

## Het neomaterialisme aangeduwd

Over de complexe materie van het kunst-*werk*

Andreas Michiels

Jane Bennett komt te laat. Een uur na de start van Mette Ingvartsens *7 Pleasures* (2016) betreedt ze de zaal. Ze ziet hoe twaalf dansers vooraan op de scène staan. Sommigen van hen gekleed, anderen naakt, omklemmen ze elk een object, gvan zetelkussen tot kamerplant. De auteur van *Vibrant Matter* (2010) is getuige van een gezamenlijk orgasme, niet van het naakte lichaam maar van het getoonde object. Hoewel de dansers het publiek recht in de ogen kijken, en het gekreun wel degelijk uit hun monden afkomstig is, doet het gebeuren toch onpersoonlijk aan. De vastgekleemde objecten zijn aan het woord. Het lichaam van de dansers lijkt hier niets meer dan de spreekbuis van het object dat geen object meer is, maar wat Bennett een “vital materiality” zou noemen (vii). Terugblikkend op wat ze gezien heeft, zou ze verhalen dat “*objects appeared as things, that is, as vivid entities not entirely reducible to the context in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics*” (5, cursief in origineel). Wie *7 Pleasures* gezien heeft, moet beamen wat Bennett vertelt, en tegelijk opmerken dat haar notie van “vital materiality” ontoereikend is om de voorstelling in haar geheel te vatten. De voorwerpen op scène spreken immers niet vanaf het begin met een eigen stem. Waar aanvankelijk een vormeloze mensenmassa zich over die scène beweegt, komen naarmate de voorstelling vordert de lichamen meer en meer los uit het amorfe amalgaam. Ze treden individueel in relatie met concrete voorwerpen uit hun omgeving. Door zeven fases heen krijgen de voorwerpen op scène een steeds actievere rol toegedicht. In de zevende act rust het lichaam, en luisteren we naar het voorwerp. De creatie van het levend object is rond; het kan pas nu voor zichzelf spreken.

Een andere laatkomer is André Lepecki. Hij is toeschouwer van het einde van Louis Vanhaverbokes *Multiverse* (2016). Wat hem hier verbaast, is het object dat gewoon object gelaten wordt, dat ‘is’. Hij ziet een verzameling van alledaagse voorwerpen: een karretje, een platenspeler, een paraplu, een slinger, een pan met een gebakken ei. Ze worden niet zozeer gebruikt als wel getoond, en kunnen zo loskomen van hun object-zijn. Immers, “*isn’t the act of leaving an object be (...) already to provoke in the object a transformation? Isn’t letting an object be already a move towards de-objectifying the object, a move that turns the object*

into a mere *thing*?” (Lepecki 40, cursief in origineel). Ja en nee. Net als Bennett theoretiseert Lepecki de transformatie van het object in een ding, maar vergeet daarbij wat eraan voorafgaat. Louis Vanhaverbeke is er ook nog. Hij zet platen op, duwt autootjes in gang, breekt een ei in een ronddraaiende koekenpan. Net als in *7 Pleasures* zien we in *Multiverse* hoe een dansend lichaam de voorwerpen op scène in beweging duwt. De bewogen voorwerpen gaan vervolgens een steeds actievere bijdrage leveren aan het performatieve gebeuren. Het is pas naar het einde toe dat Vanhaverbeke zichzelf van het podium verwijdert, en de voorwerpen laat ‘zijn’. Net als de objecten bij Ingvarlsen spreken de platenspeler, de paraplu en de koekenpan nu voor zichzelf, maar pas nadat ze bewogen zijn.

Jane Bennett en André Lepecki vertegenwoordigen op een verschillende manier eenzelfde tendens die erg zichtbaar is in hedendaagse theorievorming. Beiden pleiten voor een opwaardering van het object, en duiden vervolgens op de problematische positie van het subject die daaruit voorkomt. De meest prominente denkrichting die een dergelijke ontsnapping uit het dualisme van subject en object beoogt, is wellicht het *new materialism*, vanaf hier ‘neomaterialisme’ genoemd. Door dat dualisme in vraag te stellen, introduceert neomaterialisme echter een nieuwe, meer fundamentele problematiek betreffende het statuut van het kunstobject *an sich*. Het is namelijk maar de vraag of de reikwijdte van neomaterialisme zich uitstrekt tot het punt van creatie, of dat, zoals ook Andrew Poe zich afvraagt, “the work of art may prove a necessary limiting factor to the materiality thesis, even in its own materiality” (161). In dit artikel onderzoek ik of de autonomie die neomaterialisme toeschrijft aan het object het al dan niet onmogelijk maakt om nog te spreken over een kunst-*werk*, begrepen als een ingrijpen van de kunstenaar in zijn omgeving.

Eerst ga ik in op de noodzaak van het anti-dualistische programma van neomaterialisme. Zoals zal blijken, biedt dat denken een opening om voorbij te gaan aan de onmogelijke keuze tussen betekenis en ervaring, semiotiek en fenomenologie. Vervolgens evalueer ik een belangrijke poging om het punt van creatie op een materialistische manier te denken. Creatie betekent hier het bewust opgeven van creatief vermogen. André Lepecki stelt in zijn *Singularities* (2016) dat het doelmatige gebruik van een voorwerp automatisch leidt tot de objectivering ervan. Daarom vindt hij emancipatie van het object enkel denkbaar door het opgeven van manipulatie als een louter intentionele, bewuste daad. Die stelling blijkt echter niet op te gaan voor *7 Pleasures*, noch voor *Multiverse*. In beide voorstellingen treedt het lichaam op als bijzonder manipulatief, en lijkt het object tegelijk meer te willen zijn dan object. Ingvarlsen en Vanhaverbeke stellen

zo de theorievorming voor de uitdaging om het ingrijpende lichaam een plaats te geven naast het autonome object. Een eigen poging tot verzoening van materialisme met het kunst-*werk* zal dan ook schuilen in een terugkeer naar het fenomenologische lichaamsdenken, deze keer echter niet tegengesteld aan een object. Mijn these is dat het binnenbrengen van met name de postfenomenologie in een materialistisch denkkader — een invalshoek die tot dusver nagenoeg onverkend bleef — de notie van creatie bespreekbaar maakt. Zaak is om het lichaam niet langer als een onbewogen maar als een bewogen beweger te benaderen, dat op het punt van creatie het object inlijft. Tegelijk verandert het object het lichaam. Beiden laten elkaar vervolgens los, en schitteren als “vibrant matter”.

### **Van betekenis of ervaring naar diffractie**

Weinig voorstellingen maken de rol van het object in het theater meer zichtbaar dan Jérôme Bels *Nom donné par l'auteur* (1994). De “cast”, zoals Ramsay Burt (n.p.) het noemt, bestaat uit een tapijt, een paar ijschaatsen, een potje zout, een woordenboek, een voetbal, een krukje, een stofzuiger, een aantal drukletters uit kunststof, een lamp, een bankbiljet, een haardroger en ten slotte de performers zelf. Die laatsten lijken door de voorstelling heen een inventaris op te maken. Aanvankelijk zetten ze zich daartoe tegenover elkaar. De een neemt plaats op de stofzuiger, de ander op het krukje. Tussen hen in liggen een aantal objecten, die ze vervolgens in handen nemen. Ze kijken ernaar, en tonen ze aan elkaar. Hun positie is echter gefixeerd en gespiegeld, waardoor beiden enkel zien wat de ander niet ziet.

In de performers valt iets te herkennen van twee dominante denkrichtingen in de theaterwetenschap: semiotiek en fenomenologie. De eerste is op zoek naar betekenis, de laatste naar ervaring. Beiden kiezen daartoe een haast tegengesteld perspectief, plaatsen zich, net als Bels performers, aan de ene of de andere kant van het theatrale gebeuren. De veelzijdigheid van de theatrale scène blijft daardoor altijd onderbelicht binnen een van beide theorievormingen, die door hun fixatie op het talige of niet-talige elk een eerder beperkt gezichtsveld hebben. De oplossing voor dat probleem zou een goed gesprek zijn, waarbij semiotiek en fenomenologie hun kennis kunnen delen. Dat gesprek komt er echter niet. Er is een taalprobleem. Zoals theaterwetenschapper Eli Rozik aangeeft, wordt meestal aangenomen dat de basisconcepten van semiotiek onverzoenbaar zijn met die van fenomenologie. Daardoor blijft de tweedeling tussen het talige en het niet-talige steevast een struikelblok binnen de theaterwetenschappen.<sup>1</sup> Hier biedt neomaterialisme mogelijkheden. De waarde van die nieuwe denkrichting schuilt

namelijk net hierin dat ze bewust maakt van het beperkende, dualistische karakter van zowel semiotiek als fenomenologie, en vervolgens ook een alternatief formuleert.

Laten we de eerste performer in Bels *Nom donné par l'auteur* Erika Fischer-Lichte noemen. De Duitse theoretica voeren we op als afgevaardigde van de semiotische strekking binnen de theaterwetenschappen. De semiotiek tracht in haar benadering van het theater “to describe and analyze its code, i.e., the signs and the possible combinations and meanings of these signs” (Fischer-Lichte *The Semiotics of Theatre* 11). Theater genereert betekenis, en het is aan de analyticus om instrumenten te ontwikkelen om die betekenis te achterhalen. De semiotiek wil een sleutel aanreiken die kan dienen bij het ontcijferen van het theatrale vraagstuk. Hoewel ze vandaag wel degelijk ook het affectieve aspect van het theatrale gebeuren wil meenemen in haar theorievorming,<sup>2</sup> ligt de focus van tekenleer nog altijd op dat talige karakter van de voorstelling.

Neomaterialisme neemt aanstoot aan het talige karakter van dat semiotische denken. Karan Barad, een belangrijke stem in het materialistische debat, stelt dat

language has been granted too much power. (...) It seems that at every turn lately every ‘thing’ – even materiality – is turned into a matter of language or some other form of cultural representation. (...) There is an important sense in which the only thing that does not seem to matter anymore is matter. (801)

Materie wordt verdrongen door de taal, die zich meer en meer opwerpt als de enige juiste manier om over de werkelijkheid te spreken. Barad wijst op het feit dat een dergelijk talig kolonialisme berust op “representationalism”: “the belief in the ontological distinction between representations and that which they purport to represent” (804). Precies die ontologische tweedeling tussen concept en object stelt neomaterialisme vervolgens in vraag. Door het absoluut verschil tussen wat voorheen subject en object heette van de hand te wijzen, tracht het een “diffractief” denken te installeren. Diffractie is een term uit de natuurkunde, die de Cambridge Dictionary als volgt definieert: “to break up light or sound waves by making them go through a narrow space or across an edge.” Net zo ziet Barad object en subject als gespleten maar toch teruggaand op eenzelfde ontologische basis (803).

Op het eerste gezicht lijkt de tweede performer bij de neomaterialisten minder kwaad bloed te zetten. Bert O. States treedt hier naar voren als vertegenwoordiger van de fenomenologie binnen de theaterwetenschappen. In zijn *Great Reckonings in Little Rooms* (1985) houdt hij een vurig pleidooi voor de erkenning van het theatrale beeld als zijnde meer dan een tekenverzameling. Voordat het object op de scène de vorm aanneemt van een teken, verschijnt het als een ondoorzichtige, materiële aanwezigheid, “*en soi*” (29, cursief in origineel).<sup>3</sup> Hier is er dus meer aandacht voor materialiteit dan in de semiotiek. States stelt immers dat het theatrale beeld geen semiotische essentie nastreeft. Wat op scène verschijnt is in de eerste plaats zichzelf, en kan onmogelijk herleid worden tot een teken. States haalt aan dat we immers nog altijd liever naar theater gaan dan het script lezen. Zo beargumenteert hij dat “what the text loses in significative power in the theater it gains in corporeal presence, in which there is extraordinary perceptual satisfaction” (29).<sup>4</sup> De opzet van de fenomenologie is die essentie bespreekbaar te maken alvorens ze het vehikel van een betekenisrelatie wordt.

States lijkt met zijn aandacht voor de materialiteit van de theatrale verschijning een materialistisch meer genuanceerde houding aan te nemen dan de talige semiotiek dat doet. Vanuit het perspectief van neomaterialisme is de positie die hij inneemt echter even problematisch. Weliswaar minder expliciet dan het semiotische project houdt de klassieke fenomenologie nog altijd vast aan een representatieve opzet, niet zozeer in studieobject maar wel in methodologie. Semiotiek en fenomenologie mogen dan elk haast tegengestelde concepten hanteren, beiden ontwikkelen een theorie *over* respectievelijk betekenis of ervaring. Zowel semiotiek als fenomenologie zijn een bewustzijnsfilosofie te noemen, gericht op de waarneming van de wereld waarin het subject zich beweegt. Vanuit semiotisch perspectief kan die stelling het minst verwonderen. Barads bovengenoemde kritiek op het talige karakter van kunstanalyse laat zich immers lezen als een veroordeling van het semiotische discours, dat tracht het object te vangen in het teken. Dat is precies wat filosofen Rick Dolphijn en Iris van der Tuin klassiek dualisme noemen: “prioritizing mind over matter, soul over body, and culture over nature” (119). Net zo problematisch is echter de klassieke fenomenologie, die de verhouding tussen geest en materie lijkt om te keren maar ze in wezen nog altijd cultiveert. States meent immers te kunnen wat de semiotiek niet kan: het *ware* karakter van het theatrale object *onder woorden* brengen.

Neomaterialisme reageert tegen een dergelijk dualisme, maar niet door het van de baan te schuiven. Zoals Dolphijn en Van der Tuin aangeven, schuilt het anti-dualistische karakter van de nieuwe denkrichting immers niet zozeer in een

negatie als wel in het tot het uiterste drijven van de tweedeling tussen subject en object (115-136). Om een revolutie in het denken te forceren en zichzelf ‘nieuw’ te kunnen noemen, beseft het neomaterialisme namelijk dat het zich niet het prefix “post-” mag aanmeten. Dolphijn en Van der Tuin maken hier de vergelijking met de latere Lyotard, en wel omdat “by appropriating the term post-modernism, his project automatically claims itself to be a linear consequence of modernism *and* (at the same time) refuses to think the here and now” (116, cursief in origineel).<sup>5</sup> Daarom bewaart neomaterialisme dus een dualisme tussen subject en object, zij het dan niet langer als iets negatiefs. De twee delen van het dualisme zijn niet langer elkaars tegengestelden, maar zitten in elkaar vervat en kunnen voortdurend van positie wisselen. Een dergelijke interactief dualisme maakt het mogelijk om het performatieve, materiële karakter van conceptvorming zichtbaar te maken, en tegelijk doelgerichtheid in de materie zelf te erkennen.

Semiotiek noch fenomenologie komen daaraan toe. De scheiding tussen die objectieve wereld en de subjectieve interpretatie ervan is in de twee denkrichtingen ontologisch absoluut. Susan Sontags vaak geciteerde pleidooi “against interpretation” (1966) is daar een duidelijk voorbeeld van. De Amerikaanse critica richt haar pijlen op het dominante, talige discours van kunstanalyse en breekt vervolgens een lans voor een meer lichamelijke aandacht voor het kunstobject. Waar zij echter ageert tegen talige analyse door middel van ontkenning, en zo op Lyotardiaanse wijze het bestaande debat slechts bevestigt, denkt Barad in haar kritiek op de taal het dualisme radicaal door. Zij schuift namelijk de volgende visie naar voren:

We know because “we” are *of* the world. (...) The separation of epistemology from ontology is a reverberation of a metaphysics that assumes an inherent difference between human and nonhuman, subject and object, mind and body, matter and discourse. *Onto-epistem-ology* – the study of practices of knowing in being – is probably a better way to think about the kind of understandings that are needed to come to terms with how specific intra-actions matter. (829, cursief in origineel)

Dat doordenken van een dualistisch onderscheid noemen Dolphijn en Van der Tuin het ombuigen van een “negative relationality” (122) – de een is wat de ander niet is – tot een affirmatieve verhouding. Beide elementen delen eenzelfde ontologische basis: materialiteit. Het gevaar van dat doordenken schuilt in het feit dat dualisme, wanneer het tot een uiterste gedreven wordt, dreigt door te slaan in

monisme. Dat gebeurt bij Rosi Braidotti, die haar eigen, materialistische denken als volgt omschrijft: “My monistic philosophy of becomings rests on the idea that matter, including the specific slice of matter that is human embodiment, is intelligent and self-organizing” (35).<sup>6</sup> Als alles enkel zichzelf ordent, kunnen we dan nog spreken van het kunstobject? De stem van Bennett klinkt hier door, enerzijds bevrijdend, anderzijds beangstigend: “we *are* vital materiality and we are surrounded by it” (14, cursief in origineel).

### **Nieuw en (a)historisch materialisme**

Wat nieuw is aan het neorealisme is juist de hoger beschreven ombuiging van een klassiek dualisme tot een relatie van affirmativiteit. Een soortgelijk idee formuleren ook Diana Coole en Samantha Frost in de inleiding van hun vaak geciteerde *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics* (2010). Hierin pleiten de auteurs voor de erkenning van het materiële als een zelfgeneratieve kracht, die niet bepaald wordt door menselijk handelen maar er een interactie mee onderhoudt. Om neomaterialisme tot zijn historische pedant te duiden, gebruiken Coole en Frost het verschil zonder contradictie:

When Marx developed historical materialism as a critical advance over metaphysical materialism, it was in order to show that things which seem natural and thus unassailable – such as markets, the bourgeois family, the liberal state, or the free, autonomous self – are actually social, historical constructions which are amenable to social change (...) Yet, new materialists stubbornly insist on the generativity and resilience of the material forms with which social actors interact. (26)

In tegenstelling tot haar historische voorganger verschijnen binnen het neomaterialisme materiële vormen met een eigen handelingspotentieel, niet louter als uiting van sociale factoren maar als actieve partner die – naast het menselijk handelen als zodanig – evenzeer bepalend is voor de onderlinge relatie tussen mens en object.<sup>7</sup> Hoewel die these de mogelijkheid geeft voorbij het klassieke dualistische debat te treden, leidt ze tot een groter en meer fundamenteel probleem. Als materie een eigen, onafhankelijk handelingsvermogen heeft, lijkt, zoals ik in de inleiding reeds aangaf, het misschien niet langer mogelijk om subject en object te onderscheiden. Dat onderscheid is echter essentieel om het over een kunstenaarssubject te hebben dat een kunstobject creëert. De basispremissie van neomaterialisme, met name de materiële zelfordening, dreigt dus die relatie van creatie onbespreekbaar te maken, het kunst-*werk* overbodig. Zoals de Amerikaanse politicoloog Andrew Poe in zijn

recensie van het boek van Coole en Frost stelt: “so much emphasis on what is agentive and how it remains independent of us seems to hold at bay the world, which is agentive because of (or along with) us. Creation, especially human creation-of-things, seems to need some accounting for” (161).

Wat hier op het spel staat, kan nog het best begrepen worden via een terugkeer naar wat neomaterialisme achterwege laat. Het historisch-marxistisch perspectief op de materiële omstandigheden waarin het subject zich beweegt, maakt een kritische verhouding tot die omgeving mogelijk. Het is met name via het bewustzijn van het geconstrueerde karakter van het materiële dat het subject die constructie naar zich toe kan trekken, erop kan reflecteren en er eventueel ook kan op ingrijpen. Des te pregnanter lijkt een dergelijk kritisch apparaat te zijn in de neoliberale samenleving waarin de kunstenaar zich vandaag bevindt. Kunsttheoretici grijpen dan ook meer en meer terug naar de marxistische erfenis om kunst te denken als immateriële arbeid die toelaat een kritiek te formuleren op de omgeving waarin ze tot stand komt. Getuige daarvan bijvoorbeeld het recente nummer van *The Drama Review*, getiteld *Precarity and Performance* (2012). Precariteit komt daarin naar voren als de typische conditie van de neoliberale samenleving, en laat zich zowel lezen als een angstige houding ten overstaan van de toenemende economische onzekerheid als een geloof in het experimentele karakter van creatief kapitaal. In de inleiding van het nummer vragen Nicholas Ridout en Rebecca Schneider zich af of Marx’ these van gecommificeerde arbeid door te trekken valt naar het domein van de performancekunst: “Marx already gives us the immaterial commodity that is labor itself. Can we think about this through the labor of performance?” (6)<sup>8</sup>

Het nummer van *TDR* illustreert dat kunst nu meer dan ooit kritisch bevraagd wordt op haar potentieel om in te grijpen in de economische omgeving.<sup>9</sup> De vraag is in hoeverre neomaterialisme daarin kan en wil meegaan. De nieuwe denkrichting lijkt namelijk geneigd haar eigen revolutionaire karakter te onderschrijven door het historisch materialisme af te doen als een doctrinair denken waarbinnen kunst enkel dienst kan doen als ideologisch middel. De Finse kunsttheoretica Katve-Kaisa Kontturi rekent bijvoorbeeld af met het marxistisch materialisme als “the ideological critique that makes art a vehicle for certain ideologies” (19). Ze trekt in haar analyse van Susana Nevado’s installatie *Honest Fortune Teller* (2005) het materialisme weg van Marx. Ze beschrijft hoe de kunstenaar haar eigen installatie herwerkte, omdat die installatie in te grote mate een uitdrukking was geworden van haar eigen, marxistische gedachtengoed. “The whole painting was like a worn Marxist feminist maxim (...) – common and



already known – and there was nothing new, nothing surprising. (...) Hence something was needed (...) to push the work toward something new” (23).

Hier ligt het monisme op de loer. Waar in neomaterialisme het object eindelijk aan het woord komt, dreigt de kunstenaar zijn stem te verliezen. Een al te snel gestelde diagnose van het deficit aan creatief, kritisch potentieel binnen zijn historische variant, brengt neomaterialisme, zoals het door Kontturi gehanteerd wordt, tot het verwerpen van creatie op zich. Interactie maakt het nieuwe punt van focus uit. Zoals verderop zal blijken, is het moment van artistieke creatie echter absoluut noodzakelijk om precies die interactie tussen mens en object in gang te duwen.-

### **Het ding met rust gelaten?**

Waar neomaterialisme afscheid neemt van de ontologische tweedeling in subject en object, komt het voor een nieuw probleem te staan. Wanneer materie in staat is zichzelf te organiseren, is het namelijk niet langer vanzelfsprekend om het over een kunstobject te hebben, voor zover dat kunstobject een tegenstelling tussen subject en object veronderstelt. Toch biedt deze denkrichting een opening die toelaat artistieke creatie mee te nemen in het neomaterialistische discours. Barad drijft met haar “onto-epistem-ology” het dualistische denken tot het uiterste. Nu zonder vooronderstelling van een ontologische tweedeling onderscheidt ze nog altijd subject en object, zij het dan in een voortdurend wisselende positie. Het menselijk lichaam kan daarin een kans zien alsnog op te treden en in te grijpen in de wereld rond zich. Dat is zijn laatste kans. De vraag is namelijk in hoeverre Barads extreme dualisme houdbaar is, en wanneer het doorslaat in een monisme dat de mens als creator overbodig maakt.

Mette Ingvarstsen en Louis Vanhaverbeke geven een antwoord. In respectievelijk *7 Pleasures* en *Multiverse* toont zich een relatie tussen het menselijk lichaam en het object die als exemplarisch kan gelden voor het dualisme dat neomaterialisme radicaal tracht door te denken. Voor wie wel op tijd is gekomen lijdt het namelijk geen twijfel dat in beide voorstellingen het lichaam erg manipulatief optreedt. De performer gedraagt zich in de twee gevallen als de initiator van de relatie met de theatrale objecten. Die relatie is echter wel degelijk interactief: in de loop van beide voorstellingen gaan de objecten een toenemend bepalende rol spelen. Een analyse van *7 Pleasures* en *Multiverse* maakt het bijgevolg mogelijk om de problematiek inherent aan neomaterialisme op de spits te drijven. Kan de nieuwe denkrichting het ingrijpende lichaam van Ingvarstsen en Vanhaverbeke een plaats geven naast de ontegensprekelijk actieve, materiële objecten? Kan het

92

materialistische discours reiken tot het moment van creatie? Of is het nieuwe ervan per definitie een vorm van te laat komen?

De vraag naar de inmenging van het lichaam in de wereld van het object is politiek geladen. André Lepecki vertegenwoordigt binnen het debat een standpunt dat zich nog het best laat omschrijven als een postkoloniale kritiek op het ingrijpen van de mens in een ruimte die hem niet toebehoort. Onder andere die gedachte werkt hij uit in zijn boek *Singularities: Dance in the Age of Performance* (2016). Daarin zet hij uiteen hoe singulariteit, begrepen als weerstand door verschil, in dans kan aangewend worden om zich kritisch af te zetten tegen de neoliberale samenleving. In zijn boek traceert Lepecki vervolgens verschillende tactieken die de danser kan hanteren om zijn of haar singulariteit te activeren en te maximaliseren. Een daarvan heeft betrekking op de “resistance of the object” (27), en betreft in wezen een terugtrekken van het dansend lichaam. Lepecki vraagt het object zich te verzetten tegen het koloniserende lichaam van de danser, die het object tracht te instrumentaliseren. De vraag is echter of het afwijzen van kolonialisme hier geen neokolonialisme installeert, waarbij het object, precies door het ongemoeid te laten, beperkt wordt in zijn mogelijkheden. Lepecki laat het object over aan zijn lot, veroordeelt het tot een eenzame dans.

Het object dient zich te transformeren tot een ‘ding’: “whatever escapes instrumental reason, whatever exists outside logics of manipulation, whatever is unconditioned, whatever wants to run away, escape” (29). De danser moet daarvoor zijn eigen ingrijpen opgeven. Immers, meent Lepecki, “if we *make* a thing move us, then we are no longer being moved by a thing” (33, cursief in origineel). Om te duiden hoe hij een dergelijke overgave aan het object ziet, bespreekt Lepecki een performance waarin de zogeheten “resistance of the object” zich volgens hem manifesteert. In *Tickle the Sleeping Giant #9* (2009) van Trajal Harrell liggen zes dansers op de grond. Ze hebben een dosis van de slaapdrug Ambien genomen, en laten die drug gedurende acht uur inwerken op hun lichaam. Ze geven daarbij elke vorm van controle op. Lepecki beschouwt dit gebeuren als een performance van de drug, waarbij het lichaam van de dansers “a mere thing” (42) wordt. Dat is niet het geval. Juist in de overgave lijkt namelijk de controle alsnog schuil te gaan. *Tickle the Sleeping Giant #9* heeft immers nog altijd een menselijk lichaam als initiator: de danser die zichzelf drogeert. Daarnaast blijkt het lichaam na de overgave van controle alsnog autonomie te bewaren. Het is niet de slaapdrug die beweegt, maar de lichamen van de dansers. De drug heeft als bijwerking “for those who take it to unconsciously perform gestures, behaviours, and movements” (44), zoals autorijden, telefoneren en slaapwandelen.

We zien niet de drug, maar de reactie van het lichaam dat het midden houdt tussen subject en object.

Net zo laten de dansers in *7 Pleasures* het object niet met rust, dat nu echter wel een volwaardige medespeler kan heten. Ingvartsen slaagt er namelijk in om het object te tonen *naast* het menselijk lichaam. Dat gebeurt in een aantal fases, die de Deense choreografe zelf beschrijft als zeven vormen van lichamelijk genot. Nadat de performers zich hebben uitgetoed — plezier één — begeven ze zich op het podium, en initiëren ze het tweede plezier: “viscosity” (Ingvartsen 113). Ze bewegen zich hier als een amorf geheel over het podium gevuld met objecten. Van het lichaam als creator is hier nog geen sprake. Veeleer wordt zijn eigen materialiteit gemarkeerd, “as if you would be looking through a microscope enabling you to see the body as a material or a thing, almost as if you would be looking inside the body on a cellular level” (114). In het derde plezier gaat dat lichaam de interactie met het object starten. Dat doet het met een trilbeweging, een “vibration” (116), waarbij de dansers zich over de scène en in de zaal verspreiden om vervolgens hevig te gaan schudden met hun lichaam. Zo ontstaat er “a vibrational object that is constantly transforming its shape”, waarbij niet enkel het lichaam maar “the entire theater becomes part of what can be shaken” (116). Eenmaal in beweging gebracht zullen de objecten op scène — een mat, drie stoelen, twee touwen, een zitbank, een fauteuil, een kamerplant, een salontafel, een gordijn en een ventilator — binnen het volgende plezier, “tactility” (116), interageren met het lichaam. Deze fase noemt Ingvartsen “the Object Orgy”, en omschrijft ze als “an extended 20 minutes long duration where the performers interrelate with the objects in all possible ways” (16).

Het object is hier geen middel. De performers stellen zich namelijk de vraag “what happens if you really invest in giving pleasure to the object rather than receiving pleasure from it?” (116-117). Ten slotte zullen tijdens de laatste drie plezieren, zijnde “contract”, “naked/dressed” en “vocal”, het object en het lichaam voortdurend van positie wisselen. In “contract” en “naked/dressed” dwingt de kledij die een performer al dan niet draagt hem of haar in een actieve of passieve rol. Dat toont zich in de dominante of onderdanige poses van de dansers ten overstaan van elkaar. Kledij markeert hier niet, maar grijpt actief in op de autonomie van haar drager: “the practice uses clothes as an object that has the potential to make (...) questions of power visible by clearly dividing the bodies into two different groups” (118). Wanneer vervolgens tijdens het laatste plezier de orgastische kreten van de dansers klinken, die stilstaan en zich frontaal naar het publiek richten, lijken die kreten aangestuurd door de objecten die de dansers

omklemmen. Nadat het lichaam het object in beweging heeft getrild, kan dat object nu het lichaam beroeren.

Mette Ingvarstons *7 Pleasures* toont een materialisme dat niet haaks staat op menselijke interventie. Ze slaagt er enerzijds in om het absolute, ontologische verschil tussen subject en object – eigen aan historisch materialisme – achterwege te laten. Tegelijk weet ze echter het kritisch potentieel van dat historisch materialisme over te hevelen naar een nieuwe materialistische praktijk, juist door het moment van artistieke creatie niet tegengesteld aan materiële autonomie te denken. Op die manier gaat Ingvarstons voorbij aan de tendens binnen neomaterialisme om alle gewicht in de schaal van materie te leggen en daarbij het belang van menselijk handelen te minimaliseren. Alvorens er een materialistische interactie tussen lichaam en object ontstaat, moet dat lichaam immers de zaal, gevuld met objecten, in beweging trillen. De ingrijpende rol van subject ten opzichte van object verdwijnt dus niet, maar laat zich ook niet vastpinnen op één theatrale speler, zij het lichaam of object:

The inter-changeability between the positions is exercised/rehearsed, to blur simplistic divisions of power (that often dominate). But the divisions are also used to show how power is always at work in sexual relations and can be the source of a lot of pleasure but also a lot of pain. (Ingvarstons 119)

De duidelijk politieke agenda van *7 Pleasures* vertaalt zich op geen enkel moment naar een klassiek dualistisch denken. Integendeel: het politieke ervan schuilt juist in het ombuigen van dat dualisme tot een “differing”. Ingvarstons stelt neomaterialisme op die manier voor de uitdaging toch nog het kritisch potentieel van haar historische variant mee te nemen.

Eenzelfde samengaan van manipulatief lichaam en autonoom object tekent zich af in Louis Vanhaverbeke's *Multiverse*, een voorstelling die zo mogelijk nog emblematischer is binnen de gegeven problematiek. De Belgische danser-choreograaf poogt namelijk een “multiversum” te creëren. Als de Cambridge Dictionary “universe” omschrijft als “everything that exists, especially all physical matter”, lijkt “multiverse” te wijzen op een soortgelijke verzameling van materie, deze keer echter gekenmerkt door heterogeniteit en interactiviteit. *Multiverse* inventariseert inderdaad het object. Tegelijk dicht het dat object een sturende rol toe. Vanhaverbeke zet een wereld van objecten in beweging, die vervolgens autonoom gaan interageren met het dansende lichaam.

Binnen een cirkel bestaande uit een twintigtal kleurrijke objecten duwt de danser een kleine, gemotoriseerde driewieler in beweging. Doordat het wiel gericht naar het middelpunt van de cirkel kleiner is dan het andere wiel, beschrijft de driewieler binnen de objectencirkel zelf een cirkelvorm. Vervolgens verbindt Vanhaverbeke door middel van een touw een platenspeler en een skateboard, die zich elk aan één kant van de cirkel bevinden. Wanneer hij dan die platenspeler aanzet, windt het touw zich op en trekt het op die manier het skateboard in beweging. Nu tekenen er zich twee gelijktijdige bewegingen af op scène. De driewieler beschrijft een cirkel, het skateboard een rechte. Die situatie wordt bijzonder acrobatisch wanneer de figuren elkaar moeten snijden. Skateboard en driewieler mogen elkaar immers niet raken. De voelbare spanning vertaalt zich bij het eerste snijpunt in opluchting; de twee bewegende objecten botsen niet. Bij het tweede snijpunt lijkt een ongeluk dan weer onvermijdelijk. Driewieler en skateboard rijden recht op elkaar af. Vanhaverbeke moet ingrijpen. Hij tilt de driewieler over het skateboard en plaatst hem terug op de grond. Nadat het lichaam de objecten in beweging heeft gebracht, dwingen hier de objecten het lichaam dus tot actie. Ze voeren samen een acrobatiek uit waarvan het auteurschap in geen geval enkel bij de danser te zoeken valt. Toch wordt het ding ook niet met rust gelaten. Net als *7 Pleasures* haalt *Multiverse* op die manier zijn theatrale kracht uit het samenbrengen van artistieke creatie en zelfsturende materialiteit. Neomaterialisme krijgt het dus warm onder de voeten. Wil het materialiteit in haar volledigheid kunnen vatten, dan moet het ook het manipulatieve lichaam onder woorden kunnen brengen.

### **De postfenomenologische beweging**

Ten slotte ga ik op zoek naar een opening om het manipulatieve, creatieve lichaam een plaats te geven in het nieuwe, materialistische denken. Dat zal een evenwichtsoefening op het slappe koord betekenen. Wanneer het lichaam zich toont, draagt het immers een koloniserende impuls met zich mee. Binnen de Cartesiaanse traditie groeide het cognitieve vermogen van dat lichaam uit tot een epistemologische controletoren, een punt van kijken dat als oorsprong van het eerder beschreven moderne dualisme zou gaan dienen.<sup>10</sup> Een gebrek aan voorzichtigheid zou het lichaam kunnen doen hervallen in dit egocentrisch perspectief, dat de wereld van het object enkel aanschouwelijk maakt als iets wat tot dat lichaam komt. Naast een val achteruit dreigt er voor het koorddansende lichaam echter ook een val vooruit. De integratie van het creatieve lichaam in neomaterialisme moet meer behelzen dan de introductie van een nieuwe interactiepartner. Het lichaam dient het materialisme in beweging te duwen, het

de oorsprong te geven die het nodig heeft om historisch te kunnen zijn. We moeten op zoek naar een bewogen beweger.

De Amerikaanse filosofe Melissa A. Orlie toonde eerder al dat het manipulatieve lichaam het autonome object niet hoeft uit te sluiten, door het bewustzijn van dat lichaam te denken als “matter working upon matter”. Creatie door dat lichaam heet zo niet langer “human action *with* or *against* nature” te zijn (134, cursief in origineel). Het betreft een ingrijpen van onpersoonlijke drijfveren op elkaar. Het menselijk lichaam is enerzijds een verzameling van dergelijke onpersoonlijke impulsen eigen aan elke vorm van materie. Anderzijds is dat lichaam ook creatief omdat het een plek is waar die onpersoonlijke krachten elkaar kunnen ontmoeten en ingrijpen op elkaar. Lichaamsdenken hoeft materialisme dus niet onmogelijk te maken.

Toch blijft een perspectief op het lichaam binnen neomaterialisme veelal gecontesteerd. Wellicht heeft dat te maken met de klassieke aandacht voor het lichaam als een subjectivistische waarnemer van de objectieve wereld. De fenomenologie kan daarvan wellicht de meest gekende vertegenwoordiger heten. Zoals Dolphijn en Van der Tuin aangeven, blijft de precieze relatie tussen die fenomenologie en het neomaterialisme echter onvoldoende bevraagd.<sup>11</sup> Als dat dan toch gebeurt, maakt vooral de afstand tussen beide doorgaans het centrale argument uit. Zo stelt Bennett bijvoorbeeld dat “a vital materialism attempts a more radical displacement of the human subject than phenomenology has done” (30). Quentin Meillassoux laat op zijn beurt optekenen dat “the [phenomenological] ‘return to things themselves’ (...) only consists (...) in returning to the things as correlates of consciousness” (in Dolphijn en Van der Tuin 76). Bruno Latour heeft het dan weer over fenomenologie als een van “the many polemical movements that have appealed to the ‘concreteness’ of the human individual with its meaningful, interacting, and intentional action” (61). Dat menselijk individu “has ignored the meaningful lived world of individual humans for a ‘cold anonymous technical manipulation’ by matter.” Wat opvalt in deze kritische uitlatingen is dat ze niet zozeer ingaan tegen de fenomenologische focus op het lichaam als zodanig, maar veeleer tegen het epistemologische programma ervan dat de wereld van het object wil reduceren tot iets wat enkel betekenis krijgt in de ogen van het subject. Laat deze opvatting nu net zijn waar een nieuwe beweging binnen de fenomenologie komaf mee wil maken.

De sleutel om die tendens in het fenomenologische denken in kaart te brengen is opnieuw Barads “onto-epistem-ology”. Net zoals Barad wil het nieuwe

fenomenologische discours ‘waarneming’ en ‘zijn’ niet langer apart maar onlosmakelijk met elkaar verbonden zien. Daarom kunnen we stellen dat parallel met de evolutie van historisch naar nieuw materialisme zich de ontwikkeling van een louter epistemologische naar een ontologisch geïnspireerde fenomenologie voordeed. Hier spreken we in eerste instantie over de postfenomenologie, waarvan de Amerikaanse techniekfilosoof Don Ihde de contouren heeft geschetst. Hij denkt postfenomenologie als een “interrelational ontology”, waarbij “the human experiencer is to be found ontologically related to an environment or a world, but the interrelation is such that both are transformed within this relationality” (Ihde *Postphenomenology and Technoscience* 23).<sup>12</sup>

Ihde pleit voor een fenomenologie ontdaan van de centrale focus op het bewustzijn. Door die focus raakte de fenomenologie in haar beginfasen opnieuw verstrikt in de tegenstelling tussen subject en object, hoewel ze zich daar eigenlijk juist tegen wilde verzetten (Ihde *Embodied Technics*)<sup>13</sup>. Daarvoor haalt hij inspiratie bij de filosoof John Dewey, aan wie Ihde het ontstaan van het pragmatisme verbindt. Dat pragmatisme kon “consciousness” veel sneller dan de fenomenologie afdoen als “an *abstraction*, whereas experience is broader and necessarily related to other dimensions” (10, cursief in origineel). Ihde meent dat “this version of experience short-circuits the ‘subject/object’ detour [...] and points much more directly to something like a *lifeworld analysis*” (11, cursief in origineel). Postfenomenologie kan dan aanspraak maken op het prefix “post-” door zich die pragmatische focus eigen te maken: “it sees in classical pragmatism a way to avoid the problems and misunderstandings of phenomenology as a subjectivist philosophy” (Ihde *Postphenomenology* 23).

Nagaan hoe die pragmatische insteek een plek kan krijgen binnen de fenomenologie brengt ons tot de kern van Ihdes denken, dat zich fundeert op de notie van “embodiment”. Ihde vertrekt hier vanuit Dreyfus’ fenomenologie van actie en expertise en Merleau-Ponty’s idee van belichaamde kennis,<sup>14</sup> en beroept zich op het vaak gebruikte voorbeeld van fietsen (*Embodied* T38-40). Een fietser richt zijn focus niet op de handeling van het fietsen zelf, maar op de weg. De fiets is met andere woorden in het verlengde van zijn lichaam komen te liggen, waarbij zijn bewustzijn zich via de fiets op de weg concentreert. Het lichaam van de fietser is dus uitgebreid. Hoewel hier al komaf wordt gemaakt met het klassieke fenomenologische idee van het “subject in a body” (39), meent Ihde dat die stap nog niet radicaal genoeg is, juist omdat ze een dualistisch onderscheid bewaart tussen lichaam en geest. Zaak is niet om bewustzijn te benaderen als een subjectief vertrekpunt, dat zich via belichaming kan uitbreiden, maar om dat

bewustzijn vanaf het begin als interrelationeel belichaamd te denken (55-68). Ihde komt hier erg dicht in de buurt bij Barads “onto-epistem-ology” door te stellen dat “interrelationality implies that human > < world changes are such that for every change in a ‘world’ [de ontologische basis] there is a correspondent change in the ‘human’ [zijn epistemologisch vermogen]” (66). Neem nu bijvoorbeeld een telescoop. “A hand held telescope magnifies both the moon and our bodily motion and thus makes it hard to maintain a fixed focus upon our observed heavenly body. (...) Every change in our newly magnified world is also a change in our embodied experience” (58).

Precies die these over embodiment en mediatie is de sleutel om het manipulatieve lichaam als een bewogen beweger te denken binnen neomaterialisme. Tot eenzelfde gedachte komt Bojana Cvejić in haar bespreking van *IT’S IN THE AIR* (2008) van Mette Ingvarsten en Jefta van Dinther. Over de choreografie, opgebouwd uit een reeks sprongen op trampolines, vertellen de twee dansers het volgende: “We are not looking for what we can do on a trampoline but rather what a trampoline can do for us” (Ingvarsten & van Dinther 1 in Cvejić 86). Het lichaam initieert de sprong dan wel, maar voelt zich daarin onmiddellijk bepaald door het object waarop het springt. De trampoline treedt op als mediator. Dat brengt Cvejić tot de conclusie dat “the composition [van lichaam en trampoline] unfolds a machinic process in which the body becomes *other than itself*, opening the subjective ‘I’ – the knowledge of habitual and preferred ways of moving – to new affective connections with the nonhuman thing” (87, eigen cursivering). Merk op hoe hier probleemloos de notie van het actieve lichaam en het autonome object naast elkaar bestaan. Het moment van oorsprong – van de interactie op scène, en bij uitbreiding van het kunstobject als zodanig – blijkt een moment van verandering, niet enkel van het bewogene maar ook van de beweger. Neomaterialisme en postfenomenologie komen elkaar tegen.<sup>15</sup>

Zo ontmoet ook Louis Vanhaverbeke zijn driewieler. Wie goed kijkt, merkt dat de danser het wagentje niet zomaar in beweging duwt. De driewieler doet Vanhaverbeke dansen. Het verschil in grootte tussen de twee buitenste wielen maakt dat de driewieler een cirkelvorm gaat beschrijven en zo, heel even, de danser die hem in beweging brengt eenzelfde cirkelvorm oplegt. Vanhaverbeke duwt het wagentje voorruit, het wagentje duwt Vanhaverbeke in een cirkelbeweging. Een intentioneel lichaam en niet-intentioneel object komen in elkaars verlengde te liggen, en veranderen elkaar op interrelationele wijze. Vervolgens laten ze elkaar los, en nemen ze elk hun deel van de choreografie voor hun rekening. Net zo bij Mette Ingvarsten: wanneer een danser zich tegen een



plant schurkt, merk hij onmiddellijk dat die plant weerstand biedt, en het lichaam terugdwingt. Anders dan wat Lepecki beweert, kan de plant pas weerstand bieden juist door eerst bewogen te worden. Elke ingreep van het intentionele lichaam beantwoordt de plant immers met een tegenreactie die precies zijn autonomie verraaft. Autonomie is dus, anders dan wat neomaterialisme impliceert, nooit absoluut, maar veeleer relatief. Pas in interactie kan het object bewegen en bewogen worden. Creatie blijkt dus verandering, van het bewogene, maar evenzeer van de beweger. En gelukkig maar. Elk kunst-*werk* dat bestaat uit een object dat met rust gelaten wordt, laat het object niet met rust, want toont het aan de toeschouwer. Door creatie echter niet langer als een louter ingrijpen van het subject op het object te zien, maar het te denken als een proces van co-creatie uitgevoerd door een intentioneel subject en een niet-intentioneel object, valt dat kunstwerk alsnog binnen het bereik van neomaterialisme. Het bewegend lichaam brengt materie tot trillen, “vibrant matter” doet het lichaam anders bewegen.

De sterkte van neomaterialisme bleek zijn zwakte te zijn. Het denken doelt op een nieuwe verhouding tussen subject en object, niet negatief maar affirmatief. Zo kan het afrekenen met het eeuwige dilemma tussen semiotiek en fenomenologie, betekenis en ervaring, concept en materie. Neomaterialisme betreft namelijk een perspectief op wielen, dat, anders dan de twee performers uit Bels *Nom donné...*, zich rond de scène kan bewegen en zo een dynamisch en multidimensionaal beeld kan ontwikkelen van de verschillende interacties die zich ontplooiën tussen mens en materie. Het gevaar verbonden aan dat beweeglijke perspectief is dat het op hol kan slaan en niet langer een onderscheid maakt tussen de twee delen van het dualisme. Zo dreigt er een monisme te ontstaan, gekenmerkt door een onbepaaldheid die de dynamiek *tussen* object en subject als noodzakelijke voorwaarde voor kunstcreatie onbespreekbaar maakt. Als object en subject volledig in elkaar vervat zitten, wordt het onmogelijk om greep te krijgen op de relatie tussen de twee. Het ontstaan van het kunstwerk dreigt zo uit de greep van neomaterialisme te vallen.

Analyses die de autonomie van het object bezingen, spreken dan ook zelden over wat er aan die autonomie voorafgaat. Ze vergeten dat het object niet gewoon object ‘is’, maar object ‘gelaten wordt’, als een artistieke ingreep van de subjectieve kunstenaar op de objectieve wereld rond hem. In die zin heeft neomaterialisme de slechte gewoonte om te laat te komen. Gelukkig kwam het denken tijdens de voorstelling naast de postfenomenologie te zitten. In tegenstelling tot de semiotiek en de fenomenologie, spraken deze keer de twee denkrichtingen wel dezelfde taal, en kon postfenomenologie de laatkomer informeren over wat hij

gemist had. Ze benadrukte in haar uitleg het concept van *embodiment*. Ze wist immers dat die notie toeliet om het creatieve lichaam een plek te geven naast het autonome object, voor wie neomaterialisme immers zijn kaartje had gekocht.

## Bibliografie

- Ash, James. *The Interface Envelope: Gaming, Technology, Power*. New York, Londen, New Delhi en Sydney: Bloomsbury, 2015.
- Barad, Karen. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28:3 (2003): 801-831.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity, 2013.
- Burt, Ramsay. "Jérôme Bel - 'Nom donne par l'auteur.' Nottedance 2005". *Ballet-Dance Magazine*, 30 april 2005. Laatst geraadpleegd op 12/05/2017 via <http://www.ballet-dance.com/200506/articles/nottedance20050430.html>
- Cvejić, Bojana. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- Dolphijn, Rick en Iris van der Tuin, eds. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012.
- Dreyfus, Stuart E., en Hubert L. "A Five-stage Model of the Mental Activities Involved in Directed Skill Acquisition". Onderzoeksrapport, University of California, 1980. Laatst geraadpleegd op 12/05/2017 via <http://www.dtic.mil/dtic/tr/fulltext/u2/a084551.pdf>
- Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Vertaald door J. Gaines en D. L. Jones. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Vertaald door Saskya Iris Jain. Londen en New York: Routledge, 2008.
- Fox, Nick J., en Pam Alldred. *Sociology and the New Materialism. Theory, Research, Action*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC en Melbourne: Sage Publishing, 2016.
- Ihde, Don. *Postphenomenology and Technoscience. The Peking University Lectures*. Albany: State University of New York Press, 2009.
- Ihde, Don. *Embodied Technics*. Kopenhagen: Automatic Press / VIP, 2010.

- Ingvarstsen, Mette. "7 Pleasures". Dansperformance. Gezien in Kaaitheater, Brussel, op 8 oktober 2016.
- Ingvarstsen, Mette. "69 Positions". PhD-dissertatie, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University en Stockholm University of the Arts, 2016.
- Jones, Amelia. "Material Traces: Performativity, Artistic 'Work,' and New Concepts of Agency". *TDR: The Drama Review* 59:4 (2015): 18-35.
- Kontturi, Katve-Kaisa. "From Double Navel to Particle-Sign: Toward the A-Signifying Work of Painting". *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' Through the Arts*. Eds. E. Barrett en B. Bolt. Londen: Tauris, 2013. 17-27.
- Kozel, Susan. *Closer. Performance, Technologies, Phenomenology*. Cambridge: MIT, 2007.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Lepecki, André. *Singularities. Dance in the Age of Performance*. Oxford: Routledge, 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologie van de waarneming*. Vertaald door D. Tiemersma en R. Vlasblom. Amsterdam: Boom, 2013 [1945].
- Orlie, Melissa A. "Impersonal Matter". *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Eds. Diana Coole en Samantha Frost. Durham en London: Duke University Press, 2010. 116-136.
- Pavis, Patrice. *Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.
- Poe, Andrew. "Review Essay: Things-Beyond-Objects". *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, eds. Diana Coole and Samantha Frost. *Journal of French and Francophone Philosophy* 19:1 (2011): 153-164.
- Puar, Jasbir, Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, en Ana Vujanovic. "Precarity Talk: A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanović". *TDR: The Drama Review* 56:4 (2012): 163-177.
- Ridout, Nicholas, en Rebecca Schneider. "Precarity and Performance. An Introduction". *TDR: The Drama Review* 56:4 (2012): 5-9.

Rozik, Eli. "The Corporeality of the Actor's Body: the Boundaries of Theatre and the Limitations of Semiotic Methodology". *Theatre Research International* 24:2 (1999): 198-211.

Schneider, Rebecca. "It Seems As If... I Am Dead: Zombie Capitalism and Theatrical Labor". *TDR: The Drama Review* 56:4 (2012): 150-162.

Schneider, Rebecca. "New Materialisms and Performance Studies". *TDR: The Drama Review* 59:4 (2015): 7-17.

Schweitzer, Marlis en Joanne Zerdy, eds. *Performing Objects and Theatrical Things*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Sontag, Susan. *Against Interpretation, and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.

States, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Berkeley, Los Angeles en London: University of California Press, 1985.

Van den Dries, Luk. *Omtrent de opvoering. Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2001.

Vanhaverbeke, Louis. "Multiverse". Dansperformance. Gezien in Beursschouwburg, Brussel, op 28 oktober 2016.

---

<sup>1</sup> Het is veelzeggend dat Erika Fischer-Lichte, die ik verderop zal aanbrengen als vertegenwoordigster van de semiotiek, in haar latere werk toegeeft dat er altijd iets aan het theatrale teken ontsnapt. Voor haar pleidooi voor een theateranalyse die flikkert tussen semiotiek en fenomenologie, zie Fischer-Lichtes *The Transformative Power of Performance*, 75-93.

<sup>2</sup> Met name een overstap van een dualistische, Saussuriaanse tekendefinitie naar een trichotomie van teken, object en interpretant zoals die geïntroduceerd werd door Charles Peirce maakt het mogelijk om ook het lichamelijke affect een plaats te geven binnen het semiotische discours. Voor een beschrijving van de affectieve interpretant in relatie tot de theaterwetenschap, zie Van den Dries, 30-35. Voor de uitwerking van een minder talige, meer affectieve semiotiek op basis van het Peirciaanse teken, zie het concept "vectorisatie" in Pavis, 16-18.

<sup>3</sup> States beroept zich hier op Sartres begrippenpaar "en-soi" en "pour-soi", dat de Franse filosoof uitwerkt in zijn *L'être et le néant* (1943). Wat zich niet bewust is van zichzelf noemt Sartre "en-soi", wie dat wel is "pour-soi". States gebruikt het concept hier dus met een gewijzigde betekenis, niet verwijzend naar het ontbreken van bewustzijn maar naar de fysieke aanwezigheid van de referent.

<sup>4</sup> Hoewel een dergelijke samenvatting van States' positie in het theoretische veld hier volstaat om de tegenstelling tussen semiotiek en fenomenologie te duiden, doet ze geen recht aan de complexiteit van zijn project. Voor een zorgvuldigere uitwerking van hoe de performer als fenomenaal lichaam op de scène verschijnt, en vervolgens de toeschouwer interpelleert, zie States, 119-182.

<sup>5</sup> Dolphijn en Van der Tuin maken geen onderscheid tussen moderniteit en modernisme. Beide begrippen hebben echter een andere betekenis. Waar moderniteit verwijst naar de moderne context, is modernisme te begrijpen als een reflectie op die context. De mens ontwikkelt die reflectie om zichzelf een plaats aan te meten binnen het moderne kader.

<sup>6</sup> Het is erg opvallend dat hier het prefix 'nieuw' omslaat in het prefix 'post'; de titel van Braidotti's boek is *The Posthuman*.

<sup>7</sup> Voor eenzelfde vaststelling vanuit een sociologisch standpunt, zie Fox & Alldred, 3-8.

<sup>8</sup> Voor het antwoord dat zich laat lezen als een klassiek historisch materialistische stellingname, zie Puar et al. 2012, 175.

<sup>9</sup> Voor een overtuigende analyse van hoe performancekunst zich door haar dionysisch karakter kan verhouden tot de neoliberale samenleving, zie Schneider 2012.

<sup>10</sup> Precies tegen dit antropocentrisme reageren Marlis Schweitzer en Joanne Zerdy in de introductie van *Performing Objects and Theatrical Things* (2014), een verzamelwerk dat wil wijzen op de autonomie van het object op scène. Zie Schweitzer & Zerdy, 1-20.

<sup>11</sup> In wat volgt, zal dat ook niet gebeuren. Ik wil hier niet de historische link maken tussen fenomenologie en neomaterialisme. Veeleer gaat de interesse uit naar een verkenning van beide denkrichtingen en een zoektocht naar mogelijke aanknopingspunten. Ik ben me ervan bewust dat ik door fenomenologie en neomaterialisme naast elkaar te plaatsen aan de historische realiteit voorbijga, maar maak me sterk dat deze aanpak het wel mogelijk maakt om verbanden te ontdekken die anders onzichtbaar zouden blijven.

<sup>12</sup> Ihde plaatst zijn theoretische denken hier naast Susan Kozel, die in *Closer. Performance, Technologies, Phenomenology* (2007) een gelijkaardige visie hanteert, maar dan vertrekkende vanuit haar eigen artistieke praktijk.

<sup>13</sup> Hier is een kanttekening op zijn plaats. Wanneer Ihde de fenomenologie van Heidegger en Merleau-Ponty afdoet als een denken dat de tweedeling in subject en object cultiveert, is dat wellicht met als doel het onderschrijven van het "nieuwe" karakter van zijn eigen idee. Ihde (claimt dat hij aan de fenomenologische traditie "a sensitivity to materiality and its inclusion into the notion of intentionality" heeft toegevoegd, en die fenomenologie zo een "ontological turn" heeft gegeven *Embodied Technics*, 65-66). Het is echter ongetwijfeld Merleau-Ponty zelf die in zijn onvoltooide en postuum uitgegeven *Le Visible et l'Invisible* al de eerste stap zet richting een ontologisch geïnspireerde fenomenologie, aan de hand van wat hij "la chair du monde" noemt. Er is bijkomend onderzoek nodig om na te gaan in welke mate Ihdes gedachtengoed sporen draagt van deze late Merleau-Ponty.

<sup>14</sup> Ihde baseert zich hier meer bepaald op *A Five-stage Model of the Mental Activities Involved in Directed Skill Acquisition* (1980) van de broers Dreyfus en op *Phenomenology of Perception* (1945) van Maurice Merleau-Ponty.

<sup>15</sup> Ook James Ash stuurt in *The Interface Envelope: Gaming, Technology, Power* (2015) aan op een soortgelijke ontmoeting. Hij stelt dat waar neomaterialisme verlangt “to explore the ‘inter-object’ relations that take place in complex technical systems”, postfenomenologie wil nadenken over hoe “these inter-object relations (...) shape human capacities outside the phenomenal realms of the subject” (8).







# Portfolio