

**'Marina Abramović als moderne martelares'**

**Eindwerkstuk BA Kunstgeschiedenis**

**Rijk Kistemaker - 4026071**

**Docenten: dr. Hestia Bavelaar en dr. Patrick van Rossem**

**15 juni 2015**

**4754 woorden**

## **Inhoudsopgave**

<b>I. Onderzoeksvraag en inleiding</b>	<b>p. 3 – 4</b>
<b>II. Case study: <i>The lips of Thomas</i> (1975) en <i>The House with the Ocean View</i> (2002)</b>	<b>p. 5 – 7</b>
<b>III. Martelaarschap in feministische context</b>	<b>p. 8 – 9</b>
<b>IV. Marina Abramović en image building</b>	<b>p. 10 – 14</b>
<b>V. Conclusie</b>	<b>p. 15 – 16</b>
<b>VI. Literatuur en afbeeldingen</b>	<b>p. 17 – 18</b>

## I. Onderzoeksvraag en inleiding

→ In welke opzichten kunnen het werk en de publieke persona van Marina Abramović gezien worden als illustratief voor een tendens in de performancekunst die wortels heeft in het christelijk martelaarschap?

De manier waarop sommige christelijke martelaars hun lichaam op een extreme manier inzetten om hun devotie te tonen, heeft parallellen met de manier waarop performancekunstenaars dit doen ten behoeve van de kunst. Zij verheffen het geweld dat ze hun lichaam aandoen tot een ritueel. Daarbij overschrijden ze net als de martelaars van weleer de grenzen van het maatschappelijk acceptabele, esthetische en de lichamelijke integriteit. Deze overschrijding roept zowel bewondering als walging op.<sup>1</sup> Het volgende vormt een poging om aan te tonen dat de Servische kunstenaar Marina Abramović (Belgrado, 1946) in zowel haar werk, als het construeren van haar publieke persona en de manier waarop ze haar positie in de kunstwereld belichaamt, op verschillende manieren beantwoordt aan een tendens in de performancekunst die bepaalde esthetische en inhoudelijke parallellen heeft met christelijk martelaarschap. Daarbij zal de aandacht vooral uit gaan naar de werken *The lips of Thomas* (1975) en *The House with the Ocean View* (2002, afb. 1). Daarbij wordt de middeleeuwse mystica Catherina van Siena (Siena, 1347 – Rome, 1380) aangegrepen om de parallellen te illustreren. Vervolgens zal verder ingegaan worden op hoe de manier waarop Marina Abramović zichzelf als moderne martelaar lijkt neer te zetten door de zorgvuldige constructie van haar publieke persona. Tevens zal worden beschouwd hoe het retrospectief *The Artist is Present* dat plaatsvond in 2010 functioneert in deze constructie.

Het cruciale element dat uiteenlopende historische groepen en figuren als Catherina van Siena, de middeleeuwse flagellanten en performancekunstenaars als Chris Burden, Orlan en Marina Abramović lijkt te verbinden, is het simuleren of daadwerkelijk ervaren van fysieke pijn en de manier waarop zij hierdoor hun lichaam gebruiken om naar de buitenwereld te communiceren: “a performance of pain”.<sup>2</sup> Performancekunstenaars hebben het menselijk lichaam en geweld tegen dit lichaam vaak gebruikt om grenzen te overschrijden, zij het de grenzen van de lichamelijke ervaring, de grenzen van het patriarchale of de grenzen van het culturele instituut. Hierbij maken ze vaak in meer of minder expliciete mate gebruik van christelijke symboliek.<sup>3</sup> De performancekunstenaar Chris Burden (Boston, 1946 – Topanga Canyon, 2015) liet zich bijvoorbeeld voor zijn performance *Trans-fixed* (1974) kruisigen op de motorkap van een Volkswagen, hiermee direct verwijzend naar

---

1 Mark Dawes, 'Performance Art: Spectacle of the Body', *Circa* 74 (1995) 3, p. 28.

2 Marla Carlson, *Performing Bodies in Pain. Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics and Artists*, Londen 2010, p. 2.

3 Amelia Jones, *Body Art/performing the Subject*, Minneapolis 1998, p. 131

de kruisiging van Christus en in het verlengde hiervan de zelfopoffering van christelijke martelaars.<sup>4</sup> De Franse kunstenaar Orlan (Saint-Etienne, 1947) veranderde zichzelf op zeer letterlijke wijze in een martelares voor de kunst toen ze in 1990 een serie chirurgische ingrepen onderging om esthetische perfectie te bereiken.<sup>5</sup> Het beoogde resultaat zou haar tot een compositie maken van ultieme vrouwelijke schoonheid zoals gezien in het werk van mannelijke kunstenaars: de kin van Botticelli's Venus en het voorhoofd van Da Vinci's Mona Lisa, etcetera.<sup>6</sup> Orlan brengt zichzelf in de context van dit project fysieke 'schade' toe, daarbij uiteraard geholpen door plastische chirurgen en hun scalpels, en zet zo haar lichaam in om westerse schoonheidsidealen te bevragen op een manier die juist zo effectief is door haar lijden. Het geweld in deze performance vormt een reflectie van het geweld dat vrouwen zichzelf aandoen in het nastreven van door patriarchale conventies geconstrueerde schoonheidsidealen. Dit project werkt illustratief in de context van dit paper omdat Orlan dit geritualiseerd lijden voorzag van elementen die directe associaties oproepen met christelijk martelaarschap.<sup>7</sup> Na elke van de 9 door camera's gedocumenteerde operaties die Orlan onderging, creëerde ze uit het eventueel overgebleven weefsel (haar, vet, bebloed verband) relieken die ze vervolgens verkocht voor hoge bedragen.<sup>8</sup> Ze nam tevens posities aan op de operatietafel die verwijzen naar de kruisiging en verleende zo een bijna kerkelijke en ritualistische dimensie aan procedures die normaliter als banaal en schaamtevol worden weggezet.<sup>9</sup> De naam van het project, *The Reincarnation of Saint Orlan*, verraadt dat Orlan door middel van haar performances zichzelf tot de positie van heilige lijkt te willen verheffen. De expliciete en ludieke manier waarop ze hier uiting aan geeft, heeft interessante parallellen met de serieuze en meer impliciete wijze waarop Marina Abramović dit lijkt te doen. Op dit element van het oeuvre en de publieke persona van Abramović zal in het voorlaatste hoofdstuk verder worden ingegaan.

---

4 Jones 1998 (zie noot 3), p. 131.

5 Alyda Faber, 'Saint Orlan: Ritual as Violent Spectacle and Cultural Criticism', *TDR* 46 (2002) 1, p. 85.

6 Faber 2002 (zie noot 6), p. 85.

7 Faber 2002 (zie noot 6), p. 85.

8 Faber 2002 (zie noot 6), p. 85.

9 Faber 2002 (zie noot 6), pp. 85-87.

## II. Case study: *The lips of Thomas* (1975) en *The House with the Ocean View* (2002)



Afbeelding 1: Marina Abramović, *The House with the Ocean View*, 2002, performance, Sean Kelly Gallery, New York.

Catharina van Siena was een befaamde rooms-katholieke mystica die uiting gaf aan haar toewijding aan haar geloof door in zulke mate ascetisch te zijn, een geval van *anorexia mirabilis* of 'een miraculeus gebrek aan eetlust', dat ze uiteindelijk stierf aan ondervoeding.<sup>10</sup> Zij is een sprekend voorbeeld van een martelaar omdat ze door ultieme zelfontkenning en wilskracht zichzelf in dienst stelde van haar geloofsovertuiging.<sup>11</sup> In 2002 voerde Marina Abramović de performance *The House with the Ocean View* (2002, afb. 1) uit in de Sean Kelly Gallery in New York.<sup>12</sup> Deze performance nam de vorm aan van een experiment in zelfontkenning. Abramović woonde twaalf dagen lang in het zicht van de bezoekers van de galerie op een platform met drie kamers waar ze zo lang als de performance duurde niet zou spreken en niet zou eten.<sup>13</sup> Gedurende de performance voerde ze normale, menselijke taken uit die door de extreme honger die ze doorstond en de blik van de toeschouwers verheven werden tot rituele acties.<sup>14</sup> Ze bewoog uiterst langzaam, ze dronk water en urineerde voor de ogen van de toeschouwers: een directe fysieke uiting van de reiniging die ze door middel van haar performance probeert te bewerkstelligen.<sup>15</sup> Zoals Catherina van Siena zich uithongerde uit pure devotie voor haar verlosser, hongerde Marina Abramović zich uit ten behoeve

10 Maureen Quilligan, *The Allegory of Female Authority. Christine de Pizan's Cité Des Dames*, Ithaca 1991, p. 208.

11 Quilligan 1991 (zie noot 10), pp. 208-209.

12 James Westcott, 'Marina Abramović's "The House with the Ocean View": The View of the House from Some Drops in the Ocean', *TDR* 47 (2003) 3, p. 129.

13 Westcott 2003 (zie noot 12), p. 129.

14 Westcott 2003 (zie noot 12), p. 133.

15 Westcott 2003 (zie noot 12), p. 133.

van de kunst. Zij vervangt het christelijke geloof door een ander hoger ideaal: “I’m only interested in an art which can change the ideology of society. [...] Art which is only committed to aesthetic values is incomplete”.<sup>16</sup>

Marina Abramović is ook buiten haar werk geen vreemde met betrekking tot martelaarschap.<sup>17</sup> Ze groeide op in het communistische Servië waar haar oudoom het hoofd was van de Servische orthodoxe kerk, waarschijnlijk vermoord werd door de staat en uiteindelijk heilig werd verklaard.<sup>18</sup> In het verstikkende communistische Belgrado dat gebogen ging onder het juk van Tito, voerde Abramović het kunstwerk *The lips of Thomas* (1975) uit waarmee ze de rol van martelaar aannam die we in werk als *The House with the Ocean View* (2002) en de serie *Rhythm* performances van de vroege jaren '70 steeds opnieuw terug zien.<sup>19</sup> Abramović kerfde voor een groot publiek een communistische ster in haar naakte lichaam met een scheermes, sloeg zichzelf met zweepen tot ze niets meer voelde en nam toen gedurende dertig minuten plaats op een kruis van ijsblokken.<sup>20</sup> De inhoud van deze performance zette de toon met betrekking tot het geritualiseerd lijden dat Marina Abramović in haar werk gebruikt, hoewel het hier meer een aanklacht betreft tegen de onderdrukkende politiek in Servië in de jaren '70 dan een werk van puur uithoudingsvermogen zoals *The House with the Ocean View* (2002).<sup>21</sup> Abramović lijkt hier de christelijke context waarin de 14e-eeuwse flagellanten zichzelf beschadigden te vertalen naar een politieke context. Zo zette een bizarre kanttekening uit de geschiedenis van het christendom naar eigen hand. Daarmee beantwoordde ze aan het idee van een rode draad van performatief lijden in de westerse geschiedenis die performancekunstenaars sinds jaar en dag steeds opnieuw lijken te bevestigen. De flagellanten vormden een van de meest opmerkelijke groepen martelaars. Zij kastijdden gedurende de jaren 1348 tot 1350 hun lichaam door middel van zelf toegebrachte zweepslagen om boete te doen voor de Zwarte Dood.<sup>22</sup> Deze zagen zij als een goddelijke straf voor de zonden van de mensheid.<sup>23</sup> Het frappante aan hun gedrag is dat dit een zeer publiek en ritueel karakter had, bijna als een klein toneelstuk of een performance, waarbij hun zelfkastijding de vorm aannam van een benadering van de lijdensweg en kruisiging van Christus: wanneer zij een dorp of stadje binnenkwamen, vormden ze een cirkel in de grootste kerk en voerden hier een gestandaardiseerd ritueel uit waarbij ze steeds opnieuw dezelfde dramatische handelingen opvoerden waarbij ook steeds een intense relatie was met het publiek, een relatie die inherent is aan

---

16 Westcott 2003 (zie noot 12), p. 130.

17 Steven Henry Madoff, 'A Viewable Fast, Enforced by Knives', *The New York Times* 10 november 2002, <<http://www.nytimes.com/2002/11/10/theater/a-viewable-fast-enforced-by-knives.html>>, (Bezoekt op 28 mei 2015).

18 Madoff 2002 (zie noot 17).

19 Madoff 2002 (zie noot 17).

20 Madoff 2002 (zie noot 17).

21 Madoff 2002 (zie noot 17).

22 Robert S. Gottfried, *Black Death*, New York 2010, pp. 69-72.

23 Gottfried 2010 (zie noot 22), pp. 69-72.

het uitvoeren van performance kunst.<sup>24</sup>

Het interessante aan *The lips of Thomas* (1975) is dat Abramović op dubbelzinnige wijze gebruikt maakte van objecten, symbolen en acties die verwijzen naar de westerse culturele geschiedenis. Zoals de ster die ze op haar buik kerfde tegelijk kan verwijzen naar de communistische rode ster en een symbool vormt voor het menselijk lichaam, kan het gebruik van een zweep tegelijk verwijzen naar de flagellanten en associaties oproepen met sadomasochisme.<sup>25</sup> Op dezelfde manier kan het bevroren kruis verwijzen naar de kruisiging terwijl het gebruik van ijs symbool kan staan voor winter, kou en de dood.<sup>26</sup> Hoewel de symboliek die Abramović gebruikte in deze performance meer dubbelzinnig is dan de acties van de flagellanten bij wie de consensus was dat hun daden dienden als een boetedoening, is het opvallend dat zowel *The lips of Thomas* (1975) en de acties van de flagellanten ontstonden in een onrustig en gedestabiliseerd klimaat, zij het Sarajevo onder het juk van een dictator of Europa geteisterd door een dodelijke epidemie. De bebloede rode ster die Abramović op haar buik kerfde diende hetzelfde doel als de striemen die de flagellanten op hun ruggen aanbrachten. Ze vormen een lichamelijke representatie van onvrede met het handelen van de autoriteiten en een subversief statement jegens deze autoriteiten. De flagellanten voerden hun acties namelijk uit buiten de controle van de kerk en werden als gevolg hiervan tot heidenen verklaard. Marina Abramović ageerde op haar eigen manier tegen de socialistische autoriteit door expliciete christelijke symboliek in haar kunst te incorporeren in een klimaat waarin de rituelen en symboliek van de kerk onderdrukt werden.<sup>27</sup>

Naast de meer oppervlakkige visuele en symbolische aspecten die uitingen van christelijk martelaarschap en het werk van Marina Abramović kenmerken, speelt ook de relatie tussen de performancekunstenaar en het publiek een rol om te illustreren hoe performance art parallellen vertoont met martelaarschap. De performancekunstenaar bouwt immers, in het geval van performances waarbij verminking of verwonding van het lichaam plaats vindt, een band op met het publiek waarbij de kunstenaar pijn ondergaat die het publiek zich kan inbeelden zonder dat zij hier zelf onder hoeven te lijden. De kunstenaar ondergaat het lijden waar het publiek zich voor poogt te beschermen. Hij of zij plaatst het idee van het lijden in de hoofden van het publiek dat zich veilig waant doordat het de afstand waarneemt tussen de rol van toeschouwer en de rol van kunstenaar. Hierdoor neemt de kunstenaar in feite al het lijden op zich zoals een martelaar dat zou doen.<sup>28</sup> De kunstenaar neemt zo de rol aan van een zondebok die lijdt in de plaats van de toeschouwer, zoals Christus zijn kruisiging onderging als boetedoening voor de zonden van de mensheid.

24 Gottfried 2010 (zie noot 22), pp. 70-71.

25 Erika Fischer-Lichte, 'Performance Art and Ritual. Bodies in Performance', in: Philip Auslander (red.), *Performance: pt. 1. Identity and the self*, Abingdon 2003, pp. 241-243.

26 Fischer-Lichte 2003 (zie noot 25), p. 242.

27 Jonathan Wright, *Heretics. The Creation of Christianity from the Gnostics to the Modern Church*, Boston 2011, p. 116.

28 Fischer-Lichte 2003 (zie noot 25), p. 246.

### III. Martelaarschap in feministische context

De manier waarop Marina Abramović haar lichaam inzet, beantwoordt aan de manier waarop vrouwelijke performancekunstenaars in de jaren '70 van de twintigste eeuw hun lichaam gebruikten om te rebelleren tegen een kunstwereld en een kunsthistorisch discours waarin voornamelijk mannen het heft in handen hadden.<sup>29</sup> Het uitvoeren van performances werd in een feministische context gebruikt om het destijds spelende kunsthistorische discours te ontwrichten door begrip, kritiek en duiding te problematiseren en in het verlengde hiervan de door mannen gedomineerde commerciële kunstnetwerken te deconstrueren.<sup>30</sup> Het vroege werk van Marina Abramović, zoals *The lips of Thomas* (1975), kan in de context van deze ontwikkeling gezien worden als een manifestatie van deze ontwrichting door middel van het gebruik van het lichaam. Zelf toegebrachte lichamelijke pijn vormt sinds lange tijd een manier voor vrouwen om zichzelf hoorbaar te maken buiten de grenzen van de patriarchale samenleving.<sup>31</sup> Met betrekking tot dit lijden kan een inhoudelijke verwantschap gesuggereerd worden tussen, in de context van dit paper, middeleeuwse vrouwelijke mystici en vrouwelijke performancekunstenaars in de jaren '70 en later.<sup>32</sup> Hoewel Abramović publiekelijk heeft ontkend dat ze banden had met het feminisme, is het moeilijk om haar niet te aan te wijzen als een feministisch icoon.<sup>33</sup> Dit vooral gezien de manier waarop ze op subversieve wijze haar eigen lichaam heeft geobjectiveerd en gecommificeerd en de wijze waarop ze als vrouw een ongekennd grote rol heeft in het kunsthistorisch discours.<sup>34</sup> Abramović gaat in haar performances assertief om met haar eigen lichaam. Zelfs als ze zich laat kastijden en verwonden in een performance als *Rhythm 0* (1974), is zij de initiator van haar eigen lijden en geeft zij de toestemming aan het publiek om haar naar verlangen te mishandelen.<sup>35</sup> Reflectie op deze performance leidt dan ook tot de conclusie dat zelfs in een totaal passieve en naakte staat het lichaam van Abramović de macht bezit om het gedrag van het publiek in bepaalde zin te dicteren. Abramović gebruikt haar lichaam in performances als *Rhythm 0* (1974) en *The lips of Thomas* (1975) om de 'gaze' van het publiek en daarmee de afstand tussen toeschouwer en kunstenaar te overstijgen tot het punt dat het publiek zelfs de performance eindigt om het lijden van Abramović te stoppen, zoals het geval was bij de *The lips of Thomas* (1975).<sup>36</sup> Hoe dan ook, het lichaam van Abramović staat steeds opnieuw centraal. Met name de manier waarop ze haar lichaam objectiveert volgens de maatstaven van de patriarchale samenleving en door deze objectivering tot in het

29 Jeanie Forte, 'Women's Performance Art. Feminism and Postmodernism', in: Hilip Auslander (red.), *Performance: pt. 1. Identity and the self*, Abingdon 2003, p. 251.

30 Forte 2003 (zie noot 29), p. 251.

31 Carlson 2010 (zie noot 2), p. 79.

32 Carlson 2010 (zie noot 2), p. 79.

33 Marina Abramović en Klaus Peter Biesenbach, *Marina Abramovic. The Artist is Present*, New York 2010, p. 24.

34 Abramović en Biesenbach 2010 (zie noot 33), p. 24.

35 Abramović en Biesenbach 2010 (zie noot 33), p. 24.

36 Abramovic en Biesenbach 2010 (zie noot 33), p. 32.



extreme door te trekken, schudt ze zich juist los van het verstikkende patriarchale en levert er een bijtend commentaar op. Catherina van Siena lijkt ook juist door haar 'otherness' een zo cruciale rol te hebben aangenomen in het historisch discours met betrekking tot vrouwelijke heiligen.<sup>37</sup> Een fundamenteel element in de waardering van vrouwelijke heiligen ligt namelijk in het feit dat zij het tegenovergestelde zijn van mannen en door associaties met emotie en vrouwelijke vleselijkheid een tegenwicht konden bieden aan de meer intellectuele kant van de kerk.<sup>38</sup> De manier waarop Catherina van Siena beantwoordde aan het stereotype van de religieuze vrouw waarin de irrationele, emotionele en vleselijke elementen van de vrouw werden afgezet tegen de meer abstracte, intellectuele capaciteiten die met de man werden geassocieerd, stelde haar in staat om gewaardeerd te worden en invloed uit te oefenen vanuit haar benadeelde positie.<sup>39</sup> Waar mannen hun kerkelijke status ontleenden aan deze capaciteiten, deden vrouwen als Catherina van Siena dit op een meer lichamelijke en persoonlijke wijze.<sup>40</sup> Deze neiging tot het lichamelijke is te lezen in de vele brieven die ze schreef waarin ze een speciale nadruk legde op de vleselijkheid van Christus en het belang van de eucharistie.<sup>41</sup> Lichamelijkheid lijkt dus bij Marina Abramović en Catherina van Siena een integraal punt dat hun rol in het historisch discours heeft bepaald. Beiden hebben door het benutten van deze lichamelijkheid en de stereotype associaties die deze oproept een cruciale plaats ingenomen in een patriarchale geschiedschrijving.

---

37 Francis Thomas Luongo, *The Sainly Politics of Catherine of Siena*, New York 2006, p. 16.

38 Luongo 2006 (zie noot 37), p. 15.

39 Luongo 2006 (zie noot 37), p. 16.

40 Luongo 2006 (zie noot 37), pp. 15-16.

41 Luongo 2006 (zie noot 37), p. 15.

#### IV. Abramović en imagebuilding



Marina Abramović, *The Artist is Present*, 2010, Museum of Modern Art, New York.

Het imago dat Marina Abramović in de afgelopen decennia zorgvuldig gecultiveerd en gecureerd heeft, lijkt een cruciaal deel uit te maken van de manier waarop ze zichzelf een plaats in de tijdsgeest heeft toegeëigend en nog immer een 'superster' van de kunstwereld is. Haar samenwerkingen met figuren uit de populaire cultuur als Jay-Z en Lady Gaga getuigen van deze voortdurende relevantie.<sup>42</sup> Vlak voordat ze begon aan de bijna 700 uur durende performance *The Artist is Present* (2010), werd Marina Abramović gevraagd hoe ze het verschil tussen theater en performancekunst zou definiëren en antwoordde als volgt: “Theatre is fake. The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real.”<sup>43</sup> Schrijnend is nu juist dat de performance waarvoor Abramović kort na dit interview bijna 700 uur lang stil zou zitten en het bijbehorende mediacircus juist gekenmerkt werden door artificialiteit. Zittend en zwijgend aan een tafel staarde Abramović iedereen die ervoor koos om aan te schuiven aan tot ze in huilen uitbarstten of anderszins opgaven terwijl de kunstenaar in kwestie roerloos bleef zitten, de kracht van haar aura en uithoudingsvermogen zo bevestigend.<sup>44</sup> De performance vormde een schouwspel waar de PR-afdeling van het MoMa gretig gebruik van maakte door beroemdheden als Sharon Stone en Isabella

42 Harriet Gibsone, 'Lady Gaga and Jay-Z help Marina Abramović reach Kickstarter goal', *The Guardian* 27 augustus 2013, <<http://www.theguardian.com/music/2013/aug/27/lady-gaga-marina-abramovic-kickstarter>> (Bezocht op 1 juni 2015).

43 Sean O'Hagan, 'Interview: Marina Abramović', *The Guardian* 3 oktober 2010.

44 O' Hagan 2010 (zie noot 43).

Rossellini te laten voordringen.<sup>45</sup> Hoewel het fysieke lijden dat Abramović tijdens *The Artist is Present* (2010) onderging niet in de buurt komt bij het extreme geweld dat eerdere performances als *Rhythm 0* (1974) en *The lips of Thomas* (1975) karakteriseerde, maakte pijn toch een integraal onderdeel uit van de performance.<sup>46</sup> Abramović verklaart haar uithoudingsvermogen en hoge tolerantie voor pijn als een resultaat van haar strenge opvoeding en achtergrond: “The brother of my grandfather was the patriarch of the Orthodox Church and revered as a saint. So everything in my childhood is about total sacrifice, whether to religion or to communism. This is what is engraved on me. This is why I have this insane willpower.”<sup>47</sup> Een zorgvuldig geformuleerde uitspraak die associaties oproept met martelaarschap, iets dat ze verder aanzet door grappend het MoMa neer te zetten als een tijdelijk bedevaartsoord: “I did almost nothing, but they take this religious experience from it. Art had lost that power, but for a while MoMa was like Lourdes.”<sup>48</sup> Abramović lijkt zichzelf hier op verbale wijze expliciet neer te zetten als een soort moderne heilige, een mystica van de moderne kunst. Dit imago wordt verder versterkt door de non-verbale elementen van de performance zelf die associaties oproepen met een visitatie bij de paus of misschien een heilige van minder allure: indringend oogcontact met een recent ingevaren Sinterklaas.<sup>49</sup> Het simpele idee achter *The Artist is Present* (2010), een uitwisseling van energie door middel van oogcontact, wordt nogal ondergraven door de contextuele omstandigheden die de performance en het massaal opgezette gelijknamige retrospectief waar het deel van uit maakt een zweem van rooms-katholieke bombast meegeven.<sup>50</sup> De vraag blijft nu echter of Abramović haar performance, het gelijknamige retrospectief en haar uitspraken in de media met betrekking tot *The Artist is Present* opzettelijk zo geconstrueerd heeft om een sardonische parodie neer te zetten van de huidige vervlakte samenleving waarin beroemdheden aanbeden worden als heiligen. Er kan echter aarzelend gesuggereerd worden dat Abramović de bombast erg serieus neemt: “I've been criticised by my generation, artists from the 70s – and there's nothing more tragic than artists from the 70s still doing art from the 70s – because I blur all these borders between fashion and pop. I really got angry yesterday, because there was a lady who said 'Marina is not serious because she wants a fashion magazine cover.' (...) But who made these rules?”<sup>51</sup> Voor het gemak is het wenselijk ervan uit te gaan dat Abramović zichzelf zeer serieus neemt en misschien niet geheel bewust is van de manier waarop ze zichzelf inmiddels begint te parodiëren. Waar in eerder werk als *The lips of Thomas* (1975) christelijke symboliek aangegrepen werd om een politiek statement te maken, vaak in

45 O' Hagan 2010 (zie noot 43).

46 O' Hagan 2010 (zie noot 43).

47 O' Hagan 2010 (zie noot 43).

48 O' Hagan 2010 (zie noot 43).

49 Carrie Lambert, 'Against Performance Art', *Artforum* 5 (2010) 39, p. 212.

50 Lambert 2010 (zie noot 49), p. 212.

51 Emma Brockes, 'Performance artist Marina Abramovic: 'I was ready to die'', *The Guardian* 12 mei 2014, <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours>> (Bezocht op 1 juni 2015).

combinatie met intense pijn, lijkt ze nu te proberen een heilige te belichamen als doel op zichzelf. Slechts in interviews wordt de pijn die ze doorstond tijdens de performance duidelijk: “I had an incredible amount of physical pain and even some out-of-body experiences where the pain just vanishes, but always it comes back. In the end, it comes down to pure dedication and discipline.”<sup>52</sup>

De lichamen van heiligen en de objecten die zij bij zich droegen of in andere zin met ze geassocieerd konden worden, werden zorgvuldig bewaard en aanbeden als relieken en historische objecten.<sup>53</sup> Deze getuigen door hun tastbaarheid tegelijkertijd van de aardse aanwezigheid van de heilige en het hemelse door de onzichtbaarheid en onsterfelijkheid van de heilige te suggereren.<sup>54</sup> Het kan dus gesteld worden dat deze relieken een bepaald aura bezaten, een aantrekkingskracht en een bepaalde toegeschreven waarde die deze objecten en lichaamsresten bewonderenswaardig maakten. Dit aura en de waarde van het object waren het product van een sociaal construct: de authenticiteit ervan was afhankelijk van een sociale erkenning van de herkomst ervan.<sup>55</sup> Zonder de rituele aanbedding en de gezamenlijke bevestiging van een reliek als daadwerkelijk zijnde een reliek is een schedel immers slechts een schedel. In de Basilica San Domenico bevinden zich bijvoorbeeld het hoofd en de rechterduim van Catherina van Siena.<sup>56</sup> In 1931 werd in Siena een uitbundig festival georganiseerd dat de elfde halve eeuw sinds haar dood en de derde eeuw sinds haar heiligverklaring vierde.<sup>57</sup> In het middelpunt van de aandacht stonden het gemummificeerde hoofd en de rechterduim van Catherine van Siena die trots gepresenteerd werden in het gezelschap van relieken uit elf andere kerken in Italië.<sup>58</sup> Het belang dat nog immer gehecht werd aan deze eeuwenoude relieken getuigt van het aura van de objecten. Dit aura vormt het resultaat van een eeuwenoude sociale overeenkomst die de relieken een immense sociale en culturele waarde heeft toegedicht. Het retrospectief *The Artist is Present* dat in 2010 door het MoMa in New York als een eerbetoon aan Marina Abramović werd opgezet, vormde niet alleen een vehikel voor Abramović om haar bijna 700 uur durende performance uit te voeren, maar was ook een verkenning van de mogelijkheden om performance kunst in een museum te documenteren, te archiveren en ten toon te stellen.<sup>59</sup> Een van de onderdelen van het retrospectief was dan ook een ruimte waarin objecten werden tentoongesteld die door Abramović gebruikt waren tijdens haar performances.<sup>60</sup> In een verduisterde kamer bevond zich een theatraal verlichtte tafel, een soort museaal altaarstuk, met daarop enkele van de 72 objecten, waaronder een zweep en een pistool, waarmee Abramović het publiek tijdens haar

---

52 O' Hagan 2010 (zie noot 43).

53 Helen Hills, 'Nuns and Relics. Spiritual Authority in Post-Tridentine Naples', in: Cordula van Wyhe (red.), *Female Monasticism in Early Modern Europe*, Londen 2008, pp. 15-16.

54 Hills 2008 (zie noot 53), pp. 15-16.

55 Hills 2008 (zie noot 53), p. 18.

56 Gerald Parsons, *The Cult of Saint Catherine of Siena. A Study in Civil Religion*, Londen 2008, p. 65.

57 Parsons 2008 (zie noot 56), p. 65.

58 Parsons 2008 (zie noot 56), p. 65.

59 Lambert 2010 (zie noot 49), p. 209.

60 Lambert 2010 (zie noot 49), p. 209.

performance *Rhythm 0* (1974) uitnodigde haar te verwonden.<sup>61</sup> Deze tamelijk onopmerkelijke objecten werden uiteraard niet tentoongesteld vanwege hun esthetische waarde, maar waren slechts aanwezig bij gratie van hun associatie met de controversiële performance van Abramović. Met andere woorden, deze objecten werden gekozen vanwege hun aura, de waarde die een sociale overeenkomst met betrekking tot het belang van Abramović als de moeder van de performancekunst en een legende in de kunstwereld ze verleend heeft. De bewuste keuze van Abramović en de curator Klaus Biesenbach (Kürten, 1967) om deze moderne relieken tentoon te stellen, roept associaties op met de verheerlijking van de relieken van Catherina van Siena. Naast het opstellen van de relieken van haar performances, leek Abramović met *The Artist is Present* ook te pogen de inherent vluchtige kwaliteiten van performancekunst te beteugelen door videoschermen met opnames van haar performances in het geheel te incorporeren.<sup>62</sup> Ook gaf ze aarzelend toestemming voor zogenaamde 'reperformances' van haar oorspronkelijke performances, uitgevoerd tijdens het retrospectief door vakkundig opgeleide kunstenaars.<sup>63</sup> Deze 'reperformances' vormen een oplossing voor het probleem dat ontstaat wanneer men probeert performance kunst te institutionaliseren. Gezien het feit dat het medium van de performancekunstenaar zijn of haar lichaam is, lijkt het onmogelijk om deze kunstvorm te institutionaliseren en (relatief) te vereeuwigen op dezelfde manier als dat bij een schilderij of een beeldhouwwerk zou gebeuren. Het idee dat er een bepaald script zou bestaan voor een performance waardoor deze eindeloos opnieuw uitgevoerd kan worden door verschillende kunstenaars, lijkt voorbij te gaan aan de historische context waarin de oorspronkelijke performance uitgevoerd werd en hoe deze context de performance uniek maakt. Het lichaam en met name het aura van de kunstenaar in kwestie, aspecten van performancekunst die bij Marina Abramović cruciale betekenis gevende factoren lijken te zijn, lijken moeilijk te repliceren. De 'reperformances' van Abramović lijken hierdoor bijna te getuigen van een bepaalde hoogmoed. Abramović lijkt in zulke mate in haar aura te geloven dat ze de kunstwerken waarin haar lichaam zo centraal staat uit handen geeft, ze onttrekt aan de efemere en tijdsgebonden kwaliteiten van performance kunst, in de hoop dat ze zelfs van het ongrijpbare een reliek kan maken. De fase waarin de carrière en de publieke persona van Marina Abramović zich heden ten dage lijken te bevinden, gekarakteriseerd door zelfverheerlijking en de ontwikkeling van een persoonlijkheidscultus, zal in de komende jaren een nieuw hoogtepunt bereiken met de verwerking van het Marina Abramović Institute in New York.<sup>64</sup> Dit instituut is nog niet volledig gerealiseerd, maar Abramović hoopt een soort bedevaartsoord voor kunstenaars,

---

61 Lambert 2010 (zie noot 49), p. 209.

62 Lambert 2010 (zie noot 49), p. 209.

63 Lambert 2010 (zie noot 49), p. 209.

64 Sarah Lyall, 'For Her Next Piece, a Performance Artist Will Build an Institute', *New York Times* 19 oktober 2013, <<http://www.nytimes.com/2013/10/20/arts/design/marina-abramovic-is-putting-her-name-on-a-center-in-hudson-ny.html>>. (Bezocht op 10 juni 2015).

wetenschappers en denkers te creëren om vervolgens haar handen van het instituut te trekken.<sup>65</sup> Het moet immers onafhankelijk van haar kunnen functioneren als een tempel die nog immer haar naam draagt en waar haar aura aanbeden kan worden zoals het hoofd van Catharina van Siena aanbeden werd in de Basilica San Domenico. Van de bezoekers wordt ondertussen wel verwacht dat ze 75 dollar betalen om binnen te komen en een contract ondertekenen dat stipuleert dat ze minstens zes uur in het instituut zullen doorbrengen, teneinde de “Abramović Method” te ondergaan.<sup>66</sup> De kunsthistorica Amelia Jones had het volgende te zeggen over het geplande instituut: “I respect Marina a lot in the overall sense, but I think the art world has lost its mind, I keep wondering what's next – Is she going to set up her own small country somewhere?”<sup>67</sup> Het oprichten van het Marina Abramović Institute lijkt na *The Artist is Present* de volgende stap te vormen in een proces van heiligverklaring van Abramović waar ze zelf een hand in heeft.

---

65 Lyall 2013 (zie noot 64).

66 Lyal 2013 (zie noot 64).

67 Lyall 2013 (zie noot 64).

## V. Conclusie

Het bovenstaande vormt een poging om aan te tonen dat in het oeuvre en de publieke persona van Marina Abramović een tendens te herkennen is die parallellen vertoont met het optreden van christelijke martelaars. In het verlengde hiervan kan gesteld worden dat performancekunst in het algemeen de traditie van het christelijk martelaarschap op een bepaalde manier voortzet of hier ten minste schatplichtig aan is. Het werk van Marina Abramović, met name het retrospectief *The Artist is Present* en de gelijknamige performance, is aangegrepen om dit punt te illustreren. Daarnaast is de manier waarop ze haar publieke persona heeft geconstrueerd rondom haar werk en de manier waarop ze zichzelf over haar werk en haar positie in de kunstwereld heeft uitgelaten in de media behandeld. Haar publieke persona is voornamelijk geanalyseerd om aan te tonen dat Marina Abramović handelt binnen een bepaald discours met betrekking tot christelijk martelaarschap. Hier betreft het onder andere haar verwijzingen naar spiritualiteit, haar publieke pogingen tot ascese en haar religieuze achtergrond. Zowel de symboliek die ze toepast, als de manier waarop ze omgaat met de afstand tussen performancekunstenaar en publiek, leggen deze tendens in de richting van martelaarschap en heiligdom bloot. De wijze waarop ze zich presenteert in de media werkt dit standpunt in de hand, alsmede haar pogingen om een instituut in haar naam op te zetten. Ook de manier waarop ze haar vluchtige en tijdsgeboden kunstwerken probeert te vereeuwigen door middel van 'reperformances' lijkt te beantwoorden aan haar wens om als een heilige van de kunstwereld verklaard te worden. Het tentoonstellen van relieken van haar performances tijdens *The Artist is Present* draagt verder bij aan het idee van Marina Abramović als martelares/heilige.

Er bestaat een bijna schizofrene tegenstelling tussen de manier waarop Marina Abramović op aardse en kernachtige wijze direct haar publiek probeert aan te spreken door hun aanwezigheid steeds op een cruciale manier te benadrukken en de beschuldigingen aan haar adres van grootheidswaan en een nadruk op het spectaculaire.<sup>68</sup> Dit is mogelijk te wijten aan het feit dat in het uitvoeren van een performance de kunstenaar zo centraal staat dat associaties met zelfverheerlijking, ontwikkeling van persoonlijkheidscultus en het spektakel bijna onvermijdelijk zijn.<sup>69</sup> Deze associaties staan pal tegenover de intens persoonlijke, directe en emotioneel rauwe elementen van de kunstvorm die de kunstenaar juist lijken te ontmythologiseren. Marina Abramović lijkt op het scherp van de snede van deze tegenstelling te handelen. Terwijl ze zichzelf op theatrale wijze als een bijna goddelijk en verheven figuur neer lijkt te zetten tijdens een performance als *The Artist is Present* (2010), kan niet ontkend worden dat ze tijdens de performance echte fysieke pijn moet hebben geleden en dat haar tranen het resultaat waren van dit lijden. Dit maakt haar werk tegelijkertijd frustrerend en enigmatisch. Abramović lijkt zich geheel

<sup>68</sup> Lambert 2010 (zie noot 49), p. 209.

<sup>69</sup> T Nikki Cesare Schotzko, *Learning How to Fall. Art and Culture after September 11*, Londen 2014, p. 99.

bloot te leggen, maar doet dit wel in de context van reusachtige mediacircussen, kritiek op de manier waarop ze performancekunst probeert te institutionaliseren en een zorgvuldig geconstrueerde publieke persona. Juist daarom is het interessant om te onderzoeken hoe deze tegenstrijdige elementen beantwoorden aan een tendens van martelaarschap in het bedrijven van performancekunst.



#### IV. Literatuur en afbeeldingen

Abramović, Marina en Klaus Peter Biesenbach, *Marina Abramovic. The Artist is Present*, New York 2010.

Brockes, Emma, 'Performance artist Marina Abramovic: 'I was ready to die'', *The Guardian* 12 mei 2014, <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours>> (Bezoekt op 1 juni 2015).

Carlson, Marla, *Performing Bodies in Pain. Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics and Artists*.

Dawes, Mark, 'Performance Art: Spectacle of the Body', *Circa* 74 (1995) 3.

Faber, Alyda, 'Saint Orlan: Ritual as Violent Spectacle and Cultural Criticism', *TDR* 46 (2002) 1.

Fischer-Lichte, Erika, 'Performance Art and Ritual. Bodies in Performance', in: Philip Auslander (red.), *Performance: pt. 1. Identity and the self*, Abingdon 2003.

Forte, Jeanie, 'Women's Performance Art. Feminism and Postmodernism', in: Philip Auslander (red.), *Performance: pt. 1. Identity and the self*, Abingdon 2003.

Gibson, Harriet, 'Lady Gaga and Jay-Z help Marina Abramović reach Kickstarter goal', *The Guardian* 27 augustus 2013, <<http://www.theguardian.com/music/2013/aug/27/lady-gaga-marina-abramovic-kickstarter>> (Bezoekt op 1 juni 2015).

Gottfried, Robert S., *Black Death*, New York 2010.

Hills, Hele, 'Nuns and Relics. Spiritual Authority in Post-Tridentine Naples', in: Cordula van Wyhe (red.), *Female Monasticism in Early Modern Europe*, Londen 2008.

Jones, Amelia, *Body Art/performing the Subject*, Minneapolis 1998.

Lambert, Carrie, 'Against Performance Art', *Artforum* 5 (2010) 39.

Lyall, Sarah, 'For Her Next Piece, a Performance Artist Will Build an Institute', *New York Times* 19 oktober 2013, <<http://www.nytimes.com/2013/10/20/arts/design/marina-abramovic-is-putting-her-name-on-a-center-in-hudson-ny.html>>. (Bezoekt op 10 juni 2015).

Luongo, Francis Thomas, *The Sainly Politics of Catherine of Siena*, New York 2006.

O'Hagan, Sean, 'Interview: Marina Abramović', *The Guardian* 3 oktober 2010.

Parsons, Gerald, *The Cult of Saint Catherine of Siena. A Study in Civil Religion*, Londen 2008.

Quilligan, Maureen, *The Allegory of Female Authority. Christine de Pizan's Cité Des Dames*, Ithaca 1991.

Schotzko, T Nikki Cesare, *Learning How to Fall. Art and Culture after September 11*, Londen 2014.

Westcott, James, 'Marina Abramović's "The House with the Ocean View": The View of the House from Some Drops in the Ocean', *TDR* 47 (2003) 3.

Wright, Jonathan, *Heretics. The Creation of Christianity from the Gnostics to the Modern Church*, Boston 2011.

Afbeelding 1: Marina Abramović, *The House with the Ocean View*, 2002,

performance, Sean Kelly Gallery, New York, Foto: *The Guardian*, <<http://i.guim.co.uk/static/w-700/h--/q-95/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2014/5/12/1399889996303/46be5386-cb47-427c-b465-97e8f30c6e7a-1020x720.jpeg>>.

Afbeelding 2: Marina Abramović, *The Artist is Present*, 2010, Museum of Modern Art, New York, Foto: Andrew

H. Walker, *The Guardian*, <<http://i.guim.co.uk/static/w-700/h--/q-95/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2014/5/12/1399890456922/5602e3ec-32bc-4542-b7d8-9f7e37b88ee6-1020x678.jpeg>>.