Gender in installatiekunst

kritisch beschouwd

Karin de Jonge

**COVER**

Master Thesis

Modern & Contemporary Art and World Art Studies

Universiteit Leiden Faculteit der Geesteswetenschappen

Studiejaar 2011 - 2012

Voor Charlie en Auke

**Gender in kunst kritisch beschouwd**

Universiteit Leiden

Faculteit der Geesteswetenschappen

Master thesis Kunstgeschiedenis

Modern & Contemporary Art and World Art Studies

Karin de Jonge

S1060899

Email: [kareninadejonge@gmail.com](mailto:kareninadejonge@gmail.com)

Scriptiebegeleider

Dr. A.M. Novak

Studiejaar 2011 - 2012

**Voorwoord**

Tijdens mijn werkzaamheden als docent aan de Willem de Kooning Academie viel mij de belangstelling van de kunstacademiestudenten voor het onderwerp *identiteit* op. Ik hoop dat dit onderzoek een welkome bijdrage levert aan hun zoektocht.

Als rondleider van Museum Boijmans Van Beuningen merkte ik dat installatiekunst vaak ervaringen en vragen opriep waar de bezoeker intensief bij werd betrokken. Inspirerende discussies waren vaak het gevolg. Ik ben me altijd bewust geweest dat de (kunst)wereld gedomineerd wordt door masculiene normen, die ik echter nooit als vanzelfsprekend heb beschouwd. Gedurende dit onderzoek ondervond ik, hoe het onderwerp *gender* discussie oproept over het kunstenaarschap, evenals het toeschouwerschap. Dit onderzoek kan worden opgevat als een momentopname van hoe het met de acceptatie van genderverschillen is gesteld na veertig jaar emancipatie in Nederland.

Ik ben blij dat ik dit boeiende onderwerp heb mogen onderzoeken. Het was een eyeopener om tijdens de seminars kennis te nemen van vele actuele theorieën en filosofische stromingen bij de Faculteit der Geesteswetenschappen aan de Leidse Universiteit.

Een speciale vermelding verdient Kitty Zijlmans voor de inspirerende gesprekken gedurende de studie. Aan mijn scriptiebegeleidster Anja Novak ben ik veel dank verschuldigd voor . Ik hoop dan ook datkrijgen in st naar voren. De fascinatie voor dit onderwerp komt voort uit de wens om inzicht te krijgenvoorhaar kennis, kritische en nauwgezette ondersteuning. Zij is van enorm belang geweest. Zonder haar toewijding zou dit boek er niet hebben gelegen.

Ik ben dankbaar dat de Willem de Kooning Academie mij de gelegenheid heeft gegeven om anderhalf jaar te studeren. Robin Punt en Deanna Herst bedank ik dat zij mij van de noodzaak van deze studie hebben doordrongen. Mijn dank gaat ook naar Mirjam van Tilburg en André Hasan voor hun vertrouwen. Mijn middelbare schoolvriend Piet Vollaard bedank ik voor zijn *peer review* van de eindversie. Tot slot wil ik mijn thuisfront bedanken, zonder hun steun was deze inspirerende periode eerder een last dan, zoals het nu is, een ‘verlichting’ geworden. Daarom ben ik Augusto eeuwig dankbaar voor zijn liefde en zorg. Mijn zoon Auke en dochter Charlie kan ik nooit genoeg bedanken voor hun vertrouwen in hun moeder. Aan hen draag ik deze scriptie op.

Karin de Jonge

Delft, 1 december 2011

**Inhoudsopgave**

Voorwoord 6

Inleiding 10

1. Ruimte in installatiekunst 14 1.1 Van ‘Gesamtkunst’ naar installatiekunst 14

1.2 Ruimtelijkheid in installatiekunst 17

1.3 Andere ruimten in installatiekunst - *Heterotopie & utopie* 18

1.3.1 *Elixir* als utopische heterotopie 21

1.3.2 *Infernopolis* als dystopische crisisheterotopie23

1.3.3 *The One & The Many* als heterogene heterotopie 26

2. Representaties van gender 31

2.1 Allegorie van masculiniteit 33

2.1.1 Fallocentrisme en seksuele geaardheid 34

2.1.2 Fallocentrisme - teken van macht en geweld 37

2.1.3 Voyeurisme en perversie 39

2.2 Allegorie van vrouwelijkheid 42

2.3 Bloed - symbool van genderverwantschap 47

3. Gender en ruimte 50

3.1 *Elixir* – droomhuis 51

3.2 *Infernopolis* – patriarchaat 54

3.3 *The One & The Many* – homoplek 57

Conclusie 58

Geraadpleegde literatuur 64

Overzicht en herkomst afbeeldingen 70

**Inleiding**

In *Gender in installatiekunst kritisch beschouwd* bespreek ik de problematiek van de genderindentiteit in installatiekunst. De fascinatie voor dit onderwerp komt voort uit de wens om inzicht te krijgen in het functioneren van maatschappelijke normen, de rol van de opvoeding en van rolmodellen daarin. Maatschappelijke normen en vaststaande structuren blijken onlosmakelijk verbonden te zijn aan genderidentiteit.

Kunst heeft onder meer als doel ons een spiegel voor te houden over onszelf en de maatschappelijke normen en vaststaande structuren waaraan we onderhevig zijn. Installatiekunst is een kunstvorm waar de interactie met het publiek juist verlangd wordt, dat heb ik als museumgids in Museum Boijmans Van Beuningen daadwerkelijk bij het publiek ondervonden.

De scriptie stelt dan ook genderkwesties in installatiekunst aan de orde, wat tot nu toe onderbelicht is in kunsthistorisch onderzoek. In het boek *Gender and Art* samengesteld door Gill Perry, wordt aandacht besteed aan gender in kunst, maar het specifieke terrein van installatiekunst behoeft meer aandacht, temeer omdat het in onze snel veranderende samenleving steeds moeilijker wordt om positie in te nemen in de kwestie van de ‘identity politics’.*[[1]](#footnote-1)*

De keuze voor de kunstinstallaties *Elixir* van de Zwitserse Pipilotti Rist (1962), *Infernopolis* van de Nederlander Joep Van Lieshout (1963) en *The One & The Many* van de Deense Michael Elmgreen (1961) en de Noorse Dragset (1968) vloeit voort uit de overkoepelende thema’s van stereotype rolpatronen en seksuele machtsverhoudingen binnen deze drie installaties. Deze drie installaties reageren ieder op een eigen manier op de problematiek van de maatschappelijk normatieve genderidentiteit. Rists *Elixir* beoogt de mannelijke dominante norm te vervangen door een vrouwelijke. Getuigt *Elixir* werkelijk van een alternatief voor het maatschappelijke sekseonderscheid? Atelier Van Lieshout geeft in *Infernopolis* een toekomstvisie van een wereld beheerst door grondstoffenschaarste, onverdraagzaamheid tussen verschillende culturen en verregaande technologisering van het leven. In hoeverre draagt *Infernopolis* bij aan een versoepeling van seksuele machtsverhoudingen? Machtsverhoudingen spelen eveneens een rol in *The One & The Many* van Elmgreen & Dragset. Het publiek wordt geplaatst in de rol van ‘buitenstaander’. Geeft hun installatie inderdaad gelegenheid om de maatschappelijke norm te doorbreken? Als rondleider van Museum Boijmans Van Beuningen merkte ik hoezeer deze drie installaties een appèl deden op de seksuele identiteit van de bezoeker. Dat was voor mij de reden om deze gewaarwording in dit onderzoek centraal te stellen. De vraag waarom de bezoeker zich op zijn of haar seksuele identiteit aangesproken voelt oftewel hoe deze drie installaties genderkwesties, expliciet dan wel impliciet, ter sprake brengen, vormt het uitgangspunt van de scriptie. De focus van dit onderzoek ligt merendeels op de manieren waarop deze installaties de ruimte structureren, waarbij de actieve deelname van de bezoeker niet uit het oog is verloren.

In dit onderzoek wordt aangegeven hoe de Noord-Europese traditie van cultureel vaststaande stereotype rolpatronen een rol speelt in onze perceptie van de genderidentiteit. Ik gebruik de drie kunstinstallaties als case studies om te onderzoeken hoe de bezoeker in relatie tot de ruimte wordt gepositioneerd. Discussie over de genderidentiteit werd vanaf het eind van de jaren zestig van de vorige eeuw al door feministen en later door ‘queertheoretici’ ter discussie gesteld. Welke standpunten worden er daadwerkelijk ingenomen door de kunstenaars? Tot slot stel ik de manier waarop de kunstinstallaties een alternatief bieden op de stereotype rolpatronen - de binaire categorisering ten aanzien van de genderidentiteit - ter discussie.

Drie invalshoeken vormen de leidraad van het onderzoek. In het eerste hoofdstuk wordt er vanuit een historisch perspectief gekeken naar de ontwikkeling die heeft geleid naar installatiekunst, waarbij verschillende noties van ruimtelijkheid in de installatiekunst worden besproken. In het tweede hoofdstuk speelt hoofdzakelijk de gendertypering van de details binnen de installaties een rol. Vanuit de semiotiek en de ‘queertheorie’ wordt geanalyseerd op welke wijze mannelijkheid en vrouwelijkheid tot uiting komt in de installaties. Daarbij wordt de sterk uiteenlopende discussie wat als mannelijk en als vrouwelijk wordt opgevat, aangehaald om aan te geven dat het mannelijke dan wel vrouwelijke standpunt waar vanuit gekeken wordt, essentieel is om de opvatting van de kunstenaar kritisch te bekijken. In het laatste hoofdstuk wordt getracht de synergie tussen ruimte en gender te ontrafelen waarbij de rol van de bezoeker meespeelt. Ik vraag me af hoe *Elixir, Infernopolis en The One & The Many,* zich positioneren ten aanzien van de maatschappelijke norm en of zij werkelijk alternatieve oplossingen bieden. In de analyses van de drie installaties is getracht inzicht te krijgen in de diepere seksuele betekenissen vanuit de ‘queertheorie’ , waarbij de theorieën van Michel Foucault, Sigmund Freud en Judith Butler als uitgangspunt dienden om de standpunten van de kunstenaars te evalueren.

De Franse filosoof en historicus Michel Foucault introduceerde in 1967 het filosofische concept van de ‘heterotopie’.[[2]](#footnote-2) Dit concept is nodig geweest om de installatieruimte te typeren. De Amerikaanse cultuurfilosoof Judith Butler omschrijft genderidentiteit als het zijn en voelen van een sekse-identiteit dat niet noodzakelijkerwijs overeen hoeft te komen met het biologische geslacht. Zij tracht vooral het binaire onderscheid tussen man en vrouw zijn te overstijgen. Butlers visie is een welkome aanvulling op die van Foucault. Om de maatschappelijke normatieve context van een bepaalde tijd bloot te leggen en om de onderliggende gendercodering te ontsluieren, hebben ‘queertheoretici’ het concept van gender als discours al in de jaren zeventig van de vorige eeuw geïntroduceerd in de kunstgeschiedenis.[[3]](#footnote-3) Foucault en Butler, beiden pioniers van de ‘queertheorie’, verklaren hoe door de eeuwen heen homofobie de heteronormatieve cultuur bepaalde. Julia Kristeva’s theorie over de vrouwelijke identiteit staat tegenover Butlers standpunt , zoals in hoofdstuk 2 wordt uitgewerkt.

Voor de analyses van de betekenis van de installaties vormt de theorie van Freud het uitgangspunt om inzicht te krijgen in de manier waarop de installaties seksuele identiteit articuleren. Gedurende dit onderzoek kwam ik erachter dat Freuds ideeën nog altijd grotendeels de basis van ons culturele erfgoed en onze zienswijze vormen. Ernst van Alphen en Leo Bersani reflecteren op Freuds ideeën over het fallocentrisme. Beiden weerleggen Freuds theorieën in hun visie op masculiniteit in relatie tot geweld en masochisme. Deze bijdrage leverde voor mij een groter inzicht in de wereld van de mannelijke homoseksueel. Echter, extra inzichten over vrouwelijke homoseksualiteit werden niet besproken. In de conclusie wordt duidelijk hoe de installaties zich bewegen in het spanningsveld van genderstereotypen en hoe de bezoeker zich daarin dient te gedragen. Of de ideeën van de kunstenaars over genderidentiteit, zoals deze in de installaties zijn verwerkt, wel zo vernieuwend zijn als de kunstenaars pretenderen, is de vraag. Ze tonen mijns inziens aan dat er aan de dominante norm van onze cultuur nauwelijks te ontsnappen valt.

1. **Ruimte in installatiekunst**

Om de betekenis van de ruimte binnen de installatiekunst te verduidelijken, gebruik ik in dit hoofdstuk Foucaults theorie over de aard van de ruimte. Eerst verhelder ik hoe ontwikkelingen binnen de kunstgeschiedenis er toe geleid hebben dat tegenwoordig totaalconcepten onder de noemer van installatiekunst worden gepresenteerd. Door te specificeren hoe er van de bezoeker een actieve deelname wordt geëist, wordt duidelijk hoe de installatie zich onderscheidt van sculpturale kunstwerken en architectuur. Vervolgens wordt er ingegaan op de kenmerken van de installatiekunst, zodat de aard van de ruimtelijkheid benaderd kan worden. Op basis van deze inzichten wordt er een onderscheid gemaakt tussen verschillende soorten ruimtes. De nadruk komt te liggen op een soort ruimte die Foucault typeert als ‘heterotopie’, een begrensde ruimte die zich afscheidt van haar omgeving, zoals bijvoorbeeld een begraafplaats, ziekenhuis, vakantiedorp, heilige plaats- of festival.[[4]](#footnote-4)

De installaties *Elixir* van Pipilotti Rist, *Infernopolis* van Atelier Van Lieshout en *The One & The Many* van Elmgreen & Dragset worden onderzocht. De focus ligt op de aard van de ruimte in deze drie installaties, die als heterotopie getypeerd kunnen worden. Om de complexe identiteit van de ruimte te karakteriseren wordt de betekenis van de heterotopie gerelateerd aan utopische aspecten.

* 1. **Van ’ Gesamtkunst’ naar Installatiekunst**

Vanaf de eerste helft van de twintigste eeuw is er sprake van een ontwikkeling van het tweedimensionale kunstwerk naar een architectonische driedimensionale setting. El Lissitzky met zijn *Prouns en* Kurt Schwitters met zijn *Merzbau* worden gezien als belangrijke pioniers in de ontwikkeling naar installatiekunst.[[5]](#footnote-5) In deze ontwikkeling past de visie van de Nederlandse groepering De Stijl uit de jaren twintig. Zij zagen de mogelijkheid om, net als El Lissitzky, een vertaling te maken van het platte vlak naar architectuur. Deze vertaling als totaalconcept sloeg een brug tussen verschillende disciplines.[[6]](#footnote-6)

Hoewel deze stappen essentieel bleken in de ontwikkeling naar de alomvattende kunstinstallaties, vroegen deze ontwerpen nog geen speciale deelname van het publiek, zoals dat bij een installatie het geval is. Dalí’s *Dream of Venus* (1939) kan als één van de allereerste totaalconcepten van een installatie met een actieve participatie van de bezoeker worden beschouwd.[[7]](#footnote-7) Toch werd de term installatie nog niet gehanteerd. De term installatie gaat pas een rol spelen bij de intrede van de minimal art, als er expliciet van een actieve relatie tussen kunstwerk, ruimte en bezoeker wordt gesproken. Anja Novak en Claire Bishop benadrukken beiden dit moment. Novak onderscheidt de begrippen ‘environment’ als ‘leefomgeving’, als verwijzing naar een ‘alledaagse’ setting, terwijl ‘installatie’ meer een kunstmatige, geënsceneerde omgeving in een kunstcontext zou aangeven.[[8]](#footnote-8) Waarom bestond er zoveel vaagheid in het definiëren van de installatiekunst? Kunstenaars als Klein, Manzoni, Oiticica en Broodthaers waren er mijns inziens mede debet aan.[[9]](#footnote-9)

Zowel Yves Klein (1928-1962) als Piero Manzoni (1933-1963) organiseerden ‘events’, waarbij het maakproces van het kunstwerk als mise-en-scène voor een publiek werd opgevoerd in een museale omgeving.[[10]](#footnote-10) Als installatie kan dit nog niet worden opgevat, al wordt de rol van de bezoeker actiever in de beleving van een speciaal moment. Ook de fysieke aanwezigheid van de bezoeker in relatie tot de opvoering van het kunstwerk ontwikkelt zich naar een totaalervaring. Het betreft echter wel een tijdelijke gebeurtenis te vergelijken met een theatervoorstelling. Later in de jaren zestig worden deze theatrale condities als interactie tussen kunstwerk en publiek onderzocht in radicalere verschijningsvormen. De Braziliaanse kunstenaar Hélio Oiticica (1937- 1980) kwam in 1968 naar Londen om er zijn kunstexperimenten uit te voeren. Hij creëerde *Tropicália*, een ‘environment’, waarin de toeschouwer een zintuiglijke beleving ervoer. Voor Oiticica gold dat zijn kunstwerken zich zouden kenmerken door deelname, samenwerking en een beleving.[[11]](#footnote-11) Zijn ‘environments’ zijn naar mijn opvatting installaties, omdat de toeschouwer, zoals Oiticica persoonlijk aangaf, actief participeerde.[[12]](#footnote-12) De verwijzing naar ‘environment’, is even goed een terechte term, omdat Oiticica het alledaagseBraziliaanse leven als uitgangspunt had genomen.

Ook de Belgische kunstenaar Marcel Broodthaers (1925-1976) creëerde in 1968-‘72 in zijn museumopstelling ‘Musée d’Art Moderne’ een installatie. Zijn woonhuis in Brussel fungeerde als compleet museum, dat opengesteld werd voor publiek.[[13]](#footnote-13) Haxthausen gebruikt de term ‘installatie’ als hij Broodthaers’ installatie van zijn museumficties bespreekt.[[14]](#footnote-14) In deze geënsceneerde entourage wordt de toeschouwer deelgenoot van een omvattende ervaring. Zijn of haar rol is die van museumbezoeker, maar eveneens die van deelnemer aan de museumfictie. Hij of zij krijgt een dubbele rol. De bezoeker bekijkt de tentoonstelling net zoals in het museum, echter de omgeving is het woonhuis dat getransformeerd is tot museum. Daarom wordt de bezoekersrol zowel een fictieve als een werkelijke. De term installatie is terecht vanwege de alomvattendheid van het kunstwerk als kunstmatige, geënsceneerde omgeving en de wijze waarop er participatie van het publiek wordt verlangd. Als een installatie een ‘leefomgeving’ impliceert door de alledaagse setting, zoals Novak betoogt, zou er van een ‘environment’ sprake zijn. Nu het woonhuis van Broodthaers, door de museumfunctie is getransformeerd in een openbare ruimte, is er sprake van een simultane overeenkomst tussen de kunstmatige geënsceneerde ruimte en het alledaagse aspect dat het huis normaal gesproken vertegenwoordigt. Echter de alledaagse setting is door de transformatie verdwenen. Dat verklaart de adequaatheid van de term installatie in dit geval.

Tot de jaren zeventig werd de term *installation* vooral gebruikt in de betekenis van *exhibition*, immers het samenstellen en inrichten van een tentoonstelling in de galerie of museum als gebeurtenis was noodzakelijk om het voor het publiek toegankelijk te maken.

Tegenwoordig worden er al dan niet museale ruimtes geconstrueerd of getransformeerd tot een kunstinstallatie om een totaalervaring bij de bezoeker teweeg te brengen. De bezoeker stapt letterlijk de ruimte binnen en wordt deelgenoot van een totaalconcept. Als onderdeel van het kunstwerk wordt er van hem of haar verwacht dat hij of zij zich onderwerpt aan de eisen van de installatie. *Elixir, Infernopolis* als *The One & The Many* vallen onder deze definitie van installatiekunst.

**1.2 Ruimtelijkheid in installatiekunst**

Om grip te krijgen op het ruimtelijke aspect van de installatiekunst, kan ik me goed vinden in de specificatie van de Russische kunstenaar Ilya Kabakov (1933). Kabakov omschrijft de installatie als een driedimensionale interventie, waarbij gestreefd wordt een totaalvisie neer te zetten. Installatiekunst legt verbanden naar ‘werelden’ of bepaalde modellen die over het algemeen niet (meer) bestaan. Kabakov onderscheidt binnen de installatiekunst twee types: het eerste type installatie bestaat uit een verzameling objecten die als geheel worden tentoongesteld. Het tweede type installatie wordt de (tentoonstellings)ruimte zodanig getransformeerd en meegenomen in het totaalconcept van de installatie, dat de ruimte zelf zijn oorspronkelijk kenmerken heeft verloren. De (tentoonstellings)ruimte is totaal opgenomen en ondergeschikt gemaakt aan het kunstwerk (installatie). Bij deze vorm is het kunstwerk zelf het uitgangspunt geweest om de ruimte totaal te transformeren.[[15]](#footnote-15) Hoe stel ik me deze typering voor bij de drie geselecteerde installaties van dit onderzoek?

*Elixir* van Pipilotti Rist is goed te herkennen in de omschrijving van het tweede type installatie. Het uitgangspunt van het kunstwerk is de ruimte zelf geworden. Rist heeft in haar creatie van *Elixir* de ruimte getransformeerd in een, zoals zij het noemt, ‘video-organisme’. De plattegrond (afbeelding 1) van dit universum vertoont veel overeenkomsten met een organenstelsel van een mens. De Bodonzaal op de eerste etage van Museum Boijmans Van Beuningen was niet meer terug te herkennen (afbeelding 2).

De installatie *Infernopolis* (afbeelding 3 en 4*)* van Atelier Van Lieshout behoort meer tot Kabakovs eerste typering, aangezien de verzameling objecten de installatie vormt. Hier gaat de verzameling objecten een relatie aan met de ruimte, in dit geval een voormalige industriële ruimte, de Onderzeebootloods. De ruimte is niet getransformeerd en meegenomen in het totaalconcept van de installatie, maar vormt de achtergrond van de verzameling sculpturen, waar de bezoeker zich toe verhoudt als kijker en gebruiker. Sommige objecten hebben tevens een gebruiksfunctie, waardoor de bezoeker naast kijker ook gebruiker wordt.

De installatie van Elmgreen & Dragset (afbeelding 4 en 5) laat zich lastiger categoriseren in Kabakovs omschrijvingen. Enerzijds is er op een bepaalde manier sprake van een verzameling objecten, die verwijst naar de eerste typering; anderzijds heeft er een totale transformatie plaatsgevonden, zoals omschreven als tweede kenmerk. De paradox in deze installatie is de enscenering van de binnenruimte van de Onderzeebootloods, die getransformeerd is tot een buitenruimte. De kenmerken van ‘environment’ en installatie zijn hier als het ware gebundeld.

**1.3 Andere ruimten in installatiekunst** – *Utopieën en Heterotopieën*

In de voorafgaande uiteenzetting van de ‘ruimtelijkheid’ binnen de installatiekunst is deze voorgesteld als een enscenering van ‘werelden’. Alle drie de installaties verbeelden inderdaad ‘werelden’. Om vat op de betekenis van heterotopie te krijgen wordt echter eerst ingegaan op het fenomeen ‘ruimte’.

‘Ruimte’ is een begrip dat op verschillende manieren begrepen wordt. We spreken over openbare ruimte in het geval van een plek die zich buitenshuis bevindt. De privéruimte is meer binnenshuis gesitueerd. Van een fysieke ruimte spreekt men als er van een tastbare aanwezigheid sprake is en met de immateriële ruimte wordt over het algemeen de virtuele ruimte bedoeld bij het kijken naar film- of videobeelden. Met beeldruimte wordt vaak de illusie van ruimte bedoeld, zoals het platte vlak van een schilderij of foto ruimte suggereert. Men spreekt van denkruimte om dromen en gedachten mee te omschrijven. Het begrip ruimte geeft dus aan hoe een bepaalde plaatsaanduiding zich verhoudt tot de mens.[[16]](#footnote-16) In de context van installatiekunst is de ruimte belangrijk, omdat deze kunstvorm zich in de ruimte bevindt, maar ook ruimte omvat en verschillende soorten ruimten combineert.

Karakteristieke eigenschappen van ruimten, als een verschijning van onze interesses, onze theorie, onze systemen, zelfs als verwijzing naar hoe er naar het verleden wordt gekeken, onderscheiden zich in verschillende typeringen voor ‘plaats’ of ‘plek’. Hierbij wordt de vraag gesteld op welke manier de ruimte een uitspraak doet over zijn identiteit als ‘plek’ binnen de installatie. De plek wordt karakteriseer ik als kruispunt tussen tijd en ruimte. Dankzij de digitale technologie, de ver doorgevoerde mogelijkheden van calculeren en het creëren van virtuele werkelijkheden, is de ‘tijdruimte’ in een ander perspectief komen te staan, aldus Foucault. Ondanks alle verwarring, ontstaan door de technologische ontwikkelingen, onderscheiden we nog steeds privé- en openbare ruimte, de familiaire en de sociale ruimte, de culturele en de natuurlijke (tijd)ruimte, de vrije tijd en de werktijd(ruimte). De koppeling van verschillenden momenten in de tijd met verschillende ‘momenten’ van plaats, wordt ‘tijdruimte’ genoemd.[[17]](#footnote-17)“We live inside a set of relations that delineates sites which are irreducible to one another and absolutely not superimposable on one another.”[[18]](#footnote-18) Hiermee bedoelt Foucault dat alles een complexe samenhang heeft en niet eenvoudig lineair te herleiden is. Foucault noemt dit een heterogene ruimte als cluster van relaties.[[19]](#footnote-19)

Wat is de betekenis van de ruimte als utopie of heterotopie? Wat wordt er met heterotopie bedoeld? Foucault onderscheidt heterotopieën als een begrensde werkelijkheid, een ‘andere plaats’ dan de utopie, die meer een abstracte, onwerkelijke, niet bestaande plaatsaanduiding is. Niettemin wordt er bij de utopie een verband gezocht met de maatschappelijke werkelijkheid, omdat er bij een utopie voorstellen worden gedaan om een nieuwe samenleving in te richten of kritiek op bestaande concepten te leveren. De heterotopie is een ‘afgesloten’, maar reële plek met bijzondere eigenschappen, die zich enerzijds afscheidt van maar anderzijds betrokken is met zijn omgeving, zodanig dat het geheel van de gesuggereerde relaties teniet gedaan of omgedraaid wordt, zodat deze relaties gespiegeld en gereflecteerd zijn. Ze bestaan, hoe tegenstrijdig ook, als ‘andere ruimten’. Twee hoofdtypes zijn te onderscheiden: de heterotopie en contrasterend, de utopie als perfecte maar denkbeeldige vorm.[[20]](#footnote-20) Heterotopie en utopie kunnen ook met elkaar verbonden zijn, zoals in het geval van het spiegelbeeld. Het spiegelbeeld toont een reële ruimte daar waar zij niet is en creëert dus een onwerkelijke ruimte. Bovendien toont het spiegelbeeld ons een beeld van onszelf dat we op een andere manier niet kunnen zien. Door de reflectie, het blik of de kijkrichting dat tussen de concrete ruimte en het spiegelbeeld ontstaat, kan gezien worden als een ruimte achter het spiegelbeeld en de ontmoeting tussen de ogen. De spiegel zelf fungeert dan als een heterotopie door de verbinding van werkelijke ruimte met het moment van de reflectie.[[21]](#footnote-21)

Om het fenomeen heterotopie beter te begrijpen, geef ik aan hoe deze ‘ruimte’ zich specificeert. Een specifieke vorm van heterotopie is volgens Foucault de crisisheterotopie. Iemand wordt tijdelijk gedwongen of schikt zich vrijwillig in dienstplicht, kostschool of een huwelijksreis. Tijdens het verblijf in deze ruimte ondergaat de persoon in kwestie een ingrijpende verandering die gevolgen heeft voor zijn of haar status binnen de maatschappij. Enigszins vergelijkbaar met de crisisheterotopie is de afwijkingsheterotopie. Voorbeelden zijn rust- en ziekenhuizen, psychiatrische inrichtingen en gevangenissen. Bejaardenhuizen zouden hier ook onder vallen, omdat ouderdom tegenwoordig niet meer gezien wordt als ‘crisis’, maar eerder als een soort afwijking. Opvallend is de passende architectuur voor dit soort inrichtingen. Foucault benadrukt dan ook de dwingende relatie tussen architectuur en gebruiker.[[22]](#footnote-22)

Musea en bibliotheken, als opeenstapeling van tijd in de vorm van de accumulerende geschiedenis vallen ook onder de noemer heterotopie. Begraafplaatsen en tuinen fungeren ook als zodanig. Een tegenstelling van deze vormen van heterotopie waar de accumulatie van tijd vertegenwoordigd is, zijn de tijdelijke ‘events’, zoals kermissen, vakantiedorpen, kampen en safari’s om authentieke culturen te beleven. Bij deze voorbeelden is de tijd als het ware stilgezet. Tijdelijkheid is hier kenmerkend. Een andere benadering van heterotopie zijn rituele handelingen in de betekenis van purificatie, zoals bij religieuze bijeenkomsten of saunabezoek. Ook motels fungeren als zodanig, waar iemand ruimte zoekt om buiten de context van zijn leven, een geheim leven te leiden. Het schip is volgens Foucault de ultieme vorm van heterotopie, evenals een bordeel. Mini-gemeenschappen geven eveneens de illusie van ‘perfectie’ als tegenhanger van ons dagelijkse leven. Ook vroegere kolonies en christelijke gemeenschappen in de vorm van afgesloten dorpen scheppen een illusie van een perfecte regulering. Dit zijn allemaal vormen van heterotopieën.

Alle drie installaties zijn als heterotopie te karakteriseren, omdat de begrenzing van de ruimte centraal staat. het belang van het concept heterotopie zit hem vooral in de dubbelzinnige aard van deze plaatsen: enerzijds is de heterotopie een 'andere' of alternatieve plaats vergeleken met meer 'gewone' plaatsen en anderzijds onderhoudt zij een nauwe band met de 'gewone' plaatsen waar ze zich tegen afzet. Hetzelde zou je kunnen zeggen over kunst: kunst is 'anders' ten opzichte van het alledaagse leven (of ten opzichte van andere aspecten van het leven) maar verwijst er wel naar. Hieraan ontleent kunst haar reflexieve vermogen.

In de betrokken installaties wordt er van de bezoeker verlangd om vanuit een bepaalde ruimte, via een tussenruimte naar de betreffende ruimte te gaan. De bezoeker komt binnen in de installatie en hij/zij verhoudt zich fysiek en mentaal tot de ruimte(s). De bezoeker bevindt zich in alle drie gevallen in een tijdelijke, afgesloten setting. Echter, zij onderscheiden zich onderling van elkaar in de manier hoe ze zich presenteren als heterotopie.

* + 1. *Elixir* als utopische heterotopie

*Elixir* wordt door Rist een video-organisme genoemd, dat is opgedeeld in negen kleinere, met voile gordijnen omsloten ruimten, als organen die deel uitmaken van het organenstelsel. De totale installatie is gestoffeerd met hoogpolig tapijt om de bezoeker een positieve ervaring te bieden, die samen met de vloeiende felgekleurde videobeelden en de ritmische geluiden van de *soundscape* tot stand wordt gebracht (afbeelding 6).

De heterotopie binnenin de installatie kenmerkt zich door de met gordijnen uitgevoerde begrenzing van alle ‘onderdelen’. In ieder deel is een eigen omgeving gerealiseerd, waar de videobeelden op het plafond, op verschillende muren of op de vloer geprojecteerd zijn. Ieder deel heeft een relatie met een ander deel, maar is ook gescheiden van elkaar. Het geheel als organisme zou vergeleken kunnen worden met een vakantiedorp dat afgescheiden is van het dagelijkse leven. Toeristen gaan daar naartoe om even uit de dagelijkse sleur te treden.[[23]](#footnote-23) Hetzelfde geldt voor Rists installatie. De museumbezoeker wordt uit zijn ‘gewone’ museumbezoek gehaald, om een andere beleving in de installatie te ondergaan.

De bezoeker wordt bovendien geacht voorbereidingen te treffen voordat de installatie wordt betreden. Door zich te ontdoen van zijn of haar schoeisel is hij of zij voorbereid en krijgt hij of zij toegang tot het video-organisme.[[24]](#footnote-24) Deze rituele handeling wordt verricht in een ‘buitenruimte’, uitgevoerd als een comfortabele woonkamerachtige setting met zwartlederen zitbanken, salontafels en tv’s. Tevens is er bij deze huiselijke ‘buitenruimte’ sprake van een heterotopie, omdat deze weliswaar buiten het video-organisme zelf staat, maar eveneens als aparte ruimte fungeert. Na afloop van het bezoek kon de bezoeker in deze ruimte terugkeren om even uit te rusten en de schoenen weer aan te trekken.

Eenmaal binnenin de installatie wordt de bezoeker de onwerkelijkheid van de videobeelden gewaar, die extra dimensies van ruimtelijkheid teweeg brengen. Deze onwerkelijke ruimte wordt door Foucault omschreven als utopie. Deze term refereert immers aan de ontastbaarheid van ruimte net zoals het spiegelbeeld.[[25]](#footnote-25) Hoewel er in Rists *Elixir* geen spiegels aanwezig zijn als schakel tussen werkelijkheden, komt er wel door de gespiegelde videobeeldconstructies en de videobeelden zelf, een verbinding tussen verschillende niveaus van werkelijkheid tot stand. Hier zou er sprake zijn van een verbinding van utopie als oneindige (on)werkelijkheid (videobeelden) met heterotopie, door zijn tastbare, afgescheiden karakter binnen het video-organisme. Bij *Elixir* is de plaatsaanduiding van de geconstrueerde videobeelden zelf niet tastbaar, omdat de videobeelden als reflectie van het universum benaderd kunnen worden. Door de wijze van projectie van de videobeelden op de muren, gordijnen, vloeren, plafond, wordt er eenzelfde soort betrekking, vergelijkbaar met Foucaults uiteenzetting van de spiegelbeelden, tussen de concrete omgeving en de immateriële videobeeldruimte gecreëerd. De videobeelden zorgen voor een virtuele ruimte. Binnen de videobeelden zelf is er ook nog eens sprake van verdubbelingen, zoals bij spiegelbeelden. De immateriële beeldruimte van de videobeelden fungeert dus als een cluster van relaties. De immaterialiteit van de videobeelden functioneert als een utopie, maar door deze beelden op zeer groot formaat in een werkelijke ruimte te projecteren, die de kijker lichamelijk ervaart, komt er een integratie van utopie met heterotopie tot stand. Op dat moment van verbinding doet de projectie dienst als heterotopie. Er is sprake van een koppeling tussen utopie en heterotopie door de immaterialiteit van de videobeelden en de fysieke architecturale setting van verschillende ruimten in de Bodonzaal.

Deze koppeling van verschillende niveaus van ruimte, is door Foucault aangegevenals volgt: “We are in a epoch of juxtapositions, the epoch of the near and the far, […], We are *at* a moment, […]”.[[26]](#footnote-26)

Dit aspect van gelijktijdigheid dat zich in *Elixir* voordoet, wordt door de toeschouwer ervaren als ‘vloeiend’, als een organische tijdervaring. Er wordt door de verschillende momenten in tijd binnen de videobeelden een virtuele reis gesuggereerd. Deze ervaring wordt versterkt door de synchroon lopende muziek. De toeschouwer kan zich verliezen in de vloeiende ervaring van tijd en plaats, wanneer de uitvergrote videobeelden zich op verschillende momenten presenteren, zoals binnenin het lichaam of van buitenaf op de huid, dichtbij of veraf, snel of langzaam bewegend door de lucht of onder water. Dit aspect van gelijktijdigheid is als een kluwen van gebeurtenissen, in plaats van een (tijd)lijn, dat als een bundeling van series fungeert, zoals vertakkingen bij bomen of netwerken. Rists video-organisme laat zich meer omschrijven als een bundeling gefragmenteerde momenten uitgewerkt tot aaneenschakelingen tussen tastbare, fictieve en denkbeeldige ruimten.

Overeenkomstig met Foucaults denken kan *Elixir* worden opgevat als een vermenging van ‘tijdruimten’, waar er sprake is van een integratie van de heterotopie met de utopie in een heterogene ruimte van de installatie.

* + 1. *Infernopolis* als dystopische crisisheterotopie

Sinds 2010 is er buiten de locatie van het Museum Boijmans Van Beuningen een voormalige scheepsloods betrokken om grootschalige kunstvormen letterlijk de ruimte te geven. De Onderzeebootloods, eens deel uitmakend van het Havenbedrijf RDM (Rotterdamse Droogdok Maatschappij) waar onderzeeërs en stoomschepen werden gebouwd, is nu betrokken bij een nieuwe culturele bestemming. Het RDM is veranderd in Research, Design & Manufacturing. Onderwijs, innovatie en kunst blazen het industriële erfgoed nieuw leven in dankzij een meerjarige samenwerking tussen Havenbedrijf Rotterdam en Museum Boijmans Van Beuningen. De installatie *Infernopolis* van Atelier Van Lieshout beet in 2010 de spits af.

Net zoals bij *Elixir* worden de bezoekers gereed gemaakt voor het bezoek. De rituele handeling vormt in dit geval de boottocht naar het afgelegen industriële terrein in de Rotterdamse haven. Strikt genomen valt natuurlijk ook het RDM terrein en de Onderzeebootloods onder de noemer heterotopie. Ze distantiëren zich immers letterlijk van de context van de stad Rotterdam en de voormalige havenfunctie. Deze tentoonstellingslocatie presenteert zich als een begrensde ruimte die illusies creëert door middel van de kunstinstallaties. Ook door het aspect van ‘tijd’ als tijdelijkheid van de tentoonstelling, ‘tijd’ die is stil gezet, kenmerkt de ruimte zich als heterotopie.

Bij het binnengaan van de loods bevindt zich een plek waar de tickets worden gekocht, een functionerende koffiebarcaravan, een barak met toiletten en zitmeubilair, dat onderdeel is van *Infernopolis.* Volgens Foucaults idee wordt er in *Infernopolis* een koppeling gemaakt met een *real place*, omdat de functionele onderdelen van de installatie, zoals de ticketservice, de koffiebarcaravan, de toiletten in de Onderzeebootloods die deel uitmaken van de werkelijkheid, zijn samengevoegd met het kunstmatige van de installatie.[[27]](#footnote-27) Het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid vervaagt daardoor.

Het kunstproject *Infernopolis* laat zich omschrijven als een onheilspellende maatschappijvisie van een denkbeeldige autarkie, waarbij de bewoners zijn opgesloten in een onuitputtelijke cyclus van leven en productie.[[28]](#footnote-28) Het menselijk lichaam vormt het uitgangspunt als zelfvoorzienend systeem (afbeelding 7). In zowel *The Technocrat* (2003) als in *Cradle to Cradle* (2009), twee onderdelen van *Infernopolis*,staat recycling centraal. *The Technocrat* benadrukt het spijsverteringssysteem als gesloten circuit in de vier onderdelen*: The Feeder* (2003), *The Alcoholater* (2004)*, The Total Faecal Solution* (2003)en *The Participants.* *Cradle to Cradle* wordt voorgesteld als een recycling systeem ter controle van overbevolking, overconsumptie en grondstofvoorziening. Dit onderdeel maakt tevens deel uit van kunstproject *SlaveCity van* Atelier Van Lieshout (AVL)*.[[29]](#footnote-29)*  De installatie met de titel *Infernopolis* verwijst naar *inferno*, het Italiaanse woord voor hel en *polis* is de Griekse benaming voor stadstaat. Door de kritische spiegel die onze samenleving wordt voorgehouden op het gebied van ecologie, (product)ontwerpen en economie presenteert *Infernopolis* zich als een dystopie. Volgens Foucault presenteert de utopische samenleving zichzelf graag als een perfecte vorm, die andere samenlevingsvormen volledig omverwerpt. De utopie is dus vooral een concept en is daarom in wezen onwerkelijk, net zoals *Infernopolis* dat is. Waarschijnlijk bestaan er in iedere cultuur of beschaving werkelijkheden – *real places -* die gevormd worden door utopische beginselen maar toch deel uitmaken van de geldende cultuur. Dit soort plaatsen staan op een bepaalde manier ‘buiten’ de samenleving, denk bijvoorbeeld aan subculturen of tegenculturen. *Infernopolis* laat zich vooral gelden als tegencultuur. In het onderdeel *Cradle to Cradle* wordt er op de potentiële inwoners van de stadstaat selectie toegepast.[[30]](#footnote-30) Alle jonge en gezonde mensen moeten deelnemen aan het orgaantransplantatieprogramma, slechts 6% daarvan wordt geschikt bevonden en daarom geselecteerd om deel te nemen aan bestuurlijke taken. Oude, invalide, zieke, ‘viesmakende*’* mensen worden gerecycled in een biogasvergister, terwijl gezonde, ‘domme’ mensen gerecycled worden tot voedingsmiddelen in een vleesverwerkende fabriek. Zij worden als deviant gezien.[[31]](#footnote-31) Het kunstwerk *The Technocrat* (2003)dat bestaat uit werktuigen, containers, bedden, wc’s en destilleerketels is een gesloten productiesysteem voor biogas als oplossing voor het grondstoffentekort en het afvalprobleem(afbeelding 8).

*Infernopolis* kan als crisisheterotopie beschouwd worden, omdat er op grond van ‘afwijking’ wordt geselecteerd. Alles wat afwijkt volgens bepaalde criteria, is deviant. De hellestad functioneert als een ‘vrijplaats’, vergelijkbaar met een minigemeenschap, waarin eigen regels, wetten en selectieprocedures gelden.[[32]](#footnote-32) Enerzijds toont *Infernopolis* zich als een dystopie, anderzijds toont het zich als heterotopie, omdat het als een minigemeenschap of ‘vrijplaats’ fungeert.

*Infernopolis* kenmerkt zich evenwel als heterotopie door de accumulatie van tijd, voorgesteld in het overzicht van kunstwerken van de afgelopen paar jaar, waaruit is *Infernopolis* is samengesteld*.[[33]](#footnote-33)* Daarbij vertonen sommige sculpturen, te zien in een deel van de ruimte dat *Beeldenbos* genoemd wordt, heterotopische eigenschappen, zoals orgaansculpturen, *BarRectum,* het uitvergrote spijsverteringsorgaan of *Wombhouse,* de uitvergrote baarmoeder, doordat de bezoeker de mogelijkheid krijgt zich tijdelijk in de binnenruimte af te zonderen. Deze eigenschappen laten zich definiëren als *anti-locaties*, die bestaan uit een ensemble van “places outside of all places, even though they are at the same time effectively localizable”, aldus Foucault.[[34]](#footnote-34) *Infernopolis* kenmerkt zich als een dystopische heterotopie waar ‘real places*’* en ‘anti-locaties’ deel van uitmaken.

* + 1. *The One & The Many* als heterogene heterotopie

Als in een filmscenario lijkt *The One & The Many* als deze representatie van een nachtelijke troosteloze woonwijk zich niet te onderscheiden van de werkelijkheid. Let wel, een filmscenario doet zich voor als een artificiële werkelijkheid. De simulatie van een woonwijk uit de voormalige DDR is evident door het grauwe woonblok met het witte reuzenrad erachter (afbeelding 9).[[35]](#footnote-35) In de omgeving rondom het flatgebouw staat wat straatmeubilair, een wit openbaar herentoilet, een witte kapotte limousine waaraan gesleuteld wordt, een volle afvalcontainer, kortom een omgeving die daadwerkelijk kan bestaan. De betrokken acteurs van het Ro-theater versterken het verdwijnende onderscheid tussen kunst en werkelijkheid. Zelfs de bezoeker wordt als acteur (performer) beschouwd, hij of zij speelt immers net zo goed zijn of haar rol in de installatie.

De titel van de tentoonstelling *The One & The Many* laat zich letterlijk vertalen als ‘de enkeling en de velen’. ‘De uitzondering en de massa’ lijkt mij echter een betere vertaling, omdat deze installatie handelt over het sociale isolement van mensen binnen onze welvaartstaat.

De Onderzeebootloods is wederom de locatie waar de installatie wordt getoond. De begrenzing van de ruimte voltrekt zich op een binaire wijze, de ruimte binnen de Onderzeebootloods is namelijk afgescheiden van de ruimte waar de tickets worden gekocht, waar men zich kan informeren door een film of lezing over het kunstenaarsduo, of waar iets geconsumeerd kan worden. In de aangrenzende ruimte moet buitenom de loods worden binnengegaan, de bezoeker loopt eerst door een soort metalen tunnel om de installatie te betreden.

Sterker dan in beide andere installaties is hier sprake van een transitie voordat de bezoeker de installatie binnengaat. De tunnel als verbinding tussen ruimten fungeert als een afbakening om de binnenruimte te begrenzen. Door die omstandigheid is de locatie afgescheiden van de werkelijkheid. De ‘tijd’ is er stilgezet. Het is aldoor nacht.

Echter deze heterotopie presenteert zich wel als een ‘alledaagse’ locatie, als buitenwijk of achterbuurt. We moeten daarom concluderen dat er een ‘environment’ is gecreëerd, omdat een alledaagse setting is gepresenteerd.

In *The One & The Many* wordt er een koppeling gemaakt tussen privé- en openbare ruimte, de culturele en de natuurlijke (tijd)ruimte, de werkelijkheid en de fictieve ruimte, tussen binnen en buiten, tussen de fictieve en werkelijke bewoners en buitenstaanders (bezoekers) die even langskomen. De privéruimten zijn te zien in de woonkamertjes van het flatgebouw, maar ook in de auto, die wordt opgeknapt op de parkeerplaats. De openbare ruimte is gesitueerd rondom het flatgebouw, waar het openbare herentoilet, het toevluchtsdomein voor homoseksuele ontmoetingen, als openbare ruimte fungeert. De privéaangelegenheid van de betaalde liefde bevindt zich in het openbare domein. Het openbare herentoilet is te beschouwen als een heterotopie, net zoals een bordeel, waar iemand de ruimte zoekt om buiten de context van zijn eigen leven toe te geven aan zijn seksuele verlangens.

In feite fungeert de hele omgeving rondom het flatgebouw als een sociale ruimte, door de mogelijkheid om op betonnen bankjes te zitten, verpozing te zoeken in het reuzenrad of contact te maken in het openbare herentoilet, echter al snel blijkt dat er van sociale interactie weinig sprake is. Iedere ruimte is enerzijds verbonden met een werkelijkheid, maar is anderzijds fictief en geïsoleerd van de ander. De connectie met de werkelijkheid wordt gemaakt door de op de deuren geschreven telefoonnummers in het openbaar toilet. Belt de bezoeker een dergelijk telefoonnummer, dan wordt hij of zij zowaar te woord gestaan. Tevens biedt de homocontact site ‘Gay-Romeo’, te zien op een computer in een van de woonkamers, een reële mogelijkheid om sociale contacten aan te gaan. De verwarring tussen de verschillende niveaus van werkelijkheid in deze installatie maakt duidelijk hoe de heterotopie een cluster van werkelijkheid en fictie is geworden. Kortom, deze installatie biedt mogelijkheden, zoals het telefoneren en chatten, om je daadwerkelijk te verbinden met de werkelijkheid. De plek als zodanig zorgt ervoor dat er koppelingen ontstaan tussen openbaar en privé, sociale en familiaire ruimte. De ontoegankelijke plekken blijken een connectie te hebben met de privéwereld. Daarentegen zijn de omringende sociale plekken met een openbaar karakter, zoals het toilet wel toegankelijk. Een spanningsveld ontstaat er tussen privéaangelegenheden op openbare plekken, waar bijvoorbeeld de betaalde liefde naar verwijst. Op die manier verwijzen de kunstenaars naar de complexe gelaagdheid van de ‘tijdruimte’.

Het woonblok geeft een glimp van zijn bewoners door de verlichte ramen van de woonkamers. De bouwstelling aan de overkant van het flatgebouw is voor de bezoeker toegankelijk om ongegeneerd met verrekijkers naar de woonkamers te gluren. Ook dit kan worden opgevat als een heterotopie, immers de verrekijker biedt een verbinding tussen twee afgesloten ruimten, namelijk de privéruimte met het beeld dat opgevangen wordt door de verrekijker. Er wordt geen utopie gesuggereerd, omdat er geen beeld van een ideaal wordt gesuggereerd, hoewel er een onwerkelijke ruimte ontstaat door de uitvergroting van de lenzen. Toch denk ik dat we beter kunnen spreken van een heterogene ruimte*,* doorde relaties tussen de gepresenteerde ruimtes, die zich voltrekken in het observeren van de woonkamers, maar ook in het kijken door de verrekijkers, de telefonische en chatcontacten. Al deze ruimten verwijzen immers terug naar onszelf. Door de complexiteit van de verschillende ruimteniveaus, die zowel de innerlijke als externe ruimte, de virtuele ruimte verbindt aan een concreet contactmoment, worden alle ruimten onderling verbonden in een cluster. Echter, bij ieder onderdeel is tevens sprake van afzondering, waardoor de aandacht verplaatst wordt naar diverse details. Denk aan de ruimte van de verrekijker die je isoleert van een andere kijker. Hierdoor ontstaat een tijdelijke virtuele ruimte die kan worden opgevat als een heterotopie.

In deze immateriële, virtuele en denkbeeldige ruimten, gecreëerd door digitale communicatiemiddelen en eventueel door fantasieën, zijn er koppelingen tussen fictie en werkelijkheid ontstaan. In deze installatie is er sprake van een complexe gelaagdheid van virtuele werkelijkheden en een vervaging tussen de verschillen van concrete en denkbeeldige ruimten waar de ‘tijdruimte’ onlosmakelijk mee verbonden wordt.

Zoals Foucault al heeft aangegeven is er door de cluster van tijdruimten met de verschillende relaties van werkelijke en fictieve ruimten sprake van een verregaande vervaging tussen de afbakeningen van ruimte. Echter, in zijn tijd, waar het digitale tijdperk nog in zijn kinderschoenen stond, heeft hij de verregaande complexiteit die deze ontwikkelingen teweeg hebben gebracht en daarmee de vervaging tussen de heterogene ruimte en de heterotopie, niet kunnen voorzien. Het kunstenaarsduo laat in de installatie zien hoe complex tegenwoordig het typeren van een ruimte is geworden, door de denkbeeldige, fictieve, kunstmatige en concrete werkelijkheid synchroon te presenteren. *The One & The Many* is een voorbeeld van een veelvoudige heterotopie.

Te zien is, hoe de ruimte in de drie installaties zich op een bepaalde manier als een heterotopie gedraagt. Het begrip heterotopie dat Foucault heeft geïntroduceerd, heeft als kapstok gediend om aan te geven hoe de ruimte moet worden getypeerd. De installatie *an sich* doet een uitspraak over haar identiteit: ze presenteert zich als het kruispunt tussen onszelf, het moment en de plaats. Iedere installatie getuigt van een connectie tussen werkelijkheid en fictie. De constatering dat de drie installaties als heterotopie gedefinieerd kunnen worden, geeft aanleiding om een kort overzicht te geven van de overeenkomsten en verschillen daartussen.

Allereerst is de wijze van begrenzing van de locatie een overeenkomst, omdat bij alle drie installaties de bezoeker zich in een ‘buitengebied’ bevindt voordat de installatie wordt betreden. Bij alle drie de installaties is daar sprake van.

Ten tweede speelt het fenomeen ‘tijd’ een grote rol. Accumulatie van tijd, tijdelijkheid, bevroren tijd en organische tijd geven aan op welke manier de installatie zich als heterotopie onderscheidt. Een derde punt is het aspect ‘tijdruimte’, waarin de drie installaties met elkaar overeenkomen. Zo kan *Elixir* beschouwd worden als ‘time-based’*,* doordat elementen als video en audio zijn opgenomen in de installatie. Het ervaren van tijd als de tijdspanne, fungeert hier als een ‘gebeurtenis in de tijd’, los van de context buiten de installatie. Het concept ‘time-based’ speelt geen rol bij *Infernopolis.* Hoogstens kunnen de tijdelijke verblijffuncties van de orgaansculpturen zich als tijdcapsules gedragen. In *The One & The Many* is de tijd bevroren. Het ‘moment’ van even weg te zijn, blijkt permanent te zijn. Ook de performers zijn er altijd. De installaties zijn van elkaar verschillend in de wijze waarop de ruimte getransformeerd is, maar kenmerken zich wel als ‘site-specific’*,* wat als eenvierde overeenkomst kan worden aangemerkt. De installaties waren specifiek voor die ruimte bestemd. Als vijfde overeenkomst is het contrast tussen utopie en heterotopie te noemen. De utopie als onwerkelijkheid komt aan de orde in de droomwereld in *Elixir*. In *Infernopolis* wordt daarentegen de dystopie als subversieve tegenreactie op de samenleving gezocht. De voorgestelde minigemeenschap is volkomen autarkisch als kritiek op het huidige maatschappelijke systeem. Bij *The One & The Many* is de utopie volgens bovengenoemde concepten niet van toepassing. Hoogstens wordt er door de contactsite GayRomeo op internet een virtuele werkelijkheid gecreëerd, die de mogelijkheid schept om een ‘werkelijk’ leven buiten de context van het alledaagse bestaan aan te gaan, maar het kan ook virtueel, dus een innerlijk verlangen blijven.

Zoals blijkt uit de uiteenzetting over de utopische kenmerken van de installaties ontstaat hier onwillekeurig een spanningsveld tussen werkelijkheid en fictie. Dit spanningsveld vormt de laatste overeenkomst.

In *Elixir* wordt de connectie met de werkelijkheid door de videobeelden gemaakt. De videobeelden bestaan uit opnames van de werkelijkheid, ook al zijn er beeldvervormingen, grafische toepassingen en kleur aan toegevoegd. De sculpturen van *Infernopolis* verbinden zich met de werkelijkheid doordat er een gebruiksfunctie aan is toegevoegd. Er ontstaat een spanningsveld tussen kunstwerk en meubelstuk. Bij *The One & The Many* loopt de werkelijkheid simultaan met het kunstwerk, maar al is de gelijkenis treffend, het blijft een kunstmatige. Het is als een ‘environment’ door de overeenkomst met het alledaagse leven. De connectie met de werkelijkheid moet tevens gezocht worden in de performers die de bezoekers aanspreken, de contactsite van internet, die ‘echt’ contact geeft en de telefoonnummers die gebeld kunnen worden. In de drie installaties is het begrip ‘vrijzone’ van toepassing, dat zich manifesteert als ‘grijs’ gebied in *The One & The Many,* als ‘onvrije’ hel in *Infernopolis* en als de vrijheid van de droom in *Elixir.*

Ik beschouw de conceptualisering van de ruimte als belangrijk om grip te krijgen op het complexe en veranderlijke fenomeen van de genderidentiteit. De genderidentiteit is, evenals het concept van ruimte, een constructie van verschillende aspecten die binnen een bepaalde context plaatsvindt. Foucaults concept laat zien hoe ruimten van elkaar zijn te onderscheiden, welke aspecten en invloeden meespelen in het benaderen van een ruimte. Ik trek een overeenkomst die van de persoonlijke identiteit van een individu.

1. **Representaties van Gender**

Bij de geboorte wordt er vastgesteld dat ‘het kind’ een jongen of een meisje is. Hieruit moet worden geconstateerd dat de kern van rubricering hier begint. De stereotypering ten aanzien van mannelijk- en vrouwelijkheid speelt nog altijd een grote rol in de benadering van onze omgeving. Uit deze bevinding blijkt dat wat maatschappelijk geaccepteerd wordt als norm, een constructie is van opvoeding en cultuur. Dit uitgangspunt, dat Foucault evenals Butler in hun ideeën naar voren brengen, onderschrijf ik.

Wat is gender? Ik zie gender, volgens Butlers concept, als het ervaren van een sekse-identiteit die niet noodzakelijkerwijs overeen hoeft te komen met het biologische geslacht.[[36]](#footnote-36) De genderidentiteit is onlosmakelijk verbonden met de sociale en culturele omgeving waarin iemand zich bevindt. De term ‘gender’ verwijst naar de sociaal-culturele betekenissen toegekend aan sekseverschillen. Verschillende uitingen van het vrouw- en man-zijn zijn gerelateerd aan de culturele context en sociale relaties. Daarbij is relevant in welke mate gender tot uiting komt, zoals in maatschappelijke economische aspecten of in de vorming van een samenleving. Op cultureel gebied spelen het taalgebruik, de rol van godsdienst en noties van eer en reinheid een belangrijke rol in de constructie van gender.[[37]](#footnote-37)

Wat opvalt aan de drie kunstinstallaties is de duidelijke verwijzing naar seksualiteit. De indicatoren als fallus en vagina zijn nadrukkelijk verbeeld in de installaties van Rist en van Lieshout. Bij Elmgreen & Dragset is meer van een impliciete verwijzing sprake. Elmgreen & Dragset bieden hun publiek de mogelijkheid om, door het verleggen van grenzen, los te komen van eigen starre concepten. Ook Atelier Van Lieshout en Pipilotti Rist pretenderen alternatieven te bieden voor de stigmatisering van het biologische geslachtsonderscheid. De complexiteit rondom dit thema heeft mij doen besluiten om me te beperken tot de semiotiek van het biologische sekseonderscheid. Op welke manier gender- en sekse-onderscheid tot uitdrukking komen in de geselecteerde installaties, staat centraal in dit hoofdstuk.

Als uitgangspunt en om te bepalen welke beeldtaal er gehanteerd wordt om los te komen van de maatschappelijke norm of stereotypering, baseer ik me op Freuds theorie, aangevuld met ideeën van Van Alphen en Bersani. Freuds theorie gaat ervan uit dat kinderen van beide seksen zich in de fallische fase als jongetjes gedragen en geloven dat ‘iedereen’ een penis heeft.[[38]](#footnote-38) Van Alphen en Bersani geven verdiepende inzichten over het fallocentrisme in relatie tot de homoseksuele geaardheid. Hoe het begrip masculiniteit betekenis krijgt in de installaties behandel ik aan de hand van drie onderdelen: macht, geweld en voyeurisme. In het volgende onderdeel komen verschillende standpunten van zowel Judith Butler als Julia Kristeva aan de orde om het begrip vrouwelijkheid te analyseren door de expliciete representatie van Atelier Van Lieshout te vergelijken met van Rists representatie.[[39]](#footnote-39) Kristeva’s theorie gaat uit van de moederfiguur als ‘abject’, die enerzijds leven geeft en anderzijds wordt verstoten. Butler daarentegen ziet hoe vrouwelijkheid in de weergave van de moeder een valkuil van existentie is, omdat datgene wat als vrouwelijk wordt omschreven eveneens ter discussie staat.[[40]](#footnote-40) Butler gaat eruit dat de heersende notie van vrouwelijkheid een patriarchale uitvinding (de norm) is. Vrouwelijkheid is volgens Butler vooral een performatieve vorm. De metaforen van vrouwelijkheid in de ‘naar-binnen-gekeerde’ ruimten als verbindingselement tussen verschillende ruimtes binnenin de installaties helpt de ‘queertheorie’ om de inzichten rondom gender.[[41]](#footnote-41)

In paragraaf 2.3 vormt bloed het uitgangspunt. De lichaamsvloeistof is door Rist neergezet als levenselixer, vruchtbaarheidssymbool, als taboedoorbraak bij het tonen van vrouwelijke lichamelijkheid. Joep van Lieshout hanteert het lichaamssap als verwijzing naar de dood, door de associatie met bloedvergieten en ontbinding en als grondstof voor productiesystemen. De inzichten van Foucault worden in dit deel als uitgangspunt gebruikt.

Aan de hand van de analyses ten aanzien van het biologische genderonderscheid wordt inzichtelijk gemaakt hoe de drie installaties zich positioneren in de standpunten over gender en sekse.

**2.1 Allegorie van masculiniteit**

Het begrip ‘masculiniteit’ staat symbool voor alles wat mannen doen en voor als mannelijk beschouwde eigenschappen en kwaliteiten. Hierbij wordt meestal uitgegaan van de heteroseksuele man, volgens heteronormatieve stereotypering. Masculiniteit is alles wat een man denkt en doet om te laten zien dat hij een ‘echte’ man is. Echter, de ene man wordt intrinsiek[?] of door lofuitingen als mannelijker beschouwd dan een andere man.[[42]](#footnote-42) Wat er precies wordt verstaan onder een ‘echte’ man, is echter niet eenduidig.

Om aan te geven wat er met fallocentrisme bedoeld wordt, heeft Freuds theorie als uitgangspunt gediend, omdat zijn ideeën voor veel theoretici de basis voor reflectie vormen. Nog steeds blijkt de invloed van Freud relevant te zijn voor de stereotypering van het sekseonderscheid, onze visuele (media)cultuur is nog altijd niet in staat gebleken voldoende los te komen van de patriarchale norm.

Fallocentrisme is een afgeleide term die staat voor de dominante positie van mannen en mannelijkheid binnen bepaalde culturen. De fallus verwijst letterlijk naar een penis in erectie. Daarnaast worden alle opgerichte vormen opgevat als fallisch. De fallus staat tevens symbool voor standvastigheid, controle en macht.[[43]](#footnote-43) Het onafhankelijke leven van de penis, waardoor mannen in verlegenheid kunnen worden gebracht, verklaart volgens kunst- en literatuurcriticus Van Alphen waarom mannen controle over hun lichaam willen uitoefenen door bijvoorbeeld body building. In feite compenseren ze hiermee de eigenzinnigheid van hun penis.[[44]](#footnote-44) Volgens Van Alphen is de aandacht voor het getrainde mannelijke lichaam een demonstratie van het mannelijke ideaal. Al deze mannelijke spiermassa’s tonen een harde massieve buitenkant, die hermetisch gesloten is en de binnenkant aan het zicht onttrekt. Deze kenmerken worden klaarblijkelijk gezien als masculien. Het taboe rust op de innerlijke gevoelens, op het innerlijke leven, omdat aandacht voor gevoelens, emotionaliteit en subjectiviteit traditioneel als vrouwelijk wordt beschouwd.[[45]](#footnote-45)

2.1.1 Fallocentrisme en seksuele geaardheid

*Infernopolis* van Atelier Van Lieshout speelt in op stereotypes van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Het freudiaanse model lijkt van toepassing op de masculiene symboliek.[[46]](#footnote-46) *Infernopolis* toont kunstwerken die zijn samengesteld uit meerdere onderdelen. Voortplanting en vruchtbaarheidsymbolen zijn belangrijke thema’s voor Joep van Lieshout.

De orgaansculpturen in de ruimte van het *Beeldenbos* geven expliciet een uitvergroting van medische modellen weer. Expliciete representaties van de fallus in *Penis S, M, XL,* (afbeelding 10) worden in verschillende maatvoeringen verbeeld. De drievoudige representaties *Penis S, M, XL,* getuigen van hypermasculiniteit. Van Lieshout is gefascineerd door menselijke organen en in het bijzonder door de penis. De verschillende maatvoeringen geven expliciet de mannelijke oerdriften weer. Het is dan ook bekend dat mannen geobsedeerd zijn door de grootte van hun geslacht. Ook bij Van Lieshout is deze obsessie nog steeds actueel. Juist het feit dat deze representaties de penis in staat van opwinding tonen, demonstreert de onafhankelijke rol van het geslacht. Aangezien de man zich niet tegen de dictatuur van zijn penis kan wapenen, heeft hij een afhankelijke relatie tot zijn penis. Een notie van Foucault waarin gesteld wordt dat de ziel de gevangenis van het lichaam vormt en niet dat de ziel door het lichaam gevangen is genomen, is door Butler geciteerd om aan te geven hoe innerlijke psychische processen om een herdefiniëring van het genderonderscheid vragen, dat van de aan- of afwezigheid van lichamelijke kenmerken bepaalde gedragingen verwacht worden.[[47]](#footnote-47) Immers aan de man is te zien in welke staat van seksuele opwinding hij zich bevindt. Hieruit kan worden opgemaakt dat Van Lieshout gebruik maakt van clichés, maar wel op een ironisch wijze. Het ironiseren van gender verklaart Butler als een dubbele performance.[[48]](#footnote-48) De identiteitskwestie wordt dan eerder als destructief dan als bevrijdend ervaren, volgens de criticus Leo Bersani. Zo zouden de categorieën man, vrouw, homo, hetero, asymmetrische tegenstellingen zijn vanuit de dwingende dominante heteroseksuele norm.[[49]](#footnote-49) Hoewel uit het bovenstaande blijkt dat Van Lieshout met de clichés van genderstereotypering speelt om uiting te geven aan het culturele mechanisme, zijn de meeste figuren sekseloos voorgesteld in *Infernopolis.* De witte polyester figuren (afbeelding 11) zijn er een voorbeeld van. De intentie om de tweedeling van sekse en geaardheid te transformeren in een ‘neutrale sekse’ komt terug in zijn ‘Playmobiel’ figuren. De abstrahering van deze figuren is op te vatten als het verkleinen van het sekseonderscheid. Het publiek wordt uitgenodigd eigen bakens te verzetten en de clichématige gendertypering humoristisch op te vatten.

*The One & The Many* van Elmgreen & Dragset biedt eveneens gelegenheid anders naar genderidentiteit te kijken. Bij het betreden van de installatie valt op dat er sprake is van een simultane overeenkomst met de werkelijkheid. De binnenruimte van de installatie is voorgesteld als een donkere achterbuurt. De donkere omgeving als *dark room* is een symbolische verwijzing naar de gay-bar.[[50]](#footnote-50)

Waarom kiest het kunstenaarsduo ervoor een woonwijk tot in de kleinste details na te bouwen? Wat heeft dit met genderonderscheid te maken? Om het probleem van de ware aard van de seksuele voorkeur zichtbaar te maken, geeft Butlers inzicht hoe een metafoor van seksuele geaardheid wordt weergegeven in het gebruik van een simulacrum van de werkelijkheid. De seksuele geaardheid kan even zichtbaar als onzichtbaar zijn, maar ook even ‘vals’ als ‘waarachtig’.[[51]](#footnote-51) Iets wat ogenschijnlijk hetzelfde lijkt, hoeft niet hetzelfde te zijn. In *The One & The Many* wordt gebruik gemaakt van masculiene symbolen, zoals de witte limousine, de autotechniek, de snelheid, de grootte, het harde, glanzende materiaal van de auto.[[52]](#footnote-52) Ook de rondlopende acteurs, zoals een beveiligingsagent, een homoprostituee en een automonteur, benadrukken de mannenwereld. Het hermetisch afgesloten grijze betonnen woonblok kan door karakteristieken als hard, hoekig, zakelijk en rationeel eveneens als masculien opgevat worden. Weliswaar clichématig te noemen, maar Rists ruimte is te ervaren als zacht, warm, met ronde vormen in een droomachtige sfeer.

Achterin de ruimte van de installatie bevindt zich een openbaar wit herentoilet, expliciet aangegeven door het icoontje. De binnenruimte van het openbare toilet is vies en de muren zijn beklad, 06nummers verwijzen naar mogelijke contacten, slechts een penetrante pislucht ontbreekt er. De vuile vloeren, de groezelige condoomautomaten, de bekladde deuren met erotische graffiti zijn gelijk aan de werkelijkheid en visualiseren mannelijke (homo)erotiek. Het gekoppelde urinoir is daar een veelzeggend voorbeeld van (afbeelding 12). Dit is het enige object dat zich als kunstobject onderscheidt van de werkelijkheid. Door op sierlijke wijze de gekrulde chromen buizen van de beide urinoirs te verbinden, wordt er een homoseksuele voorkeur gesymboliseerd. Klaarblijkelijk geeft de ‘smerigheid’ van de ruimte een metaforisch commentaar op de maatschappelijke norm hoe homo-erotiek nog steeds wordt beschouwd. In het openbaar toilet speelt de aanwezige acteur met verve zijn rol als homoprostituee. Mannelijke bezoekers werden expliciet geconfronteerd met hun seksuele geaardheid en veelal daarop aangesproken.[[53]](#footnote-53) Vrouwelijke bezoekers werden min of meer genegeerd.

Door de verlichte lege woonkamers in het grijze betonnen woonblok lijken alle bewoners net even weg te zijn. Dat wordt bevestigd door de geluiden van aanstaande televisies en de verlichting. Echter, op één kamer is iemand aanwezig: een levensechte pop die een adolescent voorstelt, liggend op zijn bed en omringd door een elektrische gitaar, een openstaande laptop en een poster van een popgroep aan de muur. Dit alles doet denken aan een doorsnee jongenskamer. Bij nadere beschouwing blijkt de jongen homoseksuele interesses te hebben, wat te zien is aan de chatsite GayRomeo, een chatroom waar bezoekers privé en anoniem zich openlijk kunnen uiten zonder openlijk uit te komen voor zijn geaardheid. Door het etaleren van de homoseksuele voorkeur wordt de publieke discussie aangaande mannelijke homoseksualiteit gevisualiseerd.[[54]](#footnote-54) Verwijzingen naar homoseksualiteit zijn niet alleen expliciet aangegeven door de GayRomeo chatsite of door de jongen ook andere suggesties van homo-erotiek zijn aanwezig. Zo toont de woning op de bovenste etage expliciete homo-erotische tekens doordat er een spiegelend plafond, een homo-erotische poster en de tissues op het nachtkastje te zien zijn.

Kortom in zowel *Infernopolis* als in *The One & The Many* staat masculiniteit centraal. Echter, door expliciete en impliciete verwijzingen naar homoseksualiteit, is er in *The One & The Many* sprake van een weergave van een *queer space* als dominante norm, terwijl bij *Infernopolis* meer de heteronormatieve stereotypering geldt.

2.1.2 Fallocentrisme - teken van macht en geweld

Bij de entree van *Infernopolis* staat een donkerblauw kanon opgesteld. Het omhoog staande donkerblauwe wapentuig *WW III*, 2010 (afbeelding 13) ter verdediging van het imperiumlaat weinig twijfel bestaan over de betekenis: hier is duidelijk sprake van masculien machtsvertoon. Laten we eerst kijken hoe *Infernopolis* uitgaat van het fallocentrisme als teken van macht. AVL’s fallocentrisme slaat terug op survival strategieën die overeenkomen met heroïsche taferelen als een allegorie op de overwinning. Heeft dit heroïsme te maken met het in toom houden van het eigenzinnige geslacht, zoals Van Alphen suggereert?[[55]](#footnote-55)

Van Lieshout is gefascineerd door wapens en geweld. Zijn voorliefde voor wapens, slachten en de autarkische levenshouding komen expliciet tot uiting in *Infernopolis*. Dit is eveneens te zien in het heroïsche oorlogsmonument *Zonder Titel,* 2010.Als allegorie op de oorlog en de overwinning verrijst er op een grote sokkel de held met een gasmasker op de rug van een steigerend paard (afbeelding 14). Het monument is geheel uitgevoerd in wit polyester. Aan de voeten van de zegevierende held liggen de slachtoffers. De verwijzing naar Davids heroïsche portret van Napoleon Bonaparte is evident (afbeelding 15). Het steigerende paard is een impliciete verwijzing naar de fallus. Niet alleen de rijzende houding, maar ook de macht die het beeld uitstraalt en de vertoning van macht ten koste van de overlevenden, verwijst naar masculiene dominantie. De redder van de samenleving, voorgesteld in dit personage, getuigt van een *survivor*. Moeten wij ons voorbereiden op de ‘law of the jungle’, zoals AVL’s zwartgallige *Infernopolis* voorstelt? De voorstelling van een patriarchale samenlevingsstructuur - de mannen als leiders en strijders tegen het kwaad en de vrouwen als verzorgers (en beschermers) van hun mannen en nageslacht - is nogal clichématig uitgebeeld. Hieruit blijkt, Van Alphens ideeën volgend, dat Van Lieshout expliciete mannelijkheid vereenzelvigt met geweld. Patriarchale samenlevingsstructuren in een homosociale context geven aan hoe geweld wordt beschouwd als motor van heteroseksualiteit. ‘Non-mannen’ worden vernederd, omdat ze als ‘onvolwaardig’ worden beschouwd. Het machtsvertoon in Van Lieshouts ‘echte mannen wereld’ verheerlijkt masculiniteit, voorgesteld als een s*urvival of the fittest*. Ook de sculptuur *Darwin* (2008), een extreem uitvergrote paarse spermacel, speelt met dit concept. Dit architectonische kunstwerk is ingericht met een bed en een klein bureau en staat voor macht, status, uitbreiding en reproductie als reflectie op de theorie van het sociaal Darwinisme. Ook hier staat de overlevingsdrang centraal. Niet alleen houdt AVL zich bezig met verdedigings- en overlevingsstrategieën, in feite staat de fascinatie om autarkische gemeenschappen in de vorm van een ‘vrijstaat’ of ‘vrijzone’ (met Joep van Lieshout als leider) altijd centraal.[[56]](#footnote-56) In de verwerkingen is er steeds sprake van een patriarchale orde. Van Lieshouts identificatie met het leiderschap is niets anders dan de wens om controle en macht uit te oefenen.

De vraag hoe een Derde Wereldoorlog te overleven staat centraal in Van Lieshouts werk. De fascinatie om zich te wapenen tegen een nieuwe wereldorde komt overeen met zijn ideeën over de libido-economie, waarin libido kan omslaan in destructie.[[57]](#footnote-57) Waarom gaat seksualiteit als levensdrift hand in hand met masochisme als een uiting van de doodsdrift? Volgens Bersani is seksualiteit van oorsprong gegrondvest in het masochisme, dat inherent aan destructie is, maar van origine ook een manier van overleven is [dit behoeft toelichting]. Waar Van Lieshouts werk het ontstaan van een nieuwe samenleving voorstelt als gevolg van een machtsstrijd tussen diverse culturen, zie ik hoe *Infernopolis* de ontrafeling van de moraliteit uiteenzet. Bersani noemt dit masochistische masculiniteit.[[58]](#footnote-58) Van Alphen ziet geweld als uiting van masculien, heteroseksueel gedrag om eventuele verwarring met homoseksuele verlangens te bezweren. Het geweld is dus gericht op de ander. Bersani ziet geweld (masochisme) als destructieve kracht gericht tegen zichzelf, met controleverlies als gevolg. Bersani geeft echter geen verklaring waarom er aan masochisme uitsluitend masculiniteit gekoppeld wordt. Net zo min wordt er in *Infernopolis* duidelijk waarom er uitsluitend wordt uitgegaan van het masculiene karakter van de heroïsche symboliek.

Hoe verhoudt masculiniteit zich tot geweld in *The One & The Many* van Elmgreen & Dragset? Er hing een gespannen sfeer in deze installatie. Er gebeurde niets, maar alle bezoekers waren alert en hielden nauwgezet de anderen in de gaten. Deze sfeer veroorzaakte gevoelens van intimidatie. Volgens Van Alphen heeft dit gevoel te maken met de intensiteit van een homosociale omgeving die verward wordt met homoseksuele verlangens.[[59]](#footnote-59) Een incident tussen een bezoeker en een performer leidde tot een aangifte door de bezoeker wegens seksuele intimidatie bij de politie. Ondanks de kunstmatigheid van de hele situatie werd deze toch als een reële bedreiging ervaren. Dit voorbeeld illustreert hoe homosociale relaties tot geweld kunnen leiden. Het samengaan van erotiek en geweld gaat ervan uit dat in iedere man een zekere homoseksuele geaardheid schuilt. Door de homofobie worden homo-erotische verlangens bij homosociale omgevingen hardhandig uitgebannen.[[60]](#footnote-60)

Verklaringen van masculiniteit en geweld worden in beide gevallen opgeroepen door het fallocentrisme. Enerzijds speelt geweld een rol bij hypermasculiniteit van de machoman als strijder/verdediger van zijn omgeving zoals bij *Infernopolis*, anderzijds speelt geweld een rol in de homo-erotische relatie als verweer tegen de eigen (on)bewuste homoseksuele gevoelens zoals bij *The One & The Many*.

2.1.3 Voyeurisme en perversie

Het kijkgedrag wordt door de kunstenaars min of meer van te voren bepaald in beide installaties, zij het op verschillende wijze. In *Infernopolis* draait het kijkgedrag vooral om het uitoefenen van controle, terwijl bij *The One & The Many* meer sprake is van voyeurisme.

Tot dusver werd het standpunt van kijken bepaald vanuit een vaststaande en onveranderlijke positie. Hetgeen waar naar gekeken werd, vormde het *passieve* object van beschouwing.[[61]](#footnote-61) Het kijkgedrag veranderde naar een actievere, dus een minder vaste (onbepaalde) standplaats. Dat heeft het klassieke kijkgedrag, zoals de ‘male gaze’ beïnvloed en geherdefinieerd.[[62]](#footnote-62) De gewaarwording die Foucault voorstelt, is door Mieke Bal aangeduid als ‘bewustwording van de betrokkenheid in het kijkgedrag of hoe de werkelijkheid zich voordoet in zijn representatie om bekeken te worden’.[[63]](#footnote-63) Foucaults beschouwing over de onbepaalde plaats van de beschouwer vormt voor theoretici, maar ook voor kunstenaars een inspiratiebron.

In *Infernopolis* staan een aantal onderdelen opgesteld die verwijzen naar toiletten. *The Total Faecal Solutional* (2003) en *AutoComposter* (2003) zijn er voorbeelden van. Wat overeenkomt bij deze componenten, is dat de privésituatie die we met het toilet associëren , is weggevallen en is vervangen door een meer openbaar karakter. Deze open functie is bedoeld ter controle van het ‘correct’ opvangen van de uitwerpselen. Dat zou duiden op het perverse genoegen van voyeurisme. “Mijn interesse moet je zien zoals een scheikundige”, verklaart Van Lieshout in een interview, als hem perverse fascinatie voor poep en plas wordt verweten.[[64]](#footnote-64) Het plezier dat er beleefd wordt door te kijken naar mensen die hun behoefte doen, zou verwijzen naar de freudiaanse fallische fase van het kind.

Bersani tracht duidelijk te maken hoe de fallische fase een relatie met sodomie heeft en zou duiden op homoseksuele verlangens.[[65]](#footnote-65) Echter Van Lieshouts toiletsculpturen laten dit in het midden. Zij getuigen eerder van een seksuele bevrijding dan van verborgen homo-erotische verlangens. Ik zie *The Total Faecal Solutional* en *AutoComposter* als pornografische stijlfiguren om met de nodige ironie seksegrenzen te slechten.

Foucault stelt de aanwas aan (seksuele) genoegens aangemoedigd door medicijnen, psychiatrie, prostitutie en pornografie voor als een economie.[[66]](#footnote-66) De architecturale ruimte oefent invloed uit op zijn gebruiker, denk aan de badkamer, waar de gebruiker zich kan terugtrekken. Op basis van Foucaults ideeën laten Elmgreen & Dragset zien hoe de architecturale ruimte invloed uitoefent op gedragingen van de gebruikers. In de installaties van Elmgreen & Dragset speelt het voyeurisme een grote rol om de queeridentiteit te benadrukken in de “glory-holes of peep-holes”. In het geval van *The One & The Many* zijn de ‘peep-holes’ vertaald naar verrekijkers. Vanuit het donker, verstopt in de bouwstelling tegenover het woonblok of het draaiende reuzenrad, kon er vanuit verschillende hoogten (perspectieven) worden gegluurd. Impliciet penetreren de ogen van de gluurder de onbedekte ramen om zich te verbinden met andermans privéruimte. Deze strategie om slechts voor even geprikkeld te worden, verhoogt het genot van het gluren. De beperkingen die het gluren met zich meebrengt (de kijker krijgt immers niet alles te zien) verraadt een manipulatie van het kijkgedrag.[[67]](#footnote-67) Het kijkgedrag vanuit één vast standpunt wordt door Freud omschreven als ‘male gaze’, omdat het onderwerp waarnaar gekeken wordt veranderd in een object. De aard en mate van betrokkenheid van de kijker wordt niet nader toegelicht. Freud maakt onderscheid tussen voyeurisme (gluren) en exhibitionisme (tonen). Het etaleren van een lustobject vormt het leidmotief voor erotiserend kijkgedrag.[[68]](#footnote-68) Volgens Freud zou dit in extreme vormen, zoals obsessief voyeurisme of obsessieve controle, tot pervers gedrag kunnen leiden. We kunnen constateren dat in beide installaties dit soort vormen van perversie latent aanwezig zijn. Elmgreen & Dragset etaleren op theatrale wijze hun homoseksuele geaardheid en laten de kijker door het gluren plezier beleven en ontdekken dat ‘andere’ seksuele mogelijkheden verborgen verlangens wakker maakt. Atelier Van Lieshout opent letterlijk alle seksuele mogelijkheden, waar de fallische fase deel van uitmaakt. Samenvattend kan er gesteld worden dat Van Lieshouts provocaties een grotere bevrijding van seksualiteit voorstellen dan de voorstelling van Elmgreen & Dragset pretendeert. Hun genderconcepten zijn even hardnekkig als die van de heteroseksuele norm. De heteronormatieve perspectieven zijn veranderd in een homoseksuele norm, maar de structuren van het classificeren zijn niet wezenlijk gewijzigd. Immers vrouwen zijn buitengesloten in hun wereld.

**2.2 Allegorie van vrouwelijkheid**

Zoals masculiniteit staat voor alles wat mannen doen, zo staat femininiteit voor alles wat vrouwen doen. Het idee om bepaalde kenmerken als vrouwelijk (dan wel mannelijk) te typeren, hangt nauw samen met invloeden van onze opvoeding, omgeving en de rol van de media. Butlers denken maakt duidelijk dat de kwestie van seksuele identiteit, vrouwelijkheid en mannelijkheid zich niet eenduidig voordoet en ook nog veranderlijk is. Zij stelt dat sekse en gender een combinatie is dat door gedrag (performatief) en de identiteit als een culturele constructie gezien moet worden, dat niet vaststaand gegeven is, maar instabiel. Je zou kunnen stellen dat Butler de van oudsher aangenomen typeringen van wat als vrouwelijk of mannelijk gezien moet worden ter discussie stelt. Wat als vrouwelijk wordt gezien, sluit nog steeds aan bij typeringen van oudsher: de vrouw in de rol van dochter, echtgenote, moeder, in het bezit van stereotype eigenschappen zoals zwak, afhankelijk, met mindere intellectuele capaciteiten, intuïtief en fantasievol.[[69]](#footnote-69) Dit kan nog aangevuld worden met typeringen als intimiteit, thuisgevoel, zorgzaamheid, huiselijkheid, maar ook het centraal stellen van vrouwelijke lichaamsvormen en symbolen gebaseerd op het biologische sekseverschil, zoals de nadruk op het innerlijk of het ‘binnenzijn’, traditioneel vrouwenwerk en stereotype vrouwenrollen.[[70]](#footnote-70) Op welke wijze wordt vrouwelijkheid voorgesteld in *Infernopolis* en in *Elixir*?

Op het eerste gezicht is de meest expliciete benadering van de uterus zichtbaar in *Infernopolis* van Atelier Van Lieshout in de orgaansculptuur *Wombhouse* (2004) (afbeelding 16). De voorstelling van het voortplantingsorgaan, opgeblazen tot een absurde schaal, uitgevoerd in polyester, is afgeleid van een medisch schaalmodel. De titel bevestigt de betekenis. Tevens wordt de symbolische betekenis als de eerste woning van de mens benadrukt door alle aanwezige functies. De zelfvoorziening als eigenschap van de baarmoeder is gerealiseerd in de ene eierstok waar een minibar met alcoholische consumpties en champagnekoeler aanwezig is, in de andere bevindt zich het toilet. Douche- en kookvoorziening ontbreken ook niet. De gebruiker kan er tijdelijk verblijven. De baarmoeder is de plek waar nieuw leven ontstaat. Ze staat symbool voor de broedplaats als verwijzing naar de werkplaats van Atelier Van Lieshout, waar nieuwe ideeën ontstaan en worden uitgewerkt tot kunstwerken. Tevens wordt de betekenisdrager ondersteund door de gebruiksfunctie: de uterus biedt bescherming als veiligste plaats in het geheugen van de mens. Het roze opgemaakte bed nodigt uit om in de baarmoeder te gaan liggen en getuigt van fysieke geborgenheid. Het roze bed verwijst niet alleen naar slapen, maar ook naar seks, geboorte en doodgaan. Expliciete verwijzing naar lichamelijkheid en seksuele connotaties zijn duidelijk, echter er ontspint zich een twist in de wijze van representatie.

De binnenruimte als technische kern van de baarmoeder staat half open en wordt daardoor deel van de buitenruimte. Wat aan het oog onttrokken had moeten zijn, staat hier in de volle aandacht. *Wombhouse* is *v*oorgesteld als een liefdesnest en heeft door het open karakter meer weg van een etalage voor seksuele lusten in plaats van het raadselachtige verborgen karakter van de uterus.[[71]](#footnote-71) Het roze bed, de ter beschikking staande sterke drank en het toilet stimuleren de fantasie om allerlei, met name orale geneugten te bevredigen. Door het open exhibitionistische karakter van deze orgaansculptuur zou deze volgens Freud nauw verbonden moeten zijn met de fallische fase.[[72]](#footnote-72) De rationele provocatieve benadering, het harde ondoordringbare materiaal (polyester) en de functionaliteit van de uterus als een meubelstuk, verklaren hoe dit prenatale verblijf niet alleen als constructief maar gelijktijdig ook als destructief geïnterpreteerd kan worden. Enerzijds wordt er nieuw leven gecreëerd in de baarmoeder door het samensmelten van nieuwe elementen, anderzijds parasiteert dit nieuwe leven op de omringende functies en wordt de ruimte letterlijk uitgewoond. Het vertrek van de tijdelijke bewoner kan als een symbolische breuk (destructie) opgevat worden. Ik zie *Wombhouse* als een lustvolle representatie van onze eerste verblijfplaats, waar ongeremd maar kortstondig van kan worden genoten. Van een specifiek vrouwelijke benadering getuigt *Wombhouse* niet.

Eveneens ontkomen *BarRectum* (2005) en *Bikinibar* (2006) niet aan de masculiene, zo niet seksistische benadering. De lichaamssculptuur *Bikinibar* (afbeelding 17) is publiek toegankelijk gemaakt en ingericht met *Bad Furniture*. Wat opvalt aan deze torso is het organische karakter, dat in eerste instantie met vrouwelijkheid wordt vereenzelvigd. De *Bikinibar* wekt de suggestie van de ‘oermoeder’. Evenals de *Venus van Willendorf* is dit beeld vrouwelijk, maar geen vrouw. De sculptuur heeft geen hoofd, zoals de *Venus van Willendorf* geen gezicht heeft. Ze is geen persoon. Ze staat symbool voor de oerkracht, voor seks, ze staat ter beschikking, maar kan zich niet verroeren, ze ondergaat slechts.[[73]](#footnote-73) Hier gaat het mijns inziens niet om aanbidding van de vruchtbaarheid, maar om exploitatie, zoals de titel al aangeeft. In een bar wordt er gedronken en de rode bikini verwijst vooral naar sexy kleding. Ondanks het ogenschijnlijk vrouwelijke karakter van de organische vormgeving schuilt er in deze sculptuur een masculiene benadering door de ironische metaforen van de vrouw als (lust)object, door de consumerende functies, zoals drinken en seks bedrijven, maar ook door de inrichting en het onbuigzame materiaal.

De ironische titels geven blijk van een controverse verhouding ten aanzien van seks en macht. Evenals *Wombhouse* en *Bikinibar* zijn de onderwerpen vrouwelijk, echter de benadering is ontegenzeggelijk masculien.

In de meest intieme ruimte van Rists video-organisme, *Gina’s Mobile* (2007, afbeelding 18 en 19), is slechts plaats voor een beperkt aantal mensen, net zoals bij *Wombhouse*. Centraal hangt er in *Gina’s Mobile* een mobiel, bestaande uit een tak, die in evenwicht hangt met aan de ene kant een kleine koperen bal en aan de andere kant een druppelvormig projectieschermpje. De daarop geprojecteerde videobeelden komen overeen met roze slijmvliesachtige beelden, zoals een endoscopie. Het blijkt dat het hier om extreme close-ups van vijf verschillende vulva’s gaat. Door bijna onwaarneembare veranderingen van gynaecologische opnames van de vulva’s te tonen, wil Rist collectieve angsten en taboes aan de kaak stellen.[[74]](#footnote-74) Waarom rust er een taboe op het vrouwelijke geslacht?

Tijdens rondleidingen merkte ik hoe *Gina’s Mobile* eerder walging dan fascinatie opriep bij de bezoekers. Daarbij viel me op dat blijkbaar niet iedere vrouw een beeld van het eigen geslacht heeft. Het contrast tussen ‘weten’ en ‘niet-willen-weten’, tussen ‘herkenning’ en ‘niet mee willen identificeren’ vormt de persoonlijke beleving van (on)behagen ten aanzien van dit werk. Hieruit kan worden opgemaakt dat Kristeva’s uiteenzetting van het afstotende (abject) recht aan het bovenstaande doet.[[75]](#footnote-75) Het enerzijds lustopwekkende vrouwelijke geslacht, zoals in de pornografie de ‘designer vagina’, roept anderzijds bij het zien van ‘rommelige’ schaamlippen en –haren kennelijk walging op. Overeenkomstig met Kristeva’s denken focust Rist zich op het taboe van de huid (slijmerig, vochtig, niet glad, harig), die enerzijds afstoting teweegbrengt en anderzijds aantrekking oproept. In die zin beroept Rist zich op collectieve angsten.

De vrouwelijke connotaties van de mobiele sculptuur *Gina’s Mobile* lijken eenduidig: de druppelvorm als verwijzing naar de traan of bloed herinnert aan emotionaliteit of menstruatie. De druppel vormt een onderdeel van vloeistof, die hier naar lichaamssappen verwijst. De dode tak als een ‘levend’ bewijs van de echtheid van het voorgestelde vormt het dragend onderdeel van de sculptuur. De koperen bal met een klein gaatje van waaruit de projectie tot stand wordt gebracht, is rond, spiegelend en beweegt om zijn eigen as. Draaiende projecties van de beelden van het vrouwelijke geslacht zorgen voor een vloeiende beweging, die door de kleine, met voiles omsloten ruimte, het gevoel van intimiteit benadrukt. Zachte, draaiende bewegingen, vleeskleurige beelden markeren de symboliek van ‘Moeder Aarde’. De intimiteit van de omgeving die associaties oproept met (onder)rokken kijken, versterkt de opwinding van het voyeurisme. Natuurlijk moet deze veronderstelling direct weerlegd worden als een cliché. Butler verwijst naar Foucault, die stelt hoe culturele waarden bepalend zijn voor zelfherkenning en begrip tussen mensen. Om die reden is niets, zelfs het lichaam niet, volledig stabiel om te dienen als een betekenisdrager.[[76]](#footnote-76)

Hoewel er uiting wordt gegeven aan de vrouwelijke identiteit in biologische en in symbolische zin, is er sprake van ambiguïteit ten aanzien van de benadering van het onderwerp. De wetenschappelijke medische benadering van de vulva in de betekenis van conceptie benadrukt de maatschappelijke dominante heteroseksuele (masculiene) norm.[[77]](#footnote-77) Daarnaast geeft de discussie rondom de genderrepresentatie de vrouwelijke metafoor van de oermoeder weer. De verwijzing naar de uterus is benadrukt door de intimiteit van de omgeving binnen de installatie, maar de onherkenbaarheid van het binnenste van het vrouwelijke lichaam in de videobeelden moet worden opgevat als raadselachtig. Dat het om een vagina gaat, wordt niet direct duidelijk. Slechts de titel van het werk ontvouwt subtiel de betekenis.

Het enigma van de vrouwelijke seksualiteit openbaart zich hier ambigu, omdat haar zogenaamde ‘gebrek’ aan een penis, zoals Freud het formuleerde, haar ‘onvolledig’ zou maken, terwijl de complexiteit van haar geslacht haar genoegens kan geven, die zij wel of niet kenbaar hoeft te maken.[[78]](#footnote-78) Deze maskerade als alternatieve opvatting van vrouwelijkheid zou vormen van controle en disciplineren in de hand werken, volgens Butlers verwijzing naar Foucault.[[79]](#footnote-79) Immers, iets waar geen grip op is, wil men beheersen en bezitten.

Ik zie dat er tegenwoordig in onze samenleving een onderscheid is tussen samenlevingsverbanden waar meer ruimte is om de eigen vrouwelijke seksualiteit te beleven en daar waar de vrouw nog als bezit wordt beschouwd door vader, geliefde, echtgenoot of vriend. Door de medische ontwikkelingen is al heel wat duisterheid rond vrouwelijke seksualiteit weggenomen. Een versoepeling ten aanzien van de heteroseksuele norm in de beleving van seksualiteit is echter nog steeds onduidelijk[niet in zicht, niet duidelijk waarneembaar]. Butlers inzicht stelt hoe de genderperformativiteit geconstrueerd is en dus cultureel bepaald is, waarbij de complexiteit van vrouwelijkheid in relatie tot het moederschap nog altijd discussie behoeft.[[80]](#footnote-80) Ik zie hoe Butler tracht af te rekenen met het sekse- en genderonderscheid, om de begrippen natuur en cultuur in verband met het vrouwelijke gedrag en lichaam samen te brengen. In *Gina’s Mobile* is de verwijzing van representatie van het vrouwelijke geslacht naar de geheimen van de vrouwelijke fertiliteit, enerzijds teniet gedaan door de steriele, medische benadering van de videobeelden van de vagina, anderzijds benadrukken de abstracte videobeelden juist de raadselachtigheid. Deze voorstelling komt overeen met Butlers ideeën. De besloten intimiteit van de ruimte door de stoffering en de zacht draaiende bewegingen van de projecties roept een ervaring van beslotenheid op. Juist deze entourage versterkt het gevoel van gluren, dat juist de mannelijke benadering aangeeft, volgens het concept van de ‘male gaze’.[[81]](#footnote-81)

Het erotische karakter van *Wombhouse* met de lustverhogende attributen, geeft aanleiding om ook hier uit te gaan van een heteronormatieve, masculiene benadering. Het tegendeel toont *Gina’s Mobile,* dat eerder angst en afschuw inboezemt, dan dat het erotische fantasieën oproept. Beide kunstwerken zijn weergegeven volgens Kristeva’s idee van het ‘abjecte’. In *Gina’s Mobile* wordt de genitaliën als tweeledig voorgesteld, enerzijds als datgene waarnaar verlangd wordt, anderzijds als datgene wat als afstotelijk wordt ervaren.[[82]](#footnote-82) Hieruit kan worden opgemaakt dat Kristeva’s opvatting beter tot uiting komt bij beide kunstwerken, omdat Butlers concept het probleem over de oorsprong van het vrouwelijke geslacht als gender een gevoel vertegenwoordigt.[[83]](#footnote-83)

* 1. **Bloed - symbool van genderverwantschap**

Bloed is natuurlijk niet alleen het domein van vrouwelijkheid, ook mannelijkheid is verbonden aan bloed. Bloed verwijst niet alleen naar leven, maar ook naar dood en het verbindt zich met symbolische functies van macht. Foucault bekijkt de symboliek van het bloed vanuit een historisch perspectief. Bloed, als het symbool van macht en seksualiteit is ook een uitingsvorm van macht in rituelen, zoals de instrumentele rol van het slachtoffer, het bloed vergieten, een bepaalde bloedgroep hebben of bloedverwant zijn. Foucault spreekt over een maatschappij van bloed, ‘sanguïniteit’. Hij legt dat uit als een maatschappelijke verandering uitgaande van de symboliek van het bloed, die leidt tot een door seksualiteit beheerste samenleving.[[84]](#footnote-84) Foucault zegt:

*“*[Z]oals men ziet, staat het bloed aan de kant van de wet, van de dood, van de gebodsovertreding, van het symbolische en de soevereiniteit; de seksualiteit staat aan de kant van de norm, van het weten, het leven, de betekenis, de disciplines en de regulaties”.[[85]](#footnote-85)

Bloed speelt ook een belangrijke rol in Rists oeuvre.[[86]](#footnote-86) Bloed betekent voor Rist ‘levensbehoud’, maar ze is zich er ook van bewust dat bloed direct geassocieerd wordt met menstruatie. Nog steeds blijkt de menstruatie een taboegevoelig onderwerp te zijn. In *Elixir* wordt het bloed gepresenteerd als levenselixer, als vitale levensbron, in de symbolische betekenis van levenskracht, vruchtbaarheid, liefde. Als teken van vruchtbaarheid in *Herz aufwühlen Herz ausspülen* (2004), verwijzen videobeelden expliciet naar menstruatiebloed. Twee projecties van videobeelden verbeelden cycli van het leven: videobeelden van een endoscopie geven een reis binnen het lichaam weer, worden doorkruist met filmische beelden van een wandelende vrouw. Het personage in de video loopt in een knalgeel mantelpakje door de straten van een stad (Zürich) met een knalrode bloedvlek achterop haar rok. Tijdens haar wandeling knielen mannen voor haar en zij brengt haar bloed als ritueel teken op hun voorhoofd aan. De menstruerende vrouw viert haar vruchtbare periode. Rists intentie is om het taboe van menstruerende vrouwen te doorbreken door het zichtbaar maken van de menstruatie. Als we zien hoe de reclameboodschappen en merknamen van maandverbanden omgaan met de betekenisdrager van de vruchtbaarheid, is het duidelijk dat het taboe nog steeds heerst. Tevens vormt (menstruatie)bloed het leidmotief in *Lungenflügel* (2009), de ongecensureerde versie van *Pour your Body out* (2008), getoond in MoMa, New York.[[87]](#footnote-87) Wat er wordt voorgesteld, is het cyclische ritme van de natuur, met de mens als onderdeel. Het bloed vormt het onderdeel van het lichaam, zoals de bezoeker (als bloedlichaampje) door de tentoonstelling stroomt*.*[[88]](#footnote-88)

Foucaults visie op de symboliek van het bloed getuigt van zijn mannelijke standpunt, dat overeenkomstig is met Joep Van Lieshouts sculpturen van 2010. De bruinrode kleur van de kunstwerken getuigen van een nieuwe behandelmethode. Het strijdtafereel *Zonder Titel* (2010)*,* samengesteld uit purschuim en Japans rijstpapier, een paardenskelet, staal, paverpol en bloed, en de eveneens met bloed overgoten stierenkop op de grond, vormen samen de beeldengroep. Het bloed symboliseert hier dood en verderf. De gebrachte offers zijn die van mensen en dieren, als slachtoffers van de omwenteling naar een nieuwe samenleving.

In de installatie van Elmgreen & Dragset speelt het bloed in de zin van bloedverwantschap een rol. In de op een metrotunnel lijkende metalen buis die een connectie vormt tussen de buitenruimte en de binnenruimte van de installatieligt een vondeling in de reiswieg *Modern Moses* (2006) onder de pinautomaat (afbeelding 20). Door de christelijke connotatie van de titel roept het kunstenaarsduo een discussie ten aanzien van de samenleving op. “Every society has an element of hope. (…) religion gives you hope with the idea that it will all be all right in the end.”[[89]](#footnote-89) Zoals Moses tegen zijn volk zei niet het Gouden Kalf te vereren, waarschuwt *Modern Moses* voor de almacht van geld, wat de kunstenaars laten zien door de vondeling onder een pinautomaat te plaatsen. Het bloed (het leven) wordt ondergeschikt gemaakt aan de wetten van het geld. Waar Foucault stelde dat maatschappelijke veranderingen uitgaande van de symboliek van het bloed in de richting wijzen van een door seksualiteit beheerste samenleving, gaan Elmgreen & Dragset een stap verder en stellen vast dat de samenleving zich ontwikkelt naar een door de economie en dus macht van het geld beheerste geseksualiseerde samenleving. Dan blijkt de voorgestelde libido-economie van *Infernopolis* ineens minder fictief.

Duidelijk wordt dat bloed zowel vanuit een mannelijk als een vrouwelijk oogpunt opgevat kan worden. Het bloed vormt de schakel tussen de dichotomie als leven en dood, man en vrouw, naar macht en geweld, naar liefde en pijn, naar lichamelijkheid en rituelen, homo- en heteroseksualiteit. Het bloed vormt de eenwording evenals de breuk. Dat verklaart waarom het bloed als explicatie van genderverwantschap kan dienen.

De drie installaties geven antwoord op de genderstereotypering, door uit te gaan van de masculiene benadering als maatstaf van de norm. Het blijkt dat Freuds ideeën over het fallocentrisme actueler waren, dan dat ik aanvankelijk had gedacht. De stereotypering van het genderonderscheid blijkt daar nog grotendeels op te rusten. Foucaults notie waarin hij aangeeft hoe de maatschappelijke norm van oudsher bepaalt wat als ‘normaal’, ‘gezond’ en als sociaal geaccepteerd beschouwd wordt en wat buiten deze categorisering zou vallen, maakt nog steeds deel uit van de maatschappelijke norm. Butlers denken beaamt de rol van de maatschappelijke culturele omgeving in de constructie van de genderidentiteit. Zij stelt juist de stringente begrippensplitsing tussen het sekseonderscheid ter discussie. Dat blijkt in de drie installaties nog onvoldoende te zijn doorbroken. Toch pretenderen de drie installaties een alternatief te bieden voor genderstereotypering. Bij de verkenning van de installaties signaleer ik een onderscheid ten aanzien van het kijkgedrag van de bezoeker, dat gekenschetst wordt in vormen van het waarnemen: in een ‘controlerende’ en een ‘observerende’ vorm. Met behulp van Foucaults , die stelt dat de regulatie van gedrag door middel van een controlerende supervisie een norm creëert, geef ik aan dat de ideeën van de kunstenaars, weerspiegeld in de installaties, onvoldoende los zijn gekomen van hun culturele context.

1. **Gender en ruimte**

In de voorafgaande hoofdstukken werd duidelijk dat de drie installaties heterotopische kenmerken bezaten en dat seksualiteit daarin een vooraanstaande rol speelde. Het aspect van wonen komt eveneens naar voren als een overeenkomst, al is dit aspect het sterkst vertegenwoordigd in *Elixir* en *The One & The Many*.

De woonomgeving heeft een openbaar karakter. De woning belichaamt een afgesloten plek, waar men zich kan terugtrekken, zich vertrouwd, veilig, comfortabel voelt. De woning is niet eenvoudigweg de ruimte waar iemand woont, maar geeft ook aan welke maatschappelijke status iemand heeft bereikt. De woning heeft betrekking op de seksualiteit, de etnische afkomst, maar ook op waar iemand geografisch, cultureel, religieus toe behoort. In een woning zijn sporen te vinden van hoe iemand leeft, slaapt en liefheeft. Of de woning wordt bewoond door een man of een vrouw, door beiden of door een gezin, is zichtbaar door de inrichting en de organisatie van het huis(houden).[[90]](#footnote-90)

De woning wordt van oudsher geïdentificeerd met de vrouw en vrouwelijkheid. De intimiteit van de omgeving, het omsloten karakter, de privéruimte, roept vaak associaties op met vrouwelijkheid. Historisch gezien bekleedden de vrouwen binnenshuis en de mannen buitenshuis een leidende functie. Tegenwoordig behoort deze rolverdeling tot het verleden. Mannen kiezen er evengoed voor om huisvader te zijn, net zo goed als vrouwen voor een carrière buitenshuis kiezen.

In hoeverre komen *Elixir* en *Infernopolis* los van genderstereotypering? Hoe geeft *The One & the Many* een alternatief op stereotype codering van gender? Vanuit de ‘queertheorie’ tracht ik inzichtelijk te maken hoe een zekere seksuele gelaagdheid binnen de installaties tot uiting komt.

**3.1 *Elixir* – droomhuis**

De lichamelijke ruimtetoont de expliciete betekenis Moeder Aarde als reflectie op het vrouwenlichaam als onderdeel van het universum, karakteristiek voor Rists video-organisme.[[91]](#footnote-91) In *Elixir* wordt het gevoel van ‘binnenzijn’ versterkt, niet alleen door letterlijk binnen te stappen, ook iedere verplaatsing van de bezoeker binnen de installatie benadrukt een innerlijke gewaarwording. De bezoeker wordt als een rood bloedlichaampje opgenomen in het organenstelsel. Het binnentreden in de ruimte is als een droste-effect en kan eindeloos doorgaan, doordat er niet alleen fysiek wordt binnengetreden. Op een immaterieel niveau wordt er in de beeldruimte van de projectieschermen naar binnen getreden. Door deze eigenschappen ontstaat er een metafoor van vrouwelijkheid, omdat het ontvangen van een minnaar, maar ook het ontstaan van beginnend leven wordt gesymboliseerd. Er zijn meerdere aspecten te noemen die verwijzen naar vrouwelijkheid. Als eerste is het organische en het tactiele karakter van de vormgeving als zodanig aanwijsbaar, ten tweede wordt er expliciet huiselijkheid gecreëerd in de entourage van de kussens, bedden, tapijten en gordijnen. Ook de buitenruimte van de installatie is expliciet ingericht als een huiskamer met lederen banken, salontafels en tv’s. Zelfs het uittrekken van de schoenen waartoe de bezoeker genoodzaakt is, verwijst naar huiselijke gewoonten. Het verschil tussen de huiskamerachtige buitenruimte en de organische structuur van de binnenruimte doet denken aan het een onderscheid tussen thuis als ruimte en als privé. Het ‘ongrijpbare’ innerlijk krijgt ook ruimte in *Elixir.* De ongebreidelde, onlogische benadering van de installatie, zorgt ervoor dat *Elixir* als chtonisch opgevat kan worden, dat ‘van de aarde’ betekent – maar dan wel binnenin de aarde, niet het aardoppervlak. De chtonische natuur herinnert aan het duistere, oncontroleerbare, aan ondergrondse krachten. Door de eeuwen heen worden deze eigenschappen impliciet vereenzelvigd met de vrouwelijke natuur.[[92]](#footnote-92) Deze ongebreideldheid[?] wordt benadrukt door de droomachtige videobeelden begeleid door een golvende geluidsachtergrond om associaties met het onderbewuste te versterken. De droom is kenmerkend voor Rists werk, omdat vele beeldsequenties door de ongebruikelijke camerashots en -standpunten een droomachtig gevoel overdragen. Het instabiele kijkstandpunt van de cameravoering weerlegt de voyeuristische ‘male gaze’ en vervangt door deze. Intuïtie en fantasie, gevoelens, emoties en subjectiviteit, kortom het innerlijke leven wordt van oudsher (en nog steeds) beschouwd als vrouwelijk.[[93]](#footnote-93) De kijkervaring waarbij de toeschouwer geheel wordt ondergedompeld in een psychologische fantasievolle cinematografische omgeving correspondeert met een zintuiglijke beleving, echter zijn standpunt is stabiel, en daarom vertegenwoordigt dit ook een ‘male gaze’.[[94]](#footnote-94) Dromen zijn niet specifiek vrouwelijk, de uitdrukking ‘natte droom’ verwijst immers nadrukkelijk naar de man. Is het gesuggereerde droomuniversum van Rist daadwerkelijk uitsluitend vrouwelijk? De verwijzing naar Freuds droominterpretaties is expliciet, waarin wordt uitgegaan van een ‘neutraal’ biologisch sekseonderscheid dat bij kinderen nog niet zou zijn ontwikkeld tot de genderidentiteit.[[95]](#footnote-95) Rist beaamt Freuds standpunt door in meerdere interviews te beweren dat de ‘naakte vrouw’ voor haar symbool staat voor de ‘filosofische mens’. Haar uitgangspunt is de vrouw, omdat ze zelf een vrouw is.[[96]](#footnote-96) Volgens Rist zou *Homo Sapiens, Sapiens* (2005) voor het eerst te zien op de 51ste Internationale Biënnale van Venetië (afbeelding 21) gaan over genderneutraliteit, hetgeen ik betwijfel.

*Homo Sapiens, Sapiens* (2005) verbeeldt een interpretatie van het Hof van Eden, het aardse paradijs vóór de zondeval. Twee naakte vrouwen, volgens Rist twee Eva’s in plaats van Adam en Eva, zouden naar Lilith en Eva kunnen verwijzen.[[97]](#footnote-97) Beide vrouwen kunnen beschouwd worden als de oorsprong van het menselijke leven. Volgens Rist verplaatsen de personen zich in een denkbeeldig paradijs vrij van gedachten van schuld, verleiding en erfzonde. Bepaalde onderdelen van de fundamentalistische religies in de wereld hebben twee dingen gemeen, namelijk de veroordeling van menselijke lichamelijkheid en het dogma van een scheiding tussen lichaam en ziel als oorzaak van de tweedeling tussen de seksen en de ongelijkheid daarvan, waar Rist op meent te reageren in haar paradijselijke representatie. Rist benadrukt de gelijkheid tussen beide vrouwen, die er tussen Adam en Eva niet bestond. Rist maakt in *Homo Sapiens, Sapiens,* duidelijk dat het vrouwelijke verleiding de wet van de natuur zelf is. Rists paradijselijke omgeving toont een verheerlijking van vrouw-zijn, geen man/vrouwtegenstelling maar eenheid als Genesis. Dat zou duiden op een versoepeling van opvattingen over de gendercategorisering.[[98]](#footnote-98) De scheiding tussen ‘natuurlijk’ en ‘cultureel bepaald gedrag’ staat ter discussie in *Homo Sapiens, Sapiens*. Het ‘natuurlijke gedrag’ van de Eva’s is, volgens Butler geconditioneerd door discursief opgelegd doen en laten, dat lichamelijk geuit wordt als het sekseonderscheid. Het verleidelijke gedrag van beide Evafiguren is geen parodie op verwachte gedragingen. Ze verleiden de kijker net zoals Eva Adam verleid zou hebben, volgens de stereotype conventies die van ‘vrouwelijkheid’ verwacht worden. Ondanks de instabiele cameravoering, waaruit blijkt dat Rist bewust een ‘female gaze’ heeft willen teweegbrengen, kunnen de Eva’s beschouwd worden als (lust)objecten, maar door het instabiele perspectief van de passieve beschouwer, worden we verleid door de twee Eva’s die hun eigen seksualiteit vieren.[[99]](#footnote-99) Door de hypnotiserende werking van de instabiel videobeelden voel ik overeenkomsten met de mediale verleidingstactieken die we tegenkomen in onze mediacultuur.

Het representatie van het vrouwzijn vanuit een ‘female gaze’, zoals Rist pretendeert, is niet door iedereen als zodanig geïnterpreteerd. Dit blijkt uit de reactie van de pastoor van de San Stae in Venetië, die het kunstwerk uit zijn kerk liet verwijderen tijdens de 51ste Biënnale van Venetië in 2005.[[100]](#footnote-100) Hieruit blijkt nog steeds de gendergevoeligheid van de samenleving. Echter, deze representatie van het Hof van Eden is mijns inzien niet vrij van genderstereotypering door het verleidelijke en seksueel getinte gedrag van de Eva’s, dat wijst op de benadering van de vrouw als verleidster of lustobject. Afgezien daarvan toont *Elixir* ook Rists voorkeur voor vrouwelijkheid die strookt met haar intentie om de vrouwen als actieve seksuele wezens te presenteren. De verschijningsvorm van identiteit, zoals Butler het stelt, wordt ter discussie gesteld, zeker als getracht wordt de genderidentiteit buiten de referenties van stereotypering valt.[[101]](#footnote-101)

Ondanks dat de discussie van de maatschappelijke norm van het vrouw-zijn is aangehaald door Rist, zijn haar representaties nog onvoldoende los gekomen van stereotypering uit de mediacultuur. Rist hanteert dezelfde mediaspecifieke visuele beeldtaal om haar beschouwer te beïnvloeden. Rist pretendeert een alternatief te bieden door het categoriseren van gender te vervagen in haar representaties. Hiermee zou Rist een ondogmatisch mensbeeld voorstellen. Ondanks alle goede bedoelingen toont Rists *Elixir* weinig alternatief voor het gangbare genderonderscheid. Stilzwijgend laat ze zien dat voor haar de genderidentiteit nog steeds volgens de maatschappelijke norm wordt gevormd.

Door de ontstane machtrelatie tussen de beschouwer en de opgelegde dwang van de omgeving, die een manier van kijken oplegt, kan manipulatie niet worden voorkomen.

**3.2 *Infernopolis* - patriarchaat**

De stadstaat *Infernopolis* representeert een autarkie. Hoe gaat deze installatie een relatie aan met gender? Om mijn eerste impuls dat *Infernopolis* als patriarchaal gezien moet worden te kunnen onderbouwen, moet eerst duidelijk worden gemaakt, wat er onder patriarchaat verstaan wordt. Volgens de omschrijving van het Van Dale woordenboek gaat het om samenlevingsvormen, waar de vader, de man het gezag uitoefent, dominant is.[[102]](#footnote-102) Patriarchale systemen maken een duidelijk onderscheid tussen sekse, kennen stereotype vaststaande rolverdelingen en zijn competitief ingesteld. Een patriarchaat wordt tevens omschreven als een hiërarchisch verbond tussen mannen, waar wederzijdse afhankelijkheid en solidariteit is gecreëerd, die hen in staat stelt vrouwen te domineren.[[103]](#footnote-103) Nu zou het verbond tussen mannen op die manier niet altijd opgaan, immers er zijn genoeg situaties te bedenken waarbij vrouwen de mannenrol hebben overgenomen, en eveneens kunnen domineren. Dan zou de machtsverhouding zich niet meer beperken tot een dominerende man ten opzichte van een gedomineerde vrouw. Is mijn eerste indruk van *Infernopolis* dan terecht? Hoe vertegenwoordigt het autarkische karakter van *Infernopolis* masculiene eigenschappen volgens de conventies van de maatschappelijke norm? *Infernopolis* belichaamt een denkbeeldige samenleving waarbij de bewoners zijn opgesloten in een onuitputtelijke cyclus van leven en productie.[[104]](#footnote-104) Het menselijk lichaam vormt het uitgangspunt van een zelfvoorzienend systeem. In zowel *The Technocrat* als in *Cradle to Cradle* staat recycling centraal. *The Technocrat* verbeeldt het spijsverteringssysteem als gesloten circuit, net zoals *Cradle to Cradle* (2009)dat ter controle van overbevolking, overconsumptie en grondstofvoorziening dienst doet. Dit onderdeel maakt tevens deel uit van AVL’s kunstproject: *SlaveCity.[[105]](#footnote-105) Infernopolis* deelt zijn bewoners op in ‘gebruikers’ en ‘gebruikten’, puur vanuit een rationeel winstoogmerk. Selectie en classificatie zorgen ervoor dat iedere bewoner (participant) als gebruiker, gebruikt wordt. In nauwkeurige berekeningen is exact bepaald wat iedere participant nodig heeft aan voedsel om ontlasting te produceren, die wederom als grondstof dient om biologisch gas te produceren. De ‘willoze’ subjecten in *The Technocrat*, die onder supervisie geacht worden te doen waarvoor ze zijn ingezet, namelijk biogas produceren, worden tot meegaandheid aangespoord door in *The Alcoholater* een bepaalde hoeveelheid alcohol aan de voeding toe te voegen. Onder strikte controle is iedere minuut van de dag besteed aan opgelegde werkzaamheden. Enige vorm van *eigen* vrijetijdsbesteding is uitgesloten, hoewel de *Modular Multi Woman Bed* (1998) naar Van Lieshouts opvatting vrij seksueel vertier suggereert.

Volgens Vanstiphout heeft Van Lieshout in zijn totalitaire maatschappijmodel utopisch socialistische en technocratisch urbanistische voorbeelden gebruikt.[[106]](#footnote-106) Het meest verontrustende is de overeenkomst tussen *Cradle to Cradle* en concentratiekampen.[[107]](#footnote-107) *Cradle to Cradle* (afbeelding 22 en 23) bestaat uit een anatomisch theater, een semi-industrieel slachthuis en een hightech operatiekamer. Aan de rails hangen de uitgebeende menselijke lichamen, op de tafels liggen er verschillende onderdelen van het menselijk lichaam geselecteerd, zoals schedels, botten, spierbundels, organen. Deze recyclemachine recyclet op efficiënte wijze alles, ook mensen. Organen worden getransplanteerd en het vlees, de sappen, vetten en botten worden verwerkt tot consumptievlees. Restanten worden verder verwerkt tot energie. AVL voert het recycleconcept tot in het extreme door.[[108]](#footnote-108) *Cradle to Cradle* wordt gepresenteerd als een perversie van een hypermoderne, prestatiegerichte samenleving. Het houdt de toeschouwer een kritische spiegel voor door hedendaagse trends op het gebied van ecologie, productontwerpen en economie uit te vergroten. Er zit natuurlijk een behoorlijk verontrustend idee achter dit rationele recyclesysteem waar het lichaam in zijn eigen levensonderhoud voorziet. Het idee dat kannibalisme een logisch gevolg is van de innovaties, is nog het meest schokkend. Waarom beschouw ik deze concepten als masculien? Er wordt immers in deze voorstelling geen onderscheid gemaakt tussen vrouwelijke en mannelijke participanten. Ook in de gesuggereerde seksuele excessen is kadrering over relaties afwezig. Toch geven de schetsen blijk van een heteroseksuele interesse. Er wordt een grenzeloze seksuele vrijheid gepretendeerd, maar dan wel vanuit een mannelijk perspectief (zie afbeelding 24).

De volgende kenmerken maken duidelijk dat mijn eerste indruk terecht is. Allereerst wordt duidelijk dat er sprake is van een competitieve structuur, vastgesteld door onderlinge hiërarchie en wederzijdse afhankelijkheid en solidariteit, zodat de één de ander kan domineren. In *Cradle to Cradle* worden de bewoners geselecteerd en gecategoriseerd tot slaaf, maar er is nog steeds sprake van een hiërarchische structuur. Deze slaven zijn geselecteerd op bepaalde eigenschappen en kwaliteiten om een bepaalde functie te verrichten, van hoofdbewaker tot dienstverlener. De dagindeling is van hoger hand bepaald, evenzo de levensverwachting. Iedereen is eenmaal gedoemd tot recycling, daar is geen ontkomen aan. Deze samenleving is in alle opzichten ondergeschikt gemaakt aan het economische en biologische nut. Onderlinge machtsverhoudingen en vooral de manier waarop macht wordt uitgeoefend, vormen de structuur van de stadstaat. Het gesuggereerde machtspel wordt echter weergegeven als een ‘erotisch’ spel. Het toe-eigenen van controle over andermans lichaam waarbij lichamelijk en geestelijk geweld niet geschuwd wordt, is impliciet aanwezig. Praktijken van dwang, stress, marteling en vernedering spelen hierbij een rol. Participanten die niet meer voldoen aan bepaalde condities vervallen automatisch tot de vleesverwerkingindustrie of de biogasvergister. Dat maakt *Infernofolis* uitermate competitiegericht. Het ontbreken van iedere vorm van menswaardigheid, zeker als in ogenschouw wordt genomen dat niet-functionerende participanten worden vervangen door een ‘nieuwe partij’*,* getuigt van een gebrek aan empathie, hetgeen vaak wordt vereenzelvigd met vrouwelijkheid.

Ten tweede wordt er een sociale omgeving gesuggereerd, waar een bepaalde saamhorigheid vanuit gaat door het ‘samen ondergaan’ van deze onmenselijkheid: de participanten benevelen zich samen, genieten samen van seksorgiën, ontlasten zich samen, werken samen, komen samen aan hun einde. Hieruit kan worden opgemaakt dat dit sociale aspect een verbond schept, een broederschap. Een verwijzing naar De Sade’s politieke pornografie, wordt door Van Lieshout vertaald in zijn libido-economie.[[109]](#footnote-109) Met libido-economie, als krachtenspel van de driften ten behoeve van maatschappelijke zo niet economische doeleinden, is Freuds idee van primaire lustprincipes, dat het onderbewustzijn regeert en moet worden overwonnen door de realiteitszin van de ego, als uitgangspunt genomen.[[110]](#footnote-110) Echter Van Lieshout wenst het primaire lustprincipe niet te onderdrukken, maar te bevrijden met een economisch doel (afbeelding 25). De macht om te manipuleren en te onderdrukken blijft wel onzichtbaar. Wie heeft de touwtjes in handen, wie selecteert eigenlijk de participanten? Om welke macht het gaat, is niet duidelijk. Foucaults uiteenzetting over de macht en de wet geeft hier evenmin een verklaring voor.[[111]](#footnote-111) Vanwege het rationele, technocratische maatschappijmodel functioneert *Infernopolis* inderdaad als een patriarchaat.

**3.3** ***The One & The Many*** **– homoplek**

Op welke manier maken Elmgreen & Dragset kenbaar dat *The One & The Many* een homoplek is? Bij het betreden van de binnenruimte van *The One & The Many* valt op dat de metalen buis letterlijk een connectie creëert tussen de buitenruimte en de binnenruimte van de Onderzeebootloods. De buis tussen beide ruimten fungeert als een ‘non place’, zoals een vliegtuigslurf, die de passagiers brengt of ophaalt van het vliegtuig. Toch wordt er ook de suggestie gewekt van een geboortekanaal of rectum. Het fungeren tussen binnen- en buitenruimte zoals het geboortekanaal impliceert immers eenzelfde functie. Toch lijkt het rectum meer voor de hand te liggen met het oog op de homoseksuele aard van de installatie. Het ondergrondse karakter van de metrobuis zou kunnen verwijzen naar het feit dat homoseksualiteit nog steeds niet volledig geaccepteerd is.

Waarom associeer ik de metalen buis eerder met het rectum dan met het geboortekanaal? Bersani bespreekt hoe belangrijk de acceptatie van homoseksuele seks is als maatschappelijke ‘mind-set’.[[112]](#footnote-112) Als de metalen buis naar een geboortekanaal zou verwijzen, dan zou de binnenruimte van de installatie naar een baarmoeder moeten verwijzen (afbeelding 26). Zoals het voorgaande hoofdstuk verduidelijkte, is hier geen sprake van. Alle genoemde masculiene indicaties geven daar blijk van. Het woonblok verwijst impliciet naar een vitaal orgaan zoals het hart, door de suggestie van activiteiten in de woonkamers. Tevens kan het opknappen van de limousine een metaforische verwijzing zijn naar het spijsverteringsorgaan, immers het verteringsproces levert primair energie, maar daarnaast een afgewerkt product (ontlasting) af, dat het lichaam gaat verlaten. Als de limousine opgeknapt is, vertrekt deze vervolgens. Bij het openbare herentoilet staat de verwijzing naar het geslachtsorgaan centraal. Niet alleen getuigen de urinoirs daarvan, ook de condoomautomaten impliceren de dubbele functie. Dat verklaart dat de metalen connectie eerder naar het rectum dan naar het geboortekanaal verwijst. Immers, de binnenruimte verwijst impliciet naar het organenstelsel van een mannelijk lichaam. Binnenin de installatie wordt er tamelijk expliciet verwezen naar homoseksuele seks. De binnentredende bezoekers kunnen gezien worden als ‘levende’ elementen, zoals een ejaculatie van een denkbeeldige minnaar. Het bezoek aan de installatie is niets meer dan een kortstondige illusie van genot. Daarom verwijst de metalen toegangsbuis impliciet naar een voorkeur voor homo-erotische seksualiteit.

**Conclusie**

Het beoordelen van seksuele identiteit volgens de maatschappelijk geaccepteerde norm levert nog steeds confrontaties op met het tolereren en accepteren van ieders seksuele oriëntatie. De kunstinstallaties pretenderen alternatieven te tonen die een versoepeling teweegbrengen ten aanzien van genderstereotypen. Is dat werkelijk gelukt? Met behulp van theorievorming over genderidentiteit probeer ik inzichtelijk te maken of de installaties erin slagen genderstereotypen te ondermijnen en alternatieve te bieden. De aangehaalde theorieën hebben als referentiekader gediend om de context van de kunstwerken te positioneren binnen het huidige genderdiscours.

Binnen de traditie van de westerse kunstgeschiedenis heeft de ontwikkeling naar grootschalige kunstwerken in de vorm van installatiekunst gedurende het laatste decennium een grote vlucht genomen. De actieve deelname van de bezoeker is door het ruimtelijke karakter van de installatie, waar de bezoeker een intensieve relatie mee aangaat om tot een persoonlijke beleving te komen, van wezenlijk belang. Zijn of haar fysieke deelname vormt onderdeel van de installatie zelf; de passieve ‘kijker’ is veranderd in een actieve ‘participant’. Door de actieve deelname van de bezoekers aan de installatie worden er machtrelaties tot stand gebracht. De kunstenaar dwingt de beschouwer om zich op een bepaalde manier tot het kunstwerk te verhouden. Dan blijkt dat Foucaults ideeën over machtsstructuren nog steeds relevant zijn.

Per installatie bespreek ik in het kort hoe de installatiebezoeker wordt geconfronteerd met verschillende vormen van manipulaties binnen de ruimte. Deze manipulatie zorgt dat de bezoeker zich voelt aangesproken op zijn seksuele identiteit.

In *Elixir* komt de machtsrelatie tot stand door de dwingende manier waarop de bezoeker voorschriften en riten moet ondergaan. De bezoeker moet bijvoorbeeld zijn of haar schoenen uitdoen en gaan liggen, zitten of staan om de videoprojecties te ondergaan. Als een moeder die haar kind dwingt te gehoorzamen legt Rist de bezoeker restricties op, maar Rist bekommert zich ook over haar bezoeker, net zoals een moeder zich bekommert over haar kind. Daarnaast wordt de bezoeker tot fysieke en mentale overgave gebracht door de cinematografische situatie en de hypnotiserende geluiden, die een specifieke fysieke en psychologische ervaring bij de bezoeker uitlokken. Ondanks de als aangenaam bedoelde beleving binnen de installatie, biedt Rist geen alternatief op de manipulatieve dwang van onze (media)cultuur. Er wordt geen alternatief aangeboden om anders naar onszelf te kijken. De vrouw wordt voorgesteld als schepper, maar ook als (lust)object en verleidster. Ondanks het feit dat *Elixer* op het eerste gezicht Butlers benadering lijkt te verbeelden, door het opheffen van de dichotomie van het maatschappelijke normatieve sekseonderscheid, is er weinig sprake van een bevrijding van de vastomlijnde genderidentiteit. In de analyse van *Elixir* blijkt Kristeva’s inzicht relevanter te zijn dan die van Butler.

In *Infernopolis* alseen schrikbarend patriarchaal samenlevingsmodel staan machtstructuren, competitie en productieoverwegingen centraal. Dwang speelt hier een belangrijke rol. Echter, er wordt geen dwang uitgeoefend op de bezoeker, zoals bij *Elixir*. In die zin speelt de installatie een nevengeschikte rol aan ons maatschappelijk systeem. De gesuggereerde libido-economie, waar volledige seksuele vrijheid in dienst van de economie wordt gesteld, is er weinig expliciet uitdrukking gegeven aan het genderonderscheid van de figuren. Of het om mannelijke of vrouwelijke lustbeleving gaat, is eveneens onduidelijk. Hierin schuilt een paradox: enerzijds is er sprake van een onvervalst seksisme, dat de titels en sommige orgaansculpturen impliceren, anderzijds is er sprake van een alternatief om ongeremd los te gaan, waarbij alle seksuele uitingen geoorloofd zijn. Wij zitten vaak gevangen in een korset van onze eigen seksuele genoegens. Van Lieshouts piraterij op de seksuele norm biedt een verruiming van de gendernormen . Vanuit die optiek is het genderonderscheid opgeheven. Door deze inzichten kan worden geconcludeerd dat *Infernopolis* meer overeenkomt met Butlers ideeën dan aanvankelijk werd gedacht, omdat zij de expliciete categorisering van het genderonderscheid ter discussie stelt. Een ‘echt’ alternatief op het stereotype genderonderscheid biedt *Infernopolis* echter niet, omdat het neerzetten van de figuren als sekse neutrale figuren, eerder overeen lijken te komen met de man. Door de ironische uitvergroting van de sculpturen wordt er wel een duidelijk beeld van het culturele mechanisme neergezet. AVL toont hoe de samenleving is gecommercialiseerd met alle gevolgen van dien, waar diens inwoners zijn onderverdeeld in consumenten en producten. Foucaults denken over machtstructuren blijkt goed in *Infernopolis* tot uiting te komen. Echter, de bezoeker van de installatie blijft een buitenstaander; hij of zij wordt niet betrokken of gedwongen zich te onderwerpen aan de eisen van de kunstenaar. Met dit gegeven wordt voorgesteld hoe iemand buiten de context van de samenleving (de norm) kan worden geplaatst. Daarin komen Foucaults en Butlers visie overeen. In *Infernopolis* worden er geen beperkingen opgelegd.Ook Bersani bespreekt in die context mogelijkheden om buiten de vaststaande patronen van menselijke relaties volledige seksuele vrijheid te realiseren.

Het creëren van een rol als uitzondering of buitenstaander wordt expliciet voorgesteld in *The One & The Many.* De bezoeker wordt hier, evenals bij *Elixir,* gedwongen om zich te onderwerpen aan de eisen van de omgeving, maar voelt ook hoe het is om buitenstaander te zijn, zoals bij *Infernopolis.* Naast de inrichting dwingen ook de acteurs in de installatie een bepaald gedrag van de bezoekers af. De bezoeker wordt zich bewust van het functioneren van de intolerante heteronormatieve cultuur, doordat hij of zij wordt uitgenodigd zichzelf meer (homo)seksuele vrijheid te verschaffen, of door gewaar te worden wat een dominante norm teweegbrengt. Van sekseonderscheid is er sprake doordat de mannelijke bezoeker actief wordt geacht deel te nemen aan de installatie - hij wordt immers aangesproken door de acteurs en aan hem wordt toegang verleend om het toilet binnen te gaan - terwijl de vrouwelijke bezoekers worden genegeerd en juist een museumbezoekerrol krijgen opgelegd. De bezoeker wordt gewaar hoe het voelt om op grond van zijn of haar genderidentiteit aangesproken te worden. Hoe de maatschappelijke norm nog steeds deel uitmaakt van maatschappelijke acceptatie van wat er als ‘normaal’ of ‘abnormaal’ wordt gezien, slaat terug op de beschouwer. Echter, de norm is omgedraaid naar een homoseksuele norm. De strategie om uitsluiting van ‘anderen’ aan te bevelen als bevrijding van de normatieve patronen en geaccepteerde structuren, getuigt mijns inziens van een misogyn standpunt. De installatie kan vanuit deze discussie worden opgevat als een voorbeeld van narcistische masculiniteit. Het is jammer dat er in de wereld van *The One & The many* weinig plaats voor vrouwen is, aangezien vrouwelijkheid in het uiten van gedrag wel degelijk een rol speelt binnen de homocultuur. Garlinger geeft aan hoe vrouwelijk gedrag enerzijds als een vorm van ‘camp’ een identificatie met vrouwelijkheid toont, anderzijds kan het gedrag als bespotting en vrouwvijandigheid worden aangemerkt.[[113]](#footnote-113) Levert het kunstenaarsduo commentaar op het feit dat homo’s niet als vrouwelijk willen worden gezien? Als kritiek op Bersanis en Foucaults ideeën om het masculiene seksuele onderscheid tussen homo- en heteroseksuele geaardheid te bespreken binnen de context van de dwangmatige heteroseksuele norm, geeft Garlingers artikel kritiek op het homoseksuele standpunt van de ‘queertheorie’. Daarin wordt de bevrijding van de genderidentiteit eerder tenietgedaan dan bevorderd. Daarom geeft de bijdrage van Elmgreen & Dragset, als reflectie op het functioneren van onze samenleving, wel commentaar, maar ondermijnt volgens Garlinger de versoepeling van het genderonderscheid. Er is dan van eenzelfde intolerantie sprake als die van homofobie. In dat opzicht bekritiseer ik Foucault, omdat hij geen rekening hield met vrouwenthema’s. In dat opzicht illustreert deze installatie letterlijk Foucaults denken over de seksuele identiteit, door de wijze waarop macht uitgeoefend wordt tegen individuen, vrouwen in dit geval.

Kortom, de drie installaties stellen de seksuele identiteit ter discussie, maar bieden onvoldoende perspectieven op een alternatief. Het concept van Van Lieshout onderscheidt zich van de andere twee installaties, doordat naast het karikaturale karakter van de installatie, de toeschouwer zelf minder beperkingen krijgt opgelegd, hoewel oplossingen niet worden aangereikt.

In het hele genderdiscours blijkt dat de scheiding van sekse en gender, verlangen en gedrag, niet noodzakelijkerwijs hetzelfde is als de driehoek sekse – performance – gender van Butler. De genderidentiteit is volgens haar onlosmakelijke verbonden met de sociale en culturele omgeving waarin iemand zich bevindt, als een constructie van het innerlijk en het uiterlijk en de psychische invloeden.[[114]](#footnote-114) Foucault legt eveneens dezelfde verbanden als hij aangeeft hoe gender geconstrueerd en niet aangeboren is. Het punt van discussie vormt echter wel Foucaults perspectief, omdat zijn gewaarwording van de intrinsieke geaardheid van homoseksualiteit vanuit een masculien standpunt is bezien. In de hele discussie over genderidentiteit blijkt de positie van de lesbienne nog steeds onderbelicht. Dat thema wordt door Butler in haar concepten wel uiteengezet, zij stelt de onveranderlijke status van genderidentiteit ter discussie.[[115]](#footnote-115) Echter, haar concepten blijken, zoals *Elixir* laat zien,onvoldoende als zodanig te kunnen worden verwezenlijkt. Dan getuigt Kristeva’s uiteenzetting van het ‘abjecte’, gepersonifieerd door de archaïsche moeder, van meer duidelijkheid. Om ‘anders’ tegen het genderonderscheid aan te kijken voldoet Butlers genderconcept mijns inziens niet . We hebben immers te maken met een verschil van biologische factoren, die door de toenemende technologische mogelijkheid zelfs in overeenstemming kunnen worden gebracht met onze innerlijke gewaarwording van ‘zijn’. Dan blijkt het natuur/cultuuronderscheid volgens Butlers concept te moeten worden genuanceerd. In die zin is de genderidentiteit vergelijkbaar met Foucaults heterotopie. Bij het doorredeneren van Foucaults uitgangspunt van de heterotopie blijkt in wezen ‘alles’ uiteindelijk tot een heterotopie gerekend te kunnen worden, zo ook gender.

De kunstinstallaties dwingen de bezoeker tot een confrontatie met zichzelf, de wereld en het maatschappelijke genderdiscours. Ieder ‘ander’ onderscheid toont zich als expressiemiddel om uiting te geven aan het unieke zelf. Sekse is weliswaar aangeboren, het is een biologisch feit. Maar zoals blijkt uit de praktijk van het Servische supermodel Andrej Pejic, kan er met de gender gespeeld worden.[[116]](#footnote-116) Als de dichotomie van het genderonderscheid voor iedereen vloeiend is geworden, pas dan is er sprake van bevrijding.

**Geraadpleegde literatuur**

Allen, Jennifer, ‘AVL for Dummies’, In: *Atelier Van Lieshout,* NAI Publishers, Rotterdam, 2007 pp.007-021.

Alphen, Enst van, *Art in Mind: The Contribution of Contemporary Images to Thought*.  Chicago. University of Chicago Press, 2005, pp. 99-139.

Arning, Bill, ‘”Powerless Structures”, Honco Featured Artist Elmgreen and Dragse. In: *Elmgreen & Dragset. This is the First Day of my Life*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2008, pp. 36-39. 42-49.

Asbury, Michael, ‘The other Eden: Hélio Oiticica and subterranean London’, in: Brett, Guy and Luciano Figueiredo (ed.) *Oiticica in London,* Tate Publishing, London, 2007, pp.35-39.

Benn, Tony, ‘Utopias and the Welfare State’, In: *Elmgreen & Dragset. This is the First Day of my Life*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2008, pp. 194-205.

Betsky, Aaron, ‘The Deformation of Everyday Life: A Short History of Joep van Lieshout’s Architecture’, In: *Atelier Van Lieshout,* NAI Publishers, Rotterdam, 2007, pp. 021-026.

Bishop, Claire*, Installation Art. A Critical History*, Tate Publishing, London. 2005. pp. 6-24, 32-37.

Bourriaud, Nicolas, ‘Michel Foucault: Manet and the birth of the viewer’, In: *Manet and the Object of Painting,* Tate Publishing, London, 2009. pp. 9-19.

Butler, Judith, *Undoing Gender*, Routledge Taylor & Francis Group, New York, Oxfordshire, 2004. pp. 1-16.

Butler, Judith, ‘Sexual politics, torture, and secular time’, *The British Journal of Sociology,* Vol. 59. Issue 1, London, 2008.

Butler, Judith, ‘Gender trouble’, In: V.B. Leitch (red.), *The Norton Anthology of Theory and Critism.* Second Edition. New York. London. W.W. Norton & Compagny, Inc. 2010, 2011 pp. 2536-2553.

Cresswell, Tim, *Place, a sort introduction*, Blackwell Publishing. 2008.

Davis, Whitney, “Homosexualism,” Gay and lesbian Studies, and Queer Theory in Art History’, In: Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey (ed.) *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective.* Cambrigde University Press. Cambrigde. New York. 2009 (1998).

Dean, Tim, Hal Foster, Kaja Silverman, ‘A Conversation with Leo Bersani’, *October 82,* Autumn, The MIT Press, 1997, pp. 3-16.

Deutsch, Francine M. ‘Undoing Gender’, *Gender and Society,* Vol. 21, No. 1 (Feb., 200&), pp. 106-127.

Ex, Sjarel, *Elixer, Het video-organisme van Pipilotti Rist,* Rotterdam 2009 (mus. cat.

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam).

Fabre, Gladys, Doris Wintgens Hötte, *Van Doesgurg & The International Avant-Garde. Constructing a New World.* Tate Publishing. Londen. 2009. pp. 58-66.

Fanès, Felix, ‘Dream of Venus’, In: *Alles Dalí, Film, mode, fotografie, design, reclame, schilderkunst.* (mus. cat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam)CaixaForum, Barcelone, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2004, 2005, , pp. 185-187.

Fer, Briony, ‘The Work of art, the work of psychoanalysis’, in: G. Perry (ed.), *Art and its Histories, Gender and Art. ,* The Open University Press, London, 1999, pp. 240-247.

Foucault, Michel, ‘Of Other Spaces(1967), Heterotopias’. In: *Other spaces: the affair of the heterotopie. Die Affäre der Heterotopie,* R. Ritter, Bernd Knaller-Vlay (red.) Haus der Architektur (HDA), Graz, 1998, pp. 26-28.

Foucault, Michel, ‘The place of the viewer’, In: *Manet and the Object of Painting,* Tate Publishing, London, 2009. pp.73-79.

Foucault, Michel, ‘From The History of Sexuality’, Volume 1, An Introduction. Part Two: ‘The Repressive Hypothesis’. Chapter 1. ‘The Incitement to Discourse’. In: V.B. Leitch (red.) *The Norton Anthology of Theory and Critism*. Second Edition. New York. London. W.W. Norton & Compagny, Inc. 2010, 2011. pp. 1502-1521.

Freud, Sigmund, *From* ‘The Interpretation of Dreams’, From Chapter V. ‘The Material and Sources of Dreams’, In: V.B. Leitch (red.), *The Norton Anthology of Theory and Critism.* Second Edition. New York. London. W.W. Norton & Compagny, Inc. 2010, 2011, pp. 814-824.

Freud, Sigmund, ‘Fetishism’, In: V.B. Leitch (red.), *The Norton Anthology of Theory and Critism.* Second Edition. New York. London. W.W. Norton & Compagny, Inc. 2010, 2011, pp. 841-845.

Garlinger, Patrick, P., “Homo-ness” and the Fear of Femininity’, *Diacritics* 29.1. The John Hopkins University Press.1999, pp. 51–71.

Gast, Nicolette, ‘Gluren naar The One & The Many. Rebels kunstenaarduo lmgreen & Dragset presenteert installatie in de onderzeebootloods’, Schreuder, C. (ed) *News for The One & The Many,* zaterdag 28 mei t/m zondag 25 september 2011. Museum Boijmans Van Beuningen, 2011, pp. 3, 4.

Gioni. M. The Erotic Frigidaire, In: *Elmgreen & Dragset. This is the First Day of my Life*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2008, pp. 10-13.

Goffman, Erving, *Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books. Doubleday & Comagny, Inc. Carden City, New York.

Hitzler, Ronald, Slavery: ‘A play of Pleasure?’ In: *Atelier van Lieshout, Die Stadt der Sklaven/ Atelier Van Lieshout: SlaveCity*, Essen, 2008, (mus. cat. Museum Folkwang, Essen) pp. 171-175.

Hoefnagels, P.J. ‘The Good, The Bad and The Ugly’, In: Vergne, Philippe, Fons Welters, Rein Wolfs (ed.) *The Good, The Bad and The Ugly Atelier Van Lieshout,* (mus. cat. <<Migros museum>> Museum für Gegenwartkunst, Zürich) Rabastens, Les Parvis, Zürich, 1998, 1999, pp. 29-50.

Julin, R. P.Rist. *Congratulations! Gravity, be my Friend,* Stockholm: Lars Müller Publishers 2007 (mus. cat. Magasin 3. Konsthall, Stockholm).

Kabakov, Ilya, Margarita Tupitsyn, Victor Tupitsyn, ‘Conversation About Installation’. *Art Journal*. College Art Association. JSTOR. Winter 1999.

King, Catherine, ‘What women can make’, In: G. Perry (ed.), *Art and its Histories, Gender and Art. ,* The Open University Press, London, 1999, pp. 61-64.

Kristeva, Julia, ‘From Revolution in Poetic Language’, In: V.B. Leitch (red.) *The Norton Anthology of Theory and Critism*. Second Edition. New York. London. W.W. Norton & Compagny, Inc. 2010, 2011, pp. 2067-2081.

Lootsma, Bart, ‘The Good, The Bad + The Ugly or: Sympathy for the Devil’, in: Vergne, Philippe, Fons Welters, Rein Wolfs (ed.) *The Good, The Bad and The Ugly Atelier Van Lieshout,* (mus. cat. <<Migros museum>> Museum für Gegenwartkunst, Zürich) Rabastens, Les Parvis, Zürich 1998, 1999, pp. 101-119.

Mulvey, Laura, ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, *Screen 16.3.* Autumn, 1975, pp. 6-18.

Noordervliet, M.J. A ‘Depth Psychological Portrait’, In: Vergne, Philippe, Fons Welters, Rein Wolfs (ed.) *The Good, The Bad and The Ugly Atelier Van Lieshout,* (mus. cat. <<Migros museum>> Museum für Gegenwartkunst, Zürich)Rabastens, Les Parvis, Zürich 1998, 1999, pp. 7-26.

Novak, Anja, *Ruimte voor beleving. Installatiekunst en toeschouwerschap*, Proefschrift, Universiteit Leiden, Faculteit Geesteswetenschap, Leiden, 2010.

O'Leary, Timothy, *Foucault: Virgin or Saint?,* Theory & Event - Volume 2, Issue 2, [The Johns Hopkins University Press](http://muse.jhu.edu/about/muse/publishers/hopkins). Project Musem, 1998.

Paglia, Camille, *Het Seksuele masker, Kunst, seksualiteit en decadentie in de westerse beschaving,* Prometheus Amsterdam, 1992, (1990), pp.11-80.

Pajackowska, Claire, ‘Psychoanalysis, gender and art’, In: G. Perry (ed.), *Art and its Histories, Gender and Art. ,* The Open University Press, London, 1999, pp. 229-239.

Perry, Gill, ‘Introduction: gender and art history’, In: G. Perry (ed.), *Art and its Histories, Gender and Art.,* The Open University Press, London, 1999, pp. 8-31.

Perry, Gill, ‘Dream houses:installation and the home’, In: Perry, G. and Paul Wood (ed.) *Themes in Contemporary Art,* Yale University Press in association with The Open University, New Heaven and London, 2004, pp. 231-275.

Poldervaart, Saskia, ‘Seksualiteit zonder sekse? Ideeën en praktijken van de Franse utopisch socialisten (1830-1850)’, In: Barbara Henkes, Marlou Schrover, Ariadne Schmidt, Petra de Vries (red.) Margrith Wilke (gast red.) *Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis 20. Strijd om seksualiteit*, Amsterdam, Stichting beheer IISG, 2000, pp. 84-109.

Söll, Änne, ‘“I Watch TV Too”: On the Air with Pipilotti Rist’, in: *Collector’s Choice: Pipilotti* *Rist,* The Friedrich Christian Flick Collection, Dumont, Cologne, 2005, pp. 9-60.

Vanstiphout, Wouter, ‘Sade, Fourier, Loyola, Van Lieshout’, In: *Atelier van Lieshout, Die Stadt der Sklaven/ Atelier Van Lieshout: SlaveCity*, Essen 2008, (mus. cat. Museum Folkwang, Essen), pp. 66-71.

Vega, Judith, ‘Sade’s libertijnse republiek. Over pornografische parabels en esthetische politiek’, In: Barbara Henkes, Marlou Schrover, Ariadne Schmidt, Petra de Vries (red.)Margrith Wilke (gastred.) *Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis 20. Strijd om seksualiteit*, Amsterdam, Stichting beheer IISG, 2000, pp. 84-109.

Venancio Filho, Paulo, ‘Tropicália, its time and place’, In: Brett, Guy and Luciano Figueiredo (ed.) *Oiticica in London,* Tate Publishing, London, 2007, pp. 29-32.

Weinberg, Jonathan, ‘Things are Queer’, *Art Journal*, Vol. 55, No. 4, We’re Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History (Winter, 1996), pp. 11-14.

Wennekes, E. , ‘Compositie voor een bezoeker die ieder ogenblik kan binnenwaaien. Muziek in het werk van Pipilotti Rist’*,* *Elixer Het video-organisme van Pipilotti Rist,* Rotterdam 2009 (mus. cat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), pp. 134-140.

**Digitale bronnen**

Cheetham, Mark A, ‘Matting the Monochrome: Malevitch, Klein, and now’, *Art Journal*, New York. 2005.

<http://www.mcguffie.com/pages/pdf1/Matting%20the%20monochrome%20-%20Malevich,%20Klein,%20and%20now.pdf> bezocht op 10-06-2011

Haxthausen, Charles W., ‘Marcel Broodthaers’. *The Burlington Magazine,* Vol 131, No 1039 Los Angelos. (Oct, 1989), pp 738-739. <http://www.jstor.org.ezproxy.leidenuniv.nl:2048/stable/pdfplus/884028.pdf> bezocht op 10-06-2011.

Lütticken, Sven, ‘Markteconomie en libido-economie. Volgens Atelier Van Lieshout, freudo-marxisten en schizo-analytici.’ *De Witte Raaf,* nr 74 /juli-augustus 1998, pp. 5-7.

<http://www.dewitteraaf.be/DWRartikels/WR74VANLIESHOUT.htm> bezocht op 03-08-2011.

Mansoor, Jaleh, ‘Piero Manzoni: “We want to Organicize Disintegration*”’. October,* Vol. 95. (Winter, 2001) The MIT Press. Pp 28-53.

<http://browse.reticular.info/text/collected/october/We%20Want%20to%20Organicize%20Disintegration.pdf> bezocht op 10-06- 2011.

Sedgwick Kosofsky, Eve, *Between Men: English literature and the Homosocial desire,* Columbia University Press, New York, Chichester, West Succex, 1985, pp. 697-712. <http://thowe.pbworks.com/f/sedgwick.between.men0001.pdf>. bezocht op 10-06-2011.

Straatman, Bibi, *Fashion is fake: fashion is politcs. Ode aan een ambigu tekensysteem*. <http://irq.org/fakeboek/pdf/fashionisfake-HTVartikel.pdf>. bezocht op 10-10-2011.

**Documentaires**

Jhally, Sut, Codes of Gender, The Identity and Performance in Pop Culture

<http://www.mediaed.org/cgi-bin/commerce.cgi?preadd=action&key=238&template=PDGCommTemplates/HTN/Item_Preview.html> bezocht op 25-06- 2011.

Interviews met Joep van Lieshout

<http://www.youtube.com/watch?v=-bVzTfsUtew>bezocht op 2-08-2011

<http://www.youtube.com/watch?v=1XrNXMZSd_A>bezocht op 2-08-2011

<http://www.youtube.com/watch?v=yrH1hd-bV4Q&feature=related>. Bezocht op 2-08-2011.

<http://weblogs.vpro.nl/podcasts/2010/06/08/de-tentoonstelling-infernopolis-van-atelier-van-lieshout/> bezocht op 10-10-2011.

Interviews met Elmgreen & Dragset

<http://www.youtube.com/watch?v=NmPkXwoBTR4&feature=related> bezocht op 02-08-2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=OFyvJsQgnc4> bezocht op 07-08-2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=hsLsFhjBQl4&feature=related> bezocht op 07-08-2011.

<http://blip.tv/vernissagetv/elmgreen-dragset-celebrity-4367693> bezocht op 07-08-2011.

<http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/finer-things/2009-06-06/elmgreen-dragset-venice-biennale-danish-nordic-pavilions/print/> bezocht op 07-08-2011.

<http://vernissage.tv/blog/2009/06/19/elmgreen-dragset-the-collectors-at-venice-biennial-2009-interview-with-ingar-dragset/> bezocht op 08-08-2011.

<http://vimeo.com/27289812> bezocht 09-08-2011.

<http://www.girlscene.nl/fashion/278240/2011/december/hema_brengt_beha_aan_de_man?visitorId=b15bf347d3684a8e222246692c47ae7f> bezocht op 14-12-2011.

Pipilotti Rist

<http://metropolism.com/magazine/2009-no3/elixer-het-video-orgasme-van-pip/> bezocht op 27-07- 2011.

Behind the Scenes with Pipilotti Rist, Pour Your Body Out (7354 Cubic Meters), MoMa. 2008. <http://www.youtube.com/watch?v=89vgELbVyQ> bezocht op 29-07-2011.

Curator Klaus Biesenbach discusses Pipilotti Rist: Pour Your Body Out (7354 Cubic Meters), at <http://youtube.com/watch?v=IL3NJdxfrAA&NR=1> bezocht op 29-07-2011.

Film: Les Témoins, 2007. Regisseur André Téchiné met Michel Blanc, Emmanuelle Béart, Sami Bouajila, Johan Libéreau, Julie Depardieu, e.a. Frankrijk. Uitgezonden Canvas 03-08-2011.

**Overzicht en herkomst afbeeldingen**

Afbeelding 1 Pipilotti Rist, *Elixir, Het video-organisme van Pipilotti Rist,* 2009 Plattegrond van de tentoonstelling

7 maart t/m 10 mei 2009

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

© Boijmans Van Beuningen

Afbeelding 2 Pipilotti Rist, *Homo Sapiens Sapiens*, 2005

Audio video-installatie

In: *Elixir, Het video-organisme van Pipilotti Rist,* 7 maart t/m 10 mei 2009

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Foto: Ernst Moritz

Bron:<http://cloud.hauserwirth.com/documents/dXquks0520tythgN44pdiO3u6Y8P1U6ushn3HG0hVeCHrr45tL/large/47prvrij6-3-2009-2r4F07.jpg> (bezocht op 19-11-2011).

© Hauser & Wirth, Zürich, London, New York

Afbeelding 3 Atelier Van Lieshout, *The technocrat,* 2004

Overzicht van de tentoonstelling *Infernopolis,* 29 mei t/m 26 september 2010

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

foto: Studio Hans Wilschut

Bron: <http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/313/atelier-van-lieshout-in-de-onderzeebootloods> (bezocht op 19-11-2011).

© Boijmans Van Beuningen

Afbeelding 4 Atelier Van Lieshout, *Infernopolis,* 2010

Overzicht van de tentoonstelling met zicht op *Beeldenbos*.

*Infernopolis,* 29 mei t/m 26 september 2010

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Foto: Studio Hans Wilschut

Bron:<http://boijmans.nl/images/press/full/534/web16_Atelier_Van_Lieshout,_Infernopolis,_foto_studiohanswilschut.jpg> (bezocht op 20-11-2011)

© Boijmans Van Beuningen,

Afbeelding 5 Elmgreen & Dragset, *The One & The Many,* 2011

Overzicht van de tentoonstelling *The One & The Many,* 2011

28 mei t/m 25 september 2011

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen

Foto: Fred Ernst

Bron: Achtergrondnieuws Onderzeebootloods. <http://www.onderzeebootloods.nl/images/Opening-Fred-Ernst.jpg>.

<http://www.boijmans.nl> (bezocht op 19-11-2011).

© Boijmans Van Beuningen

Afbeelding 6 Elmgreen & Dragset, *The One & The Many,*  2011

Blik op het openbare herentoilet in *The One & The Many*  met performer (RO theater), 28 mei t/m 25 september 2011

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen

Bron: <http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/313/atelier-van-lieshout-in-de-onderzeebootloods>

Foto: Tot en Met Ontwerpen

© Boijmans Van Beuningen

Afbeelding 7 Pipilotti Rist, *Tynngkraft, var min vän,* 2007

Audio/videoinstallatie, 2 projectoren gericht op plafond, 3 spelers, 1 geluidsinstallatie, 2 textielsculpturen, 2 amorfe schermen

Soundtrack van Andres Guggisberg & Pipilotti Rist

In: *Elixir, Het video-organisme van Pipilotti Rist,* 7 maart t/m 10 mei 2009

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Bron: <http://thestrangeattractor.net/?p=2280>

<http://www.boijmans.nl> (bezocht op 20-11-2011).

foto: Photo Booth Works

© Pipilotti Rist en Hauser & Wirth Zürich Londen

Afbeelding 8 Atelier Van Lieshout, *Alcoholater, The technocrat,*  2003

Polyester, 1050 X 220 X 260 cm

Overzicht van de tentoonstelling *Infernopolis,* 29 mei t/m 26 september 2010

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen

Foto: Karin de Jonge.

© Atelier Van Lieshout

Afbeelding 9 Atelier Van Lieshout, *Cradle to Cradle,* 2009

Purschuim, papier-maché, vernis

Overzicht van de tentoonstelling *Infernopolis,* 29 mei t/m 26 september 2010

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Foto: Karin de Jonge.

© Atelier Van Lieshout

Afbeelding 10 Elmgreen & Dragset, *The One & The Many* 2011

Overzicht van de tentoonstelling *The One & The Many* met performer (RO theater), 28 mei t/m 25 september 2011

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen

Bron:<http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/770/elmgreen-dragset-in-de-onderzeebootloods> (bezocht op 20-11-2011).

Foto: Tot en Met Ontwerpen

© Boijmans Van Beuningen

Afbeelding 11 Atelier Van Lieshout, *Penis S, M, XL*, 2003

Details in de tentoonstelling *Infernopolis,* 29 mei t/m 26 september 2010

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen,

Rotterdam

Foto: Karin de Jonge.

© Atelier Van Lieshout

Afbeelding 12 Atelier van Lieshout, *Arschmänner,* 2004

Polyester, plastic

400 X 350 X 55 cm

*Infernopolis,* 29 mei t/m 26 september 2010

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen,

Rotterdam

Foto: Karin de Jonge

© Atelier Van Lieshout

Afbeelding 13 Elmgreen & Dragset, *The One & The Many*, 2011

Detail: Het gekoppelde urinoir in het openbare herentoilet

Twee porceleinen urinoirs, roestvrij stalen buizen, bevestigd aan de muur

In: *The One & The Many,* 28 mei t/m 25 september 2011

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen,

Rotterdam

Foto’s: Karin de Jonge

Afbeelding 14 Atelier van Lieshout, *WW III*, 2010

Hout, staal, polyurea coating,

1250 X 250 X 450 cm

In: *Infernopolis,* 29 mei t/m 26 september 2010

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen

Rotterdam

Foto: Karin de Jonge

© Atelier Van Lieshout

Afbeelding 15 Atelier van Lieshout, *Zonder Titel*, 2010

Purschuim, paardenskelet, staal, paverpol, japans rijstpapier, hout

400 X 300 X 400 cm

Detail in de tentoonstelling *Infernopolis,* 29 mei t/m 26 september 2010

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Foto: Studio Hans Wilschut

© Atelier Van Lieshout

Afbeelding 16 Jacques-Louis David, *Napleon Bonaparte at the St. Bernard Pass,* 1801

Olieverf op doek

246 x 231 cm

Musée National du Chateau de Malmaison, Frankrijk.

Bron: <http://www.artcyclopedia.com/masterscans/l222.html>. (bezocht op 20-11-2011).

Bron beeld: The Royal Library, Kopenhagen, Denemarken

Afbeelding 17 Atelier Van Lieshout, *Wombhouse,* 2004

Polyester

630 X 236 X 212 cm

Detail in de tentoonstelling *Infernopolis,* 29 mei t/m 26 september 2010

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Bron: <http://www.designboom.com/weblog/cat/10/view/10474/atelier-van-lieshout-infernopolis.html> (bezocht op 20-11-2011).

Foto: Image © designboom

© Atelier Van Lieshout

Afbeelding 18 Atelier Van Lieshout, *BikiniBar,* 2006

Polyester

950 X 600 X 300 cm

In: *Infernopolis,* 29 mei t/m 26 september 2010 Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

<http://www.flickr.com/photos/faceme/4857882914/in/set-72157607719949198/> bezocht op 20-11-2011

foto: FaceMePLS

© Atelier Van Lieshout

Afbeelding 19 Pipilotti Rist, *Gina’s Mobile*, 2007(detail)

1 LED projector en 1 flashcard met speller in een koperen bol, 1 tak van hout, 1 traan van Plexiglas, stil

In: *Elixir, Het video-organisme van Pipilotti Rist,* 7 maart t/m 10 mei 2009

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Bron: <http://www.mustekala.info/system/files/images/Rist2.jpg> (bezocht op 20-11-2011)

Courtesy the artist and Hauser & Wirth

Afbeelding 20 Pipilotti Rist, *Gina’s Mobile*, 2007

1 LED projector en 1 flashcard met speller in een koperen bol, 1 tak van hout, 1 traan van Plexiglas, stil

In: *Elixir, Het video-organisme van Pipilotti Rist,* 7 maart t/m 10 mei 2009

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Bron: <http://arttattler.com/archivepipilottirist.html> (bezocht op 20-11-2011).

Foto: Stefan Altenburger

Courtesy the artist and Hauser & Wirth

Afbeelding 21 Elmgreen & Dragset, *Modern Moses,* 2006

Reiswieg, beddegoed, wassenbeeld, babykleding

71 X 37 X 16 (baby); 45 X 35 X 57,5 cm (reiswiegje)

roestvrijstalen geldmachine 94 X 76 cm

editie: 3 + 1

Courtesy Galleria Massimo de Carlo

Detail in het entreegebied van *The One & The Many,* 28 mei t/m 25 september 2011

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen,

Rotterdam

Foto: Karin de Jonge

Afbeelding 22 Pipilotti Rist, *Homo Sapiens Sapiens*, 2005

Audio/video installatie

4 projectoren in speciale verpakking (gericht op plafond) 4 spelers, 1 synchronizer, 1 geluidsysteem, 1 slang van schuimrubber en kleed

In: *Elixir, Het video-organisme van Pipilotti Rist,* 7 maart t/m 10 mei 2009

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Bron: <http://www.mediamatic.net/page/83778/en> (bezocht op 20-11-2011). <http://Boijmans.nl>

© Bundesamtes für Kultur Bern, Zwitserland

Afbeelding 23 Atelier Van Lieshout, *The Grinder,* 2009

Onderdeel in *Cradle to Cradle*, 2009. In: *Infernopolis, 2010*

Purschuim, polyester, papier-maché, vernis

In *Infernopolis,* 29 mei t/m 26 september 2010

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Bron: <http://www.beeldenmagazine.nl/infernopolis-van-atelier-van-lieshout-1> (bezocht op 20-11-2011).

Foto: Studio Hans Wilschut

© Boijmans Van Beuningen

Afbeelding 24 Atelier Van Lieshout, *Cradle to Cradle*, 2009

Detail van het anatomische theater als onderdeel in *Cradle to Cradle* in de tentoonstelling *Infernopolis,* 29 mei t/m 26 september 2010

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Bron: <http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/313/atelier-van-lieshout-in-de-onderzeebootloods> (bezocht op 20-11-2011).

Foto: Studio Hans Wilschut

© Boijmans Van Beuningen

Afbeelding 25 Joep van Lieshout, *Economy,* 2003

Tekening op papier

Bron: <http://www.artnet.com/Galleries/Artists_detail.asp?G=&gid=105146&which=&aid=423876054&ViewArtistBy=online&rta=http://www.artnet.com> (bezocht op 20-11-2011).

© Atelier Van Lieshout

Afbeelding 26 Elmgreen & Dragset, *The One & The Many, 2011,* entrée naar de installatie

Onderzeebootloods/RDM Campus, Museum Boijmans Van Beuningen,

Rotterdam

Bron: <http://annedehaij.files.wordpress.com/2011/07/tunnel-one-and-the-many.jpg> (bezocht op 20-11-2011).

Foto: Tot en Met Ontwerpen

1. Met Mona Hatoums installatie wordt een link gelegd naar de genderidentiteit. Fer 1999, pp. 248-250. [↑](#footnote-ref-1)
2. Foucault noemt een begrensde, maar reële plek met bijzondere eigenschappen, een heterotopie.

   Foucault 1967, p. 26. [↑](#footnote-ref-2)
3. Whitney Davis geeft in haar artikel *The Subject and Object in Art History* aan hoe de term ‘queertheorie’ in zwang raakt in de late jaren zestig en zeventig van de 20ste eeuw door de ‘homobeweging’. De ‘queertheorie’ kwam voort uit de ‘Gay and Lesbian studies’ welke voornamelijk gefocust waren op het bevorderen van het demarginaliseren van de homoseksueel in de samenleving. In deze periode voorzag de ‘queertheorie’ als ware overtuiging, in de behoefte om de non-homoseksueel te *homoseksualiseren*. Hierin verschilden de ‘queer’theoretici niet van de feministen. De ‘queertheorie’ krijgt een vernieuwde vorm onder Foucaults deterministische discours van socioculturele opvattingen, als een deconstructie op de ‘gay and lesbian studies’. Davis ziet de ‘queer’ theorie als noodzaak om moderne menselijke erotiek en geaardheid als gelijkwaardig te beschouwen. [↑](#footnote-ref-3)
4. Foucault 1967, p. 26. [↑](#footnote-ref-4)
5. Bishop 2005, p. 8. en Novak 2010, p. 28. [↑](#footnote-ref-5)
6. Fabre 2009. pp. 58-66. [↑](#footnote-ref-6)
7. Dalí’s totaalconcept van *Dream of Venus,* een surrealistisch prethuis te zien op de Wereldtentoonstelling van New York in 1939, gaf de bezoeker de gelegenheid door zijn actieve deelname, theatrale, immersieve en experimentele ervaringen op te doen. Fanès 2004-2005, pp. 185-187. [↑](#footnote-ref-7)
8. Novak verwijst naar Lütticken, die stelt dat vóór 1972 ‘environment’ een gangbare verzamelterm was waarmee alle ruimtelijke werken werden aangeduid om kunst uit de ivoren toren te halen. Novak onderscheidt minimal art en postminimal art, die zich juist tot de kunstmatige ruimte van de galerie of het museum verhouden. Dit zou al bij installatie horen. (Novak 2010, pp. 23-25.) [↑](#footnote-ref-8)
9. Novak verduidelijkt hoe het kunstdebat losbarstte rond de ideeën van minimal art vanuit het modernistische vooruitgangsdenken. De verwijzing naar Michael Frieds essay ‘Art and Objecthood’ markeert het tegenstrijdige karakter van minimal art als schakel tussen het laatmodernisme en het postmodernisme. (Novak 2010, p. 23.) [↑](#footnote-ref-9)
10. Mansoor 2001, pp. 28-53. [↑](#footnote-ref-10)
11. Asbury 2007, p. 35. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Ibidem. p.35.* [↑](#footnote-ref-12)
13. De twee essays van Douglas Crimp en Martin Mosebach in de samengestelde catalogus van de museumficties bieden een tegenwicht aan de incomplete en weinig consistente benadering van het begrip installatie. (Haxthausen, 1989, pp. 738-739.) [↑](#footnote-ref-13)
14. *Ibidem.* [↑](#footnote-ref-14)
15. Kabakov, Ilya, Margarita Tupitsyn, Victor Tupitsyn, 1999. [↑](#footnote-ref-15)
16. Cresswell 2008, p. 33. [↑](#footnote-ref-16)
17. Foucault 1967, p. 26. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Ibidem.* [↑](#footnote-ref-18)
19. *Ibidem.* [↑](#footnote-ref-19)
20. Foucault 1967, p. 28. [↑](#footnote-ref-20)
21. Ibidem, p. 26. [↑](#footnote-ref-21)
22. Foucault 1967, p. 28.. [↑](#footnote-ref-22)
23. Foucault 1967, p. 28. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Ibidem.* [↑](#footnote-ref-24)
25. *Ibidem.* [↑](#footnote-ref-25)
26. *Foucault.* p. 23. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Foucault p. 23.* [↑](#footnote-ref-27)
28. I*nfernopolis* is een voortzetting op Van Lieshouts interesses voor zaken als autonomie, zelfvoorziening, macht en economie. Zijn projecten moeten niet als afzonderlijk worden beschouwd maar als een voortzetting daarvan. In 2001 richtte Atelier van Lieshout het anarchistische vrijstaatje AVL-Ville op in de haven van Rotterdam. Sinds 2005 werkt hij aan *SlaveCity*. Dit project heeft als uitgangspunt om hedendaagse ideeën rondom ethische en esthetische waarden, opvoeding, milieubewustzijn, organisatie, beheer en marktmechanisme opnieuw te combineren en te herinterpreteren. Petrovsky 2009, pp. 59-61. [↑](#footnote-ref-28)
29. Uit: Joep van Lieshout in een interview met Cloe Piccoli over *SlaveCity*. [↑](#footnote-ref-29)
30. ‘*Cradle to cradle*’ betekent letterlijk ‘van wieg tot wieg’. Het is een concept, ontwikkeld door de Duitse chemicus Michael Braugart en de Amerikaanse architect William McDonough, dat uitgaat van het idee dat afval voedsel is. Alles wordt hergebruikt om nieuwe producten mee te maken zonder dat er sprake is van kwaliteitsverlies of restafval. Kampen 2010. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Ibidem.* [↑](#footnote-ref-31)
32. Uiteindelijk heeft de stad Rotterdam geen toestemming gegeven om AVL-Ville daadwerkelijk te laten functioneren. Milgrom 2000. [http://metropolism.com/magazine/2009-no3/Elixir-het-video-orgasme-van-pip/](http://metropolism.com/magazine/2009-no3/elixer-het-video-orgasme-van-pip/) bezocht op 27 juli 2011. [↑](#footnote-ref-32)
33. De ruimte in *Infernopolis* was opgedeeld in vier delen, waarvan het achterste deel met de orgaansculpturen het *beeldenbos* genoemd werd. [↑](#footnote-ref-33)
34. Bourriaud verklaart in de introductie van Foucaults bundel *Manet and the Object of Painting*, hoe de term heterotopie moet worden opgevat, door aan te geven welke rol Manets oeuvre heeft gespeeld in de verandering van het concept ‘ruimte’. Foucault 2009, pp. 16,17. [↑](#footnote-ref-34)
35. Nicolete Gast, gastcurator van de tentoonstelling The One & The Many, schrijft in haar essay op welke manier de werkelijkheid onderwerp is van het Skandinavische kunstenaarsduo. News for the One & The Many. No.1. jaargang 1. Za 28 mei t/m 25 september 2011. [↑](#footnote-ref-35)
36. De culturele constructie van vrouwelijkheid en mannelijkheid in tegenstelling tot het biologische sekseonderscheid, volgens de definitie van Butler. Voor een samenvatting van haar gedachtegoed, zie George Leitch (red.) 2010, 2011, pp. 2536-2538. [↑](#footnote-ref-36)
37. Ook Deutsch onderschrijft Butlers concept van gender. Deutsch 2007. pp. 106,107. [↑](#footnote-ref-37)
38. Voor een samenvatting van Freuds theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011, p. 810. [↑](#footnote-ref-38)
39. Volgens Kristeva is het afstotende (abjecte) iets waar onbewust naar verlangd wordt maar dat toch afgewezen wordt. Als gevolg daarvan ontwikkelt het naar iets ongewenst, dat kan vergeleken worden met veranderingen van bepaalde lichamelijke eigenschappen. Voor een samenvatting van Kristeva’s theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011. p. 2069 [↑](#footnote-ref-39)
40. [↑](#footnote-ref-40)
41. Davis, 2009. [↑](#footnote-ref-41)
42. Gutmann 1997, p. 386. [↑](#footnote-ref-42)
43. <http://irq.org/fakeboek/pdf/fashionisfake-HTVartikel.pdf>. Bezocht op 10-10-2011. [↑](#footnote-ref-43)
44. Alphen 2005, p. 128. [↑](#footnote-ref-44)
45. Perry 1999, pp. 8-31. [↑](#footnote-ref-45)
46. Freuds theorie ging ervan uit, dat kinderen van beide seksen zich in de fallische fase als jongetjes gedragen en geloven dat ‘iedereen’ een penis heeft. Het sekseonderscheid berust op de angst voor castratie bij jongetjes, door het zien dat sommige mensen penissen bezitten en anderen niet. Door het ontbreken van de penis zouden meisjes zich minder gaan voelen en een penisnijd ontwikkelen. Jongens zouden een castratiecomplex ontwikkelen uit angst om hun penis te verliezen Voor een samenvatting van Freuds theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011, p. 810. [↑](#footnote-ref-46)
47. Voor een samenvatting van Butlers theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011, p. 2548. [↑](#footnote-ref-47)
48. Butler ziet hoe de parodie op stereotypering een verzinsel is van het ‘ware’ (gendergerelateerde) gedrag. In feite figureert het parodiëren als het ware voor een vertolking van een ongefundeerde gender identiteit. Het geeft meer het idee weer hoe de genderidentiteit geconstrueerd is en uiting geeft aan het culturele mechanisme. *Ibidem.* p. 2550. [↑](#footnote-ref-48)
49. Dean, Tim, Hal Foster, Kaja Silverman, ‘A Conversation with Leo Bersani’, *October 82,* Autumn, The MIT Press, 1997, pp. 3-16. [↑](#footnote-ref-49)
50. Arning 2005, p.37. [↑](#footnote-ref-50)
51. Voor een samenvatting van Butlers theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011,*.*p. 2549. [↑](#footnote-ref-51)
52. In deze witte limousine werden de kunstenaars vervoerd naar de opening van de tentoonstelling. Na een totale ontmanteling werd de auto gedurende het gehele verloop van de tentoonstelling door monteurs gerepareerd. [↑](#footnote-ref-52)
53. Tijdens een bezoek met de Willem de Kooning Academie belde één van de mannelijke studenten de telefoonnummers op het herentoilet. Zijn telefoontje werd beantwoord met het verzoek om een erotische dienst te verlenen. Door de realiteit van het telefoongesprek voelde de jongen zich toch wel geïntimideerd. [↑](#footnote-ref-53)
54. Het levensechte wassen beeld laat een jongen zien samengesteld uit de meest voorkomende eigenschappen (lengte, leeftijd, nationaliteit, haar- en oogkleur) van alle gebruikers van de contactsite GayRomeo, Europa’s grootste gay online chat en dating community. Gedurende de expositie waren de bezoekers in de gelegenheid om virtueel te chatten. *This is the first day of my life,* (mus. cat . Elmgreen & Dragset 2008) Hatje Cantz Verlag, Osdtfildern, 2008, pp. 42-47. [↑](#footnote-ref-54)
55. Alphen 2005, pp.123. [↑](#footnote-ref-55)
56. AVL-Ville, als een totaal zelfvoorzienende ‘vrijplaats, zou in 2000 in de Rotterdamse Noordoost-Abtspolder een artistiek multiversum realiseren. De Gemeente Rotterdam verleende echter geen goedkeuring. Ook *SlaveCity* , het ontwerp van een ‘slavenstad’ waar Joep van Lieshout sinds 2005 aan werkt, volledig uitgewerkt in maquettes, objecten en op papier, getuigt van zijn fascinatie voor autarkie. <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/573167/2000/09/16/Pionieren-op-de-vuilnisbelt.dhtml>. Bezocht op 03-08-2011. [↑](#footnote-ref-56)
57. Het triomf van de libido is te zien in de fallusvormige sculpturen, die de levensdrift benadrukken, maar er gaat ook een onderhuidse dreiging vanuit. Van Lieshout benadrukt de ambiguïteit tussen levens- en doodsdrift(…) De term libido-economie (met de nadruk op genot) kan gezien worden als een brug tussen markteconomie en mogelijke alternatieven, zoals vreemdsoortige voorwerpen, die verschillen van producten die in een kapitalistische economie geproduceerd zouden zijn, aldus Lütticken. <http://www.dewitteraaf.be/DWRartikels/WR74VANLIESHOUT.htm>. Bezocht op 25-10-2011. [↑](#footnote-ref-57)
58. De cruciale tekst hier is *Civilization and Its Discontents,* die de moraliteit van de beschaving ontrafelt in een poging een op zichzelf staande heerschappij over disharmonie, conflict en geweld te verklaren. Bersani. 2008, p. 4. [↑](#footnote-ref-58)
59. Er is een altijd aanwezig gevaar van homo-erotiek tussen mannen. Immers hoe is homoseksualiteit te herkennen aan het uiterlijk? Alphen 2005, p. 117. [↑](#footnote-ref-59)
60. In de analyse verwijst Van Alphen naar een uitspraak van Eve Sedwick,”For a man to be a man’s man is separated only by an invisible, carefully blurred, always-already-crossed line from being ‘interested in men’”Alphen 2005, pp. 116, 117. [↑](#footnote-ref-60)
61. Freud zegt dat het perverse plezier dat uitgaat van gezien worden, geïdentificeerd moet worden met de passieve vorm van de fallische fase, terwijl de neiging om te gluren een actieve vorm is van de fallische fase. Perry 1999, pp. 229-232. [↑](#footnote-ref-61)
62. Foucault 2009 [1971], p. 78,79. [↑](#footnote-ref-62)
63. Alphen verwijst naar de studie over kijkgedrag gedaan door Norman Bryson en Mieke Bal. Uit: Alphen 2005, p.100. [↑](#footnote-ref-63)
64. <http://www.youtube.com/watch?v=yrH1hd-bV4Q&feature=related>. Bezocht op 2-8-2011. [↑](#footnote-ref-64)
65. Bersani illustreert zijn argument met het voorbeeld van Freuds uiteenzetting in Wolf Man, hoe de jongen plezier ervaart bij het zien van zijn ouders’ coïtus. Volgens Freuds theorie wordt de ontlasting gezien als ‘geschenk’. Bersani vertaalt dit voorbeeld als je aangetrokken voelen tot anale seks bij homoseksuelen. Garlinger 1995. [↑](#footnote-ref-65)
66. Volgens Foucault hangt het freudiaanse denken samen met het bevredigen van (innerlijke) behoeften. Voor een samenvatting van Foucaults theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011, p. 1520. [↑](#footnote-ref-66)
67. Elmgreen & Dragset zijn zich bijzonder bewust van de ruimte tussen privé en openbaar. Verwijzingen naar Foucaults omschrijvingen van gangen, gevangeniscellen, ziekenhuiskamers geven aanleiding voor verschillend kijkgedrag vanuit verschillende architecturale omgevingen. Gioni 2008, p.13. [↑](#footnote-ref-67)
68. Mulvey 1975, pp. 6-18. [↑](#footnote-ref-68)
69. King, 1999, p. 61. [↑](#footnote-ref-69)
70. Perry and Wood 2004, pp. 209, 238. [↑](#footnote-ref-70)
71. Het ontwerp voor de baarmoeder is te danken aan een Belgische kunstverzamelaar en gepensioneerde gynaecoloog. Verrukt van zijn uitvergrootte versies van zijn orgaansculpturen wilde hij graag in het bezit komen van een uitvergroot medisch model van de baarmoeder om er met zijn vrouw, kinderen en kleinkinderen in te kunnen liggen. Deze opdracht gaf aanleiding om meerderde uitvoeringen van Wombhouse te creëren. Atelier Van Lieshout, p. 249. [↑](#footnote-ref-71)
72. Exhibitionisme en voyeurisme zijn beiden exponenten van de ‘male gaze’. Pajackowska 1999, p. 231. [↑](#footnote-ref-72)
73. Paglia 1992, (1990), pp.70-72. [↑](#footnote-ref-73)
74. Rist, Pipilotti , Hara Museum of Contemporary Art in Japan, 2007. [↑](#footnote-ref-74)
75. Voor een samenvatting van Kristeva’s ideëen, zie George Leitch (red.) 2010, 2011, p. 2069. [↑](#footnote-ref-75)
76. Butler verwijst naar Foucault en naar Nietzsche om aan te geven hoe bepalend culturele waarden zijn voor het specificeren van het lichamelijke onderscheid. Voor een samenvatting van Butlers theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011, p. 2543. [↑](#footnote-ref-76)
77. Volgens Foucault is de voortgang van de medische wetenschap ter bevordering van de volksgezondheid en bevolkingsgroei mede verantwoordelijk voor het creëren van een dominante heteroseksuele norm. Voor een samenvatting van Foucaults ideeën, zie George Leitch (red.) 2010, 2011. pp.1518-1521. [↑](#footnote-ref-77)
78. Voor Freuds theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011, p. 843. [↑](#footnote-ref-78)
79. Butler onderschrijft Foucaults ideeën. Door het indoctrineren wordt iemand ‘innerlijk’ overtuigd van iets dat het niet is. Op deze manier wordt er invloed uitgeoefend op iemands ‘zijn’. Voor een samenvatting van Butlers theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011, p. 2547. [↑](#footnote-ref-79)
80. Voor een samenvatting van Butlers theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011, p. 2544. [↑](#footnote-ref-80)
81. Bij een uiteenzetting van Freuds theorie schrijft Pajackowska op welke manier fetishisme begrepen moet worden. Pajackowska 1999, pp. 229-239 [↑](#footnote-ref-81)
82. Voor een samenvatting van Kristeva’s theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011, p. 2069. [↑](#footnote-ref-82)
83. Voor een samenvatting van Butlers theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011,p. 2541. [↑](#footnote-ref-83)
84. Foucault 1976, pp. 175-208. [↑](#footnote-ref-84)
85. *Ibidem.* p.180. [↑](#footnote-ref-85)
86. In 1993 en 1998 brengt Rist *Blood Clip* voor de Zwitserse televisie, om het onderwerp ‘menstruatie’ ter sprake te brengen eveneens met *Blood Room* voor de Baselse galerie Stampa. [↑](#footnote-ref-86)
87. In New York werden er bepaalde shots van rood kleurend water en broekje in *Pour your Body out* gecensureerd, omdat het Amerikaanse publiek daar nog teveel aanstoot aannam. Ex 2009. [↑](#footnote-ref-87)
88. Söll 2005, pp. 39, 40. [↑](#footnote-ref-88)
89. Benn 2008, pp. 194, 196. [↑](#footnote-ref-89)
90. Perry 2004, p. 237. [↑](#footnote-ref-90)
91. Söll 2005, p. 51. [↑](#footnote-ref-91)
92. Paglia 1992 (1990), p. 16, 17. [↑](#footnote-ref-92)
93. Alphen 2005, p. 129. [↑](#footnote-ref-93)
94. Bishop 2005, p. 16, 95 [↑](#footnote-ref-94)
95. Perry 1999, pp. 229-232. [↑](#footnote-ref-95)
96. Söll 2007, pp. 47-57. [↑](#footnote-ref-96)
97. Lilith is volgens het Hebreeuwse geloof Adams eerste vrouw. Ook zij was net als Adam uit de aarde ontstaan. Zij wordt ook voorgesteld als vrouwelijke winddemon, die de hoofdrol wilde spelen bij de geslachtsdaad. Zij wordt uit het aardse paradijs verbannen en Eva neemt haar plaats in. Paglia 1990 (1992) p.67. [↑](#footnote-ref-97)
98. Butler stelt dat identiteit een valstrik is, die leidt tot tegenstellingen in stringente categorisering in plaats van meer onbepaalde en heterogene mogelijkheden. Alles wat buiten de opgelegde norm valt, wordt buitengesloten en wordt als afwijkend beschouwd, met alle gevolgen van dien. Voor een samenvatting van Butlers theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011,pp. 2536-2538. [↑](#footnote-ref-98)
99. Mulvey 1975, pp. 6-18. [↑](#footnote-ref-99)
100. Kerk dicht om naakte meisjes van Rist NRC Zaterdag 22-10-2005 door Bas Mesters [↑](#footnote-ref-100)
101. Voor een samenvatting van Butlers theorie, zie George Leitch (red.) 2010, 2011,p. 2550. [↑](#footnote-ref-101)
102. [http://pakket7.vandale.nl.ezproxy.hro.nl/vandale/zoekservice/?type=dikke#](http://pakket7.vandale.nl.ezproxy.hro.nl/vandale/zoekservice/?type=dikke). Bezocht op 29-09-2011. [↑](#footnote-ref-102)
103. Eve Seggwick verwijst in de introductie van “Between Men” naar Heidi Hartmans definitie van patriarchaat. Voor een samenvatting van Segdwick ideeën, zie George Leitch (red.) 2010, 2011, p. 2470. [↑](#footnote-ref-103)
104. I*nfernopolis* is een voortzetting op zaken als autonomie, zelfvoorziening, macht en economie. Alle projecten zijn een voortzetting daarvan. Sinds 2005 werkt hij aan SlaveCity. Dit project heeft als uitgangspunt om hedendaagse ideeën rondom ethische en esthetische waarden opnieuw te combineren en te herinterpreteren. Petrovsky 2009, pp. 59-61. [↑](#footnote-ref-104)
105. Uit: Joep van Lieshout in een interview met Cloe Piccoli over SlaveCity. [↑](#footnote-ref-105)
106. Vanstiphout 2008, 66-71. [↑](#footnote-ref-106)
107. *Ibidem.* p. 69. [↑](#footnote-ref-107)
108. *Cradle tot Cradle* is een concept, ontwikkeld door de Amerikaanse architect William McDonough en de Duitse chemicus Michael Braungart, waar vanuit wordt gegaan dat afval voedsel is. Oude materialen worden gebruikt om nieuwe producten te vormen zonder kwaliteitsverlies of restafval. “Waste is food.” [↑](#footnote-ref-108)
109. Vega 2000, p.114. [↑](#footnote-ref-109)
110. Lütticken 1989, http://www.dewitteraaf.be/DWRartikels/WR74VANLIESHOUT.htm [↑](#footnote-ref-110)
111. Voor een samenvatting van Foucaults theorie, zie George Leitch (red.)2010, 2011, p. 1493, 1494. [↑](#footnote-ref-111)
112. Dean, Tim, Foster, Silverman 1997, p. 12. [↑](#footnote-ref-112)
113. Garlinger 1999, pp.57-71. [↑](#footnote-ref-113)
114. Voor een samenvatting van Judith Butlers gedachtegoed, zie George Leitch (red.) 2010, 2011, pp. 2541. [↑](#footnote-ref-114)
115. *Ibidem.* [↑](#footnote-ref-115)
116. <http://www.girlscene.nl/fashion/278240/2011/december/hema_brengt_beha_aan_de_man?visitorId=b15bf347d3684a8e222246692c47ae7f> bezocht op 14-12-2011. [↑](#footnote-ref-116)