieuwe ontwikkelingen binnen beide vakgebieden

In het onderzoek naar de betekenis van het lichaam in de multitechnologische performance ben ik geheel uitgegaan van de theorie van het differentiedenken. Hierbij heb ik deze theorie min of meer behandeld als de meest actuele theorie over het lichaam binnen zowel de Theaterwetenschap als de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur. Dit is echter niet helemaal correct. Zowel binnen het theater als binnen het denken over de Nieuwe Media en Digitale Cultuur wordt er lang niet alleen gestreefd naar deconstructie en differentie. Binnen het theater wordt er steeds vaker gesproken over het post-postmodernisme waarin aspecten als identificatie en authenticiteit weer opnieuw een rol spelen (zij het op een andere wijze dan voor het postmodernisme). Ik denk hierbij aan het werk van jonge theatermakers zoals Lotte van de Berg en De Bloeiende Maagden die, juist in de snelle chaotische samenleving van nu, zoeken naar identiteit en betekenis. Ook binnen de Nieuwe Media en Digitale Cultuur speelt eenheid en identificatie vaak een belangrijke rol. De grote aandacht voor het proces van immersie – gehele onderdompeling in een fictieve, virtuele wereld – is hier een voorbeeld van. Om de waarde en betekenis van het interpretatiekader zoals ik dat in dit onderzoek heb opgesteld te toetsen, is het naar mijn mening waardevol om te kijken in hoeverre dit kader aansluiting vindt bij deze (schijnbaar tegengestelde) ontwikkelingen.

Bredere toetsing

Een belangrijke reden om de performance *Philoctetes: fortify my arms* als casestudie te nemen voor mijn interpretatiekader, was dat deze performance nauw aansluit bij mijn opvattingen over theater en technologie welke ook als uitgangspunt dienden voor dit onderzoek. Om de bruikbaarheid van het interpretatiekader te toetsen is het echter noodzakelijk dit kader te confronteren met performances waarin de relatie lichaam en technologie niet zo expliciet tot onderwerp wordt gemaakt, of waarin niet in de eerste plaats gestreefd wordt naar deconstructie van het systeem van representatie. Ik denk hierbij aan de Proust-cyclus van Guy Cassiers bij het Ro Theater(2002-2005), waarin niet zozeer het technologische lichaam centraal staat als wel de invloed van de technologie op onze ervaring en verbeelding van ruimte en tijd. Ook de performances van Stelarc, wiens werk in dit onderzoek slechts kort ter sprake is gekomen, zijn in dat opzicht interessant.

Slotwoord

Theaterwetenschap en de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur: toen ik begon met beide specialisaties leken ze mijlenver van elkaar verwijderd te zijn. Vanuit mijn eigen fascinatie bleken er echter al snel veel raakvlakken te zijn welke samenkwamen in het menselijk lichaam. Het theater als de kunst van het lichaam kan een unieke rol spelen in de verbeelding van relatie mens en technologie welke een steeds belangrijker onderdeel uitmaakt van onze ervaring van onszelf en onze omgeving. Op het gebied van de praktijk lijken het theatrale en het

technologische lichaam elkaar moeiteloos te kunnen vinden en is er sprake van voortdurend experiment. De meest recente performance van Crew getiteld *Crash* (2004), waarin niet de acteur maar de toeschouwer een directe relatie aangaat met de technologie, is daar een inspirerend voorbeeld van. Ik hoop met dit onderzoek een bijdrage geleverd te hebben aan een wetenschappelijke cross-over op het vlak van theater, technologie en het lichaam die aansluit bij en inzicht biedt in de inspirerende en steeds veranderende praktijk van de multitechnologische performance.

Literatuurlijst

- Adams, M. en J.R. Farr, 'Blast Theory: Desert Rain und andere Performance-Environments', in: Leeker, M. (ed), *Maschinen, Medien, Performances: Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlijn 2001 p. 732-748.
- Aristoteles [uit het Grieks vert., ingel. en van aant. voorz. door N. van der Ben en J.M. Bremer], 'Poëtica', Amsterdam 1999
- Artaud, A., 'The theatre and its double', Londen 1974
- Artaud, A. (S. Sontag ed. en introductie), 'Selected writings', New York 1976
- Artaud, A., 'Navel der Onderwereld', Amsterdam 1981
- Artaud, A., 'The Theater and Culture', New York 1958 (van de website: www.artsci.wustl.edu/~marton/Artaud.html)
- Auslander, P., 'Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance', Michigan 1992
- Auslander, P., 'From acting to performance: essays in modernism and postmodernism', Londen 1997
- Auslander, P., 'Liveness: performance in a mediatized culture', Londen 1999
- Barber, S., 'Antonin Artaud: Blows and Bombs', Londen 1983
- Bleeker, M., 'The locus of looking : dissecting visuality in the theatre', Amsterdam 2002
- Bolter, J.D. en R. Grusin, 'Remediation: understanding New Media', Cambridge 2000
- Braidotti, R., 'Metamorphoses: towards a materialist theory of becoming', Cambridge 2002
- Braidotti, R., 'Critical theory as cartography of g-local powers', Utrecht 2004 (van de website: www.let.uu.nl/~Rosi.Braidotti/personal/docs/SeylaBenhabib.pdf)
- Braidotti, R., 'Between the no longer and the not yet: nomadic variations on the body', jaartal onbekend (van de website: www.women.it/cyberarchive/files/braidotti/htm)
- Bunbury, S., 'Bodies Beautiful', in: *The Age* 22 oktober 2002 (van de website: www.theage.com.au)
- Carlson, M., 'Performance: a critical introduction', Londen 1996
- Carpentier, M. (e.a.), 'Het internet als atopische of utopische schouwburg? Verslag workshop theater en ict 26 maart 2003', Gent 2003 (van de website: www.recreatiefvlaanderen.be/srv/pdf/srcvrap_200302.pdf)
- Club, L.G. 'Italian Renaissance Theatre', in: Brown, J.R., *The oxford illustrated history of theatre*, Oxford 1995
- Deleuze, G., en F. Guattari, 'Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia', Minneapolis 1983
- Deleuze, G., en F. Guattari, 'A thousand plateaus, capitalism and schizophrenia', Minneapolis 1987
- Deleuze, G., 'The Logic of Sense', Londen 1990
- Deleuze, G., 'Thirteenth series of the schizophrenic and the little girl', in: Scheer, E., (ed.), *Antonin Artaud: a critical reader*, Londen 2004 p. 27-36
- Derrida, J., 'Writing and difference', Londen 1978
- Dery, M., 'Escape Velocity: cyberculture at the end of the century', New York 1996
- Grotowski, J., 'Methodical Exploration', in: Drain, R. (ed), *Twentieth century theatre. A sourcebook*, Londen 1995 p. 277-280
- Haraway, D., 'Cyborg manifesto: Science, Technology and Socials-Feminism in the late Twentieth Century' in: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York 1991 p.149-181

- Kattenbelt, M.J., 'Theater en film, aanzet tot een systematische vergelijking vanuit een rationaliteitstheoretisch perspectief', Utrecht 1991
- Lorraine, T., 'Living a Time Out of Joint', in: Patton, P. en J. Protevi (ed), J, *Between Deleuze & Derrida*, New York, Londen 2003 p. 30-45
- Lehmann, H.T., 'Postdramatisches Theater', Frankfurt 1999
- Meijer, M., 'De mens is een cyborg', uit: NRC 25 april 2003 (van de website: www2.eur.nl/fw/hyper/Artikelen/Interviews/NRC.htm)
- Moerland, B., 'De leer van de vrijheid', uit: Moerland, B., *Katharen en de val van Montségur*, Den Haag 2003 (van de website: www.brammoerland.com/teksten/katharenleervrijheid.doc)
- Mulder, A., 'Het twintigste-eeuwse lichaam: essay', Amsterdam 1996
- Mulder, A. en M. Post, 'Boek voor elektronische kunst', Rotterdam 2000
- Olkowski, D., 'Gilles Deleuze and the Ruin of Representation', California 1999
- Patton, P., 'Future Politics', in: Patton, P. en J. Protevi (ed), J, *Between Deleuze & Derrida*, New York, Londen 2003 p. 15-29
- Patton, P. en Protevi, J., 'Introduction', in: Patton, P. en J. Protevi (ed), J, *Between Deleuze & Derrida*, New York, Londen 2003 p. 1-14.
- Protevi, J., 'Political Physics: Deleuze, Derrida and the Body Politic. Introduction', Londen 2001 (van de website: www.artsci.lsu.edu/fai/Faculty/Professors/Protevi/Introduction.html)
- Raessens, J., 'Filosofie & Film. Vivre la difference: Deleuze en de cinematografische moderniteit', Budel 2001
- Schneider, R., 'The Explicit Body in Performance', Londen 1997
- Siccama, W., 'Het waarnemend lichaam', Nijmegen 2000
- Sijde, N. van der, 'Het literaire experiment: Jacques Derrida over literatuur', Amsterdam 1998
- Smith, W.D., 'Deleuze and Derrida, Immanence and Transcendence: Two Directions in Recent French Thought', in: Patton, P. en J. Protevi (ed), J, *Between Deleuze & Derrida*, New York, Londen 2003 p. 46-66
- Styan, J.L., 'Modern drama in theory and practice. Vol. 2,' Cambridge 1981
- Vanhoutte, K., 'Allegories of the Fall: Corporeality and the Technological Condition in Theatre', in: Dries, L. van den, Bleeker M. e.a., *Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary Performing Art*, Amsterdam 2002 p. 97-134
- Vanhoutte, K., 'Het virulente lichaam van Philoctetes', in: *DW & B* vol.3, Leuven 2004 (van de website: www.dwb.be/2004/3/3.html)
- De officiële website van de Vlaamse performancegroep Crew: www.crewonline.org

De Theatrale Cyborg

Een interdisciplinair onderzoek naar de betekenis van het lichaam in de multitechnologische performance

Samenvatting

Het menselijk lichaam in de multitechnologische performance – een theatrale uiting waarin de relatie mens en technologie tot onderwerp wordt gemaakt – is zowel binnen de Theaterwetenschap als binnen de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur object van onderzoek. Het blijkt echter lastig te zijn om de twee vakgebieden samen te brengen in één interpretatiekader om zo de betekenis van het lichaam in deze performance in al zijn gelaagdheid en complexiteit te analyseren. Ik wil in deze scriptie een bijdrage leveren aan het oplossen van dit gemis door een interpretatiekader op te stellen waarin het theatrale en het technologische lichaam samenkomen.

Als uitgangspunt voor de behandeling van deze problematiek neem ik het differentiedenken van Gilles Deleuze en Jacques Derrida. Deze filosofie verzet zich tegen de gesloten, hiërarchische principes van het systeem van representatie en pleit voor een wijze van betekenisconstructie waarin de differentie op een positieve wijze wordt geaffirméerd. In de vorm van respectievelijk Antonin Artaud en Rosi Braidotti kent het differentiedenken een directe link met het denken over het lichaam binnen zowel de Theaterwetenschap als binnen de studie van de Nieuwe Media en Digitale Cultuur.

In de analyse van het differentiedenken van Deleuze en Derrida heb ik vier verschillende elementen onderscheiden. Dit zijn: het proces van deconstructie/deterritorialisatie, een open houding ten aanzien van de toekomst, ethisch bewustzijn en het proces van *becoming*. Deze vier elementen komen samen in de paradox van het differentiedenken. Enerzijds verzetten Deleuze en Derrida zich tegen het systeem van representatie en zoeken ze naar een alternatieve wijze van betekenisconstructie en anderzijds onderkennen ze dat differentie alleen op een betekenisvolle wijze geuit kan worden door middel van representatie. Een situatie van totale differentie is hierdoor onmogelijk en ook onwenselijk, maar kan wel voortdurend worden nagestreefd om zo de beperkingen en onderdrukking van het representatieve denken te doorbreken. Het concept orgaanloos lichaam – het lichaam dat zowel een dynamische, heterogene en creatieve structuur kent, als een spatio-temporele eenheid is – vertegenwoordigt deze paradoxale situatie waarin het streven naar differentie zich voortdurend bevindt.

Door het theatrale en het technologische lichaam te bespreken vanuit respectievelijk Antonin Artaud en Rosi Braidotti wordt zichtbaar dat beide lichamen in potentie de differentie waar Deleuze en Derrida over spreken kunnen realiseren. Het theatrale lichaam slaagt hierin door de combinatie van representatie en presentatie die eigen is aan dit lichaam in te zetten als dramaturgisch middel om zo het principe van representatie zichtbaar te maken als een proces. Op deze wijze doorbreekt het theatrale lichaam de geslotenheid van het systeem van representatie en stimuleert het de toeschouwer om zelf een actieve rol te spelen in het proces van betekenisconstructie. Met betrekking tot het technologische lichaam kan gesteld worden dat door de technologie het subject in staat is situaties te creëren die niet meer passen binnen de gesloten binaire principes van het systeem van representatie. Door de mogelijkheid door middel van de technologie de lichamelijke beperkingen van ruimte en tijd (deels) te ontstijgen, ontstaan er vele

stadia tussen de traditionele representaties die geïnterpreteerd kunnen worden als situaties van differentie. Anders dan het theatrale lichaam dat vorm krijgt binnen de min of meer besloten context van het theater, is het technologische lichaam ingebed in een complex geheel aan culturele, sociale, economische en politieke processen die in de huidige samenleving vaak nog gestructureerd zijn volgens de traditionele principes van het systeem van representatie. Het technologische lichaam is hierdoor moeilijker in staat de differentie die het in potentie in zich draagt te realiseren dan het theatrale lichaam.

Het theoretisch kader bestaande uit Deleuze, Derrida, Artaud en Braidotti maakt het mogelijk de volgende twee conclusies te trekken met betrekking tot de betekenis van het lichaam in de multitechnologische performance.

1) Door het lichaam in de multitechnologische performance te analyseren vanuit het perspectief van het differentiedenken wordt het mogelijk om de betekenis van dit lichaam op zowel het niveau van de theaterdramaturgie als op het niveau van het maatschappijfilosofische discours over de verhouding lichaam en technologie vanuit een zelfde begrippenapparaat te bespreken. Op deze wijze kan de wisselwerking tussen beide niveaus zichtbaar worden gemaakt en kan de betekenis van het lichaam in de multitechnologische performance in al zijn gelaagdheid en complexiteit geanalyseerd worden.

2) Omdat het lichaam in het theater zich manifesteert in de min of meer besloten context van de esthetische instelling, kan dit lichaam makkelijker het spel aangaan met de representatie dan het technologische lichaam dat deel uitmaakt van een complex geheel aan culturele, sociale, economische en politieke processen. Dit betekent dat het theater in staat is een belangrijke bijdrage te leveren aan het proces van differentie met betrekking tot de huidige relatie mens en technologie. Gebruikmakend van de dramaturgische technieken die het theater sinds Artaud ontwikkeld heeft, kan het technologische lichaam verbeelden als een orgaanloos lichaam in wording en de toeschouwer zo stimuleren een actieve en kritische houding aan te nemen in zijn omgang met de mogelijkheden en beperkingen van de technologie.