

Strijd en liefde

Verhalende genderrollen in
het werk van Ulay en
Abramović

Janne de Jong, S1001650

Radboud Universiteit Nijmegen



Inhoud:

Inleiding	4
Status Quaestionis	6
Gender	6
Performance.....	9
Overlap van gender en performance.....	10
Ulay en Marina Abramović	11
1 – Gender in solowerk.....	13
1.1 – Rollenwissel, extreme passiviteit en bespote vrouwelijke schoonheid – Marina’s experiment met gender	13
1.2 – Een Polaroid met twee gezichten – Ulay’s experiment met gender	14
1.3 – Een huwelijk van genderrollen in performancekunst	16
2 – Genderrollen in de performance van Ulay en Marina – opheffen/verwisselen/handhaven	17
2.1 – Relation Work, 1976-1979	18
2.1.1 De versmelting van Ulay en Marina.....	18
2.1.2 Hermafroditisme; een utopie?	19
Relation in Space.....	19
Talking about Similarity.....	21
Incision	22
2.1.3 Verschuiving naar een nieuwe genderidentiteit.....	23
2.2 – That Self, 1980	23
2.2.1 Van hermafroditisme naar androgynie	24
Timeless Point of View	25
2.2.2 Een verschuiving naar traditionele genderrollen	25
Rest Energy	25
Nature of Mind	26
2.2.3 De transitie van genderrollen in That Self.....	26
2.3 – Nightsea Crossing 1981-1986	26
Genderidentiteit gaat ondergronds	27
2.4 – The Lovers/The Great Wall Walk, 1988	27
Een terugkeer naar genderstereotypes	28
2.5 – De beoefening van genderrollen 1976-1988: een typering	28
3 – De relatie van Ulay en Marina – privé- en professioneel leven verweven	30
3.1 – Het leven buiten de performances	30

3.2 – De wisselwerking tussen relatie en professioneel leven: de werking van genderrollen	31
Conclusie	35
Bronnenlijst	38
Literatuur	38
Links naar de performances.....	39
Overige Bronnen	40
Bijlagen	41

Afbeelding titelpagina: Ulay en Marina Abramović, still uit performance AAA-AAA, 1978 te Luik, België.

Inleiding

In het voorjaar van 2010 zit Marina Abramović van 14 maart tot 31 mei, zes dagen per week en zeven uur per dag, haast onbewogen op een stoel in het MoMA te New York. Het publiek is welkom om de beurt plaats te nemen op een stoel tegenover de performancekunstenares, om vanuit daar een stilzwijgend oogcontact met haar aan te gaan.¹ Meestal resulteert dit vooral in emoties bij de bezoekers en valt in het gezicht van Marina nauwelijks emotie te bespeuren, totdat een wel heel bijzonder persoon tegenover haar plaatsneemt: Frank Uwe Laysiepen, beter bekend als fotograaf en performancekunstenaar Ulay, gaat op de stoel zitten, strekt zijn benen en richt zijn blik in een zachte glimlach op Marina. Als ook zij opkijkt, vult haar gezicht zich met verrassing. Al gauw maakt deze uitdrukking plaats voor stille tranen en doorbreekt Marina haar onbewogen positie door haar handen uit te strekken richting Ulay, die de uitnodiging beantwoordt en haar handen vastpakt. Op het gegeven moment trekt Marina haar handen weer terug en loopt Ulay weg. Zichtbaar aangedaan blijft Marina achter.²

Dit fragment uit *The Artist is Present* is een iconisch beeld dat in vrijwel iedere documentaire over Ulay (1943-2020) dan wel Marina (1946-) naar voren komt en welbekend is in de wereld van de performancekunst. Het zal dan wellicht ook één van de eerste beelden zijn die in gedachten opkomt als een van beide namen genoemd wordt. Dit moment verwijst echter naar een hele geschiedenis die zich al ver voor 2010 afspeelde en teruggaat tot 1975. In december van dat jaar kwam Marina op uitnodiging van kunstgalerie De Appel in Amsterdam vanuit Joegoslavië naar Nederland, waar ze kunstenaar Ulay voor het eerst ontmoette. De twee ontdekten een hoop overeenkomsten in elkaar: een lastige jeugd, een verjaardag op dezelfde datum, maar ook een voorliefde voor het verkennen van grenzen in kunst. Ze ontwikkelden een innige liefdesverhouding en besloten het performance-duo Ulay/Abramović te vormen, een samenwerking die duurde van 1976 tot 1988.³ In dit samenwerkingsverband stond naast de relatie met elkaar de verbondenheid van het mannelijke en het vrouwelijke centraal, net als de verbondenheid tussen de kunst en het leven van de kunstenaars. Beide kunstenaars experimenteerden in hun solocarrière al met gender, een aspect dat ook hun samenwerking zou gaan bepalen. Marina bracht in een aantal van haar eigen performances het sociaal geconstrueerde vrouwelijke gender op satirische wijze aan het licht, terwijl Ulay zich voor zijn eigen polaroidfotografie regelmatig in vrouwenkleden hulde. De samenwerking van de kunstenaars kenmerkt zich tot 1980 door fysiek-dynamische performances, terwijl het duo na 1980 overging op een meer spirituele en geestelijke benadering.⁴

Met deze kennis in het achterhoofd impliceert het verloop van de ontmoeting in 2010 veel. Er is te zien hoe de ontmoeting bij beide veel losmaakt, ook verdriet. Zichtbaar wordt dan een verhaal van een

¹ Cotter 2010, p. 1

² Video 'Marina Abramović e Ulay', G Mazz 2012

³ Abramović 2016, p. 84-94

⁴ Göbel 1994, p. 14

liefdes- en werkrelatie die zijn spectaculaire hoogtijdagen maar ook dieptepunten heeft gekend en eens tot een einde kwam; een relatie die dus op beide fronten een evolutie kende. Het duo heeft hierbinnen een complex web aan performances geproduceerd, waarbij in iedere performance verschillende deelthema's aan de kaak werden gesteld. Marina en Ulay brachten gender regelmatig op thematische wijze naar voren in hun zoektocht naar de verbintenis tussen het mannelijke en het vrouwelijke en de zoektocht naar de verbondenheid van relatie en werk. Dit gebeurde op bewuste, maar soms ook op onbewuste wijze. In het begin van de samenwerking stelden Ulay en Abramović genderrollen in vraag, terwijl zij gaandeweg terug leken te vallen in traditionele mannelijke- en vrouwelijke genderrollen.

Genderrollen lijken daarmee als een rode draad door het privé- en professionele leven van de kunstenaars te zijn verweven en kunnen ons mogelijk meer vertellen over de verhouding die tussen beide kunstenaars bestond. Daarom staat in deze scriptie de vraag 'Hoe ontwikkelt zich de rol die gender speelt in het werk van Ulay en Marina Abramović tussen 1976-1988?' centraal. Om een antwoord op deze vraag te kunnen formuleren, behandel ik in deze scriptie diverse deelvragen. In het eerste hoofdstuk zal worden uiteengezet hoe gender in het solowerk van de kunstenaars anticipeerde op gender zoals het duo dat in hun gezamenlijke werk naar voren bracht. Daartoe zal een antwoord worden geformuleerd op de deelvraag 'Hoe functioneerde gender in het solowerk van Ulay en Marina voorafgaand aan hun samenwerking?' In het tweede hoofdstuk staat de deelvraag 'Op welke wijze komen genderrollen in de afzonderlijke performances tussen 1976-1988 naar voren?' centraal, waarbij wordt gekeken naar genderrollen in performances binnen de vier grote projecten die samen het gehele oeuvre van het duo overspannen, te weten: *Relation Work*, *That Self*, *Nightsea Crossing* en *The Lovers/The Great Wall Walk*. Het derde hoofdstuk draait om de deelvraag 'Hoe is de verhouding tussen gender in de privérelatie en in het professionele leven van Ulay en Marina?', waar aandacht wordt besteed aan het verloop van de privérelatie, alsook de weerslag die deze liefdesrelatie op de performancekunst van het duo heeft gehad.

Status Quaestionis

Het onderzoek naar de genderrollen in het oeuvre van Marina en Ulay houdt zich op tussen twee rijke discussies: die van performancekunst en gender. Door de geschiedenis heen heeft tussen beide discussies veel overlap bestaan en ook in dit onderzoek komen beide vertogen weer samen. Ik zal een aantal kernbegrippen zoals gender en performance kunst, en met name de link tussen deze twee, en ontwikkelingen uit deze discussies worden besproken, om zo een kader te schetsen voor het onderzoek naar het werk van Ulay en Abramović.

Gender

De discussie rondom gender ontsprong binnen de opwelling van de tweede feministische golf van circa 1965 tot 1980, die met name voortborduurde op ideeën die Simone de Beauvoir verwoordde in haar boek *De Tweede Sekse* (1949). In dat werk beschrijft De Beauvoir hoe de man zijn domein in het dagelijks leven buitenshuis heeft. In de literatuur (of kunst) staat de man vaak symbool voor cultuur en intellect, en vertolkt hij het subject, het actieve, het zijn, het rationele, het bewustzijn, zelfdefinitie, de geest, het vrije en het verantwoordelijke. De vrouw is daarentegen in haar dagelijks leven gebonden aan het huishouden en staat in de literatuur vaak symbool voor ongereguleerde natuur. Zij vertolkt het object, het passieve, het niets, het irrationele, het onbewuste, het lichamelijke, het onvrije, het onverantwoordelijke en tot slot wordt zij gedefinieerd in plaats van dat zij zichzelf kan definiëren. De vrouw is zodoende telkens het negatief van de man; dit is de oorzaak van haar slechte sociale positie in de maatschappij. Vanuit deze inzichten komt De Beauvoir uit op haar hoofdpunt: een vrouw wordt dus niet als vrouw geboren, maar door de samenleving tot vrouw gemaakt. Een van de gevolgen van het werk van De Beauvoir is dat gender voortaan los kon worden gezien van geslacht, en zodoende een ‘maakbaar’ karakter kreeg, al werd dit laatste nog niet breed geaccepteerd.⁵ Pas toen ‘De Tweede Sekse’ tot strijdbijl van de tweede feministische golf werd, werd gender een op zichzelf staand begrip dat ook op mannelijk gender en allerlei *transgenders*, te weten genders die zich aan de tweedeling ‘man-vrouw’ onttrekken,⁶ kon worden toegepast.⁷

Het maakbare karakter van gender werd door Judith Butler tot hoofdzaak gemaakt in haar boek *Gender Trouble* (1988); een aspect dat volgens haar wordt uitgedrukt in een serie aangeleerde handelingen die in meer of mindere mate aansluiten bij mannelijk- dan wel vrouwelijkheid. Het zijn echter historisch bepaalde handelingen, onderhevig aan sociale tijdelijkheid; het is enkel doordat de samenleving in deze gevestigde handelingen en identiteiten gelooft, dat traditionele gendernoties in stand blijven. Als de basis voor een genderidentiteit een herhaling van bepaalde handelingen doorheen de tijd is, in plaats van een waterdichte, op zichzelf staande identiteit, betekent dit dat een individu bewust kan kiezen om andere handelingen uit te voeren dan de gevestigde. Hiermee kan dit individu

⁵ Van der Tuin 2015, p. 19-32

⁶ Plate 2015, p. 395

⁷ Van der Tuin 2015, p. 19-32

zich een andere *genderidentiteit* aanmeten, een term die door Butler wordt opgeworpen.⁸ Volgens een artikel Jan Stets en Peter Burke uit 2000 is genderidentiteit één van de drie subcategorieën van gender. Zij maken een onderscheid tussen genderidentiteit, *genderrol* en *genderstereotype*. Genderidentiteit is wat iemand wil zijn, een genderrol is wat iemand doet om onder die identiteit geschaard te worden en een genderstereotype is een set van karakteristieken die vaak worden geassocieerd met een bepaald gender.⁹

In de discussie rondom gender zijn door de tijd heen nieuwe genderidentiteiten ontstaan, naast het al bestaande en door De Beauvoir uiteengezette mannelijke- en vrouwelijke *cisgender*. Het feit dat er voor de mannelijke- en vrouwelijke genderidentiteit een eigen term is ontstaan, wil zeggen dat men zich inmiddels bewust is geworden van een bevooroordeeld, dominant vertoog binnen de geschiedenis. Voorheen werd alles dat van het puur mannelijke, dan wel vrouwelijke afweek, als afwijkend bestempeld en hiërarchisch ondergeschikt aan deze mannelijke of vrouwelijke genderidentiteit geschakeld. Vandaag de dag is er sprake van een democratischer categorisering, waarbij het cisgender als een van de vele, gelijkgeschakelde genderidentiteiten kan worden gezien. De cisgenderidentiteit blijft wel vaak de maatstaf waaraan andere genderidentiteiten zich in meer of mindere mate meten.

Daar in deze scriptie de relatie tussen een man en vrouw centraal staat, is een opmerking van Stets en Burke op zijn plaats. Gender heeft namelijk een fluïde karakter en betreft geen aangeboren essentie; het is onderhevig aan invloeden van buitenaf. Een van dergelijke invloeden is een relatie, waarbinnen genderidentiteiten naar elkaar toe kunnen groeien: de man kan vrouwelijke genderrollen gaan vertonen en andersom.¹⁰ Ditzelfde heeft bij Marina en Ulay een rol gespeeld. Twee genderidentiteiten zijn daartoe in het licht van deze scriptie van belang om te noemen: *androgynie* en *hermafroditisme*. Dit betreffen begrippen die lastig uit elkaar te houden zijn, zeker omdat er in woordenboeken een bepaalde overlap bestaat. De *Van Dale* geeft bij androgynie een biologische definitie, tweeslachtigheid, en een definitie voor personen, waarbij zowel mannelijke als vrouwelijke karaktereigenschappen worden verenigd.¹¹ Bij hermafroditisme wordt enkel de biologische definitie van tweeslachtigheid genoemd.¹² *The Oxford Dictionary* geeft bij androgynie enkel een definitie met betrekking tot personen, en stelt dat het een persoon betreft die er niet nadrukkelijk mannelijk, noch nadrukkelijk vrouwelijk uit ziet.¹³ Bij hermafroditisme stelt *The Oxford Dictionary* dat het gaat om een persoon, dier of bloem die zowel mannelijke als vrouwelijke geslachtsorganen of karakteristieken heeft.¹⁴ Beide woordenboeken hanteren weer andere definities, wat duidelijk maakt dat beide begrippen niet duidelijk afgebakend

⁸ Butler 1988, p. 519-520

⁹ Stets 2000, p. 997-1005

¹⁰ Stets 2000, p. 997-1005

¹¹ <https://www.vandale.nl>, zoekterm 'androgyn', geraadpleegd 17-06-2020

¹² <https://www.vandale.nl>, zoekterm 'hermafrodiet', geraadpleegd 17-06-2020

¹³ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>, zoekterm 'androgynous', geraadpleegd 17-06-2020

¹⁴ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>, zoekterm 'hermaphrodite', geraadpleegd 17-06-2020

zijn. Het valt op dat *The Oxford Dictionary* bij hermafroditisme ook karaktereigenschappen betreft, terwijl de *Van Dale* zich enkel op biologie en geslacht toespitst. Waar de *Van Dale* vervolgens zowel geslacht als karaktereigenschappen aan androgynie verbindt, speelt *The Oxford Dictionary* vooral in op karaktereigenschappen en uiterlijke kenmerken, anders dan geslacht. Als beide definities uit *The Oxford Dictionary* en de *Van Dale* zouden worden samengevoegd, komt men uit op twee vrijwel identieke definities.

Feit blijft wel dat het niet voor niets twee aparte begrippen zijn en dat zij ook geen synoniem zijn van elkaar; er bestaat een verschil, waar vervolgens lastig een vinger op te leggen is. Daartoe geef ik graag mijn eigen interpretatie van beide begrippen, die gebaseerd is op literatuur over gender. Androgynie is dan een combinatie van mannelijk- en vrouwelijkheid in één persoon. Met een androgynie genderidentiteit kan iemand zowel vrouwelijkheid als mannelijkheid uiten, aldus Stets en Burke.¹⁵ Het kan daarbij gaan om het overnemen van uiterlijke kenmerken van het andere geslacht, zoals kleding, haardracht of make-up, maar ook gedragingen of houdingen die worden geassocieerd met het andere geslacht. Daarbij wordt echter nooit geheel afscheid genomen van uiterlijke kenmerken en gedragingen van het gender dat overeenkomstig is met het eigen geslacht. Het woord vindt zijn oorsprong dan ook in de Griekse samenstelling van het woord *aner* (man) en *gyne* (vrouw). Volgens Liedeke Plate kan androgynie op diverse wijzen tot uitdrukking komen: in woord, beeld of op lichamelijke wijze.¹⁶ Het idee dat androgynie ook in beeld tot uitdrukking kan worden gebracht, impliceert dat dit ook in de kunsten kan gebeuren. Hermafroditisme is een uitzonderlijk geval en bevindt zich op de grens van genderidentiteit. Het gaat hier namelijk niet om de genderidentiteit van één persoon, maar van twee personen samen. Hermafroditisme komt voort uit de mythe dat mensen in beginsel als ronde, tweeslachtige wezens waren geschapen, maar eens in twee helften werden gescheiden: een mannelijke en een vrouwelijke. Een man en vrouw zijn dan altijd op zoek naar elkaar, om samen weer tot een geheel te worden.¹⁷ Zodra zij herenigd zijn, vertonen zij op geestelijk niveau dan androgynie: de aanwezigheid van zowel mannelijke- als vrouwelijke genderstereotypes. Men zou hermafroditisme dan onder androgynie kunnen scharen, maar dit is naar mijn mening niet op zijn plaats. Zoals gezegd kan androgynie gerealiseerd worden in één persoon. Hermafroditisme draagt dan wel kenmerken van androgynie in zich, waar een man zich vrouwelijke kenmerken aan kan meten en een vrouw mannelijke, opdat zij naar elkaar toegroeien, maar het betreft hier een gedeelde genderidentiteit van twee personen. Daardoor kan de versmelting dan ook nooit geheel gerealiseerd worden: twee lichamen zullen in werkelijkheid immers nooit zomaar tot één geheel versmelten.

¹⁵ Stets 2000, p. 997-1005

¹⁶ Plate 2015, p. 391-392

¹⁷ Greathouse 2014, p. 11

Performance

Volgens Marvin Carlson ontstond performancekunst zoals het vandaag de dag te boek staat in de jaren zestig en kwam het tot bloei in de jaren zeventig. Ulay en Marina beoefenden dus een relatief nieuwe kunstvorm en hebben met andere pioniers zeker bijgedragen aan de vorming van het genre. Er bestaat binnen performances grote interesse in de expressieve kwaliteiten van het lichaam, die voorkeur genieten boven logische gedachtegang en spraak. Daarnaast ligt vaker nadruk op creatie en proces dan op inhoud en eindproduct.¹⁸ Volgens Ann Demeester kenmerkt performancekunst van de jaren zeventig zich in de eerste plaats door het afwijken van traditioneel kunstmateriaal, zoals marmer of olieverf; in plaats daarvan werd gewerkt met het eigen lichaam. Daarnaast zetten kunstenaars zich met hun performances af tegen het traditionele bourgeois-theater en de eindeloze herhaling van op te voeren stukken binnen de muren van deze theaters. Performance was juist vaker van eenmalige aard, onmiddellijk en fysiek. Dat maakte dat de sfeer van een performance veel intiemer was en de kijker veel dichterbij kon komen (soms zelfs betrokken werd bij de performance) dan dat hij dat in het theater zou kunnen.¹⁹

Amelia Jones onderscheidt een subgenre van performancekunst, *body art*, waarin de focus specifiek op het lichaam ligt en daarmee alle connotaties die ermee verbonden zijn. Daarom is deze term naar haar mening beter om te hanteren wanneer het over kunstenaars gaat die zaken zoals gender-, seksuele-, klasse- of een andere identificering aan de kaak willen stellen. Performancekunst is immers een breed begrip dat vrijwel iedere soort van theatrale productie door een kunstenaar kan omvatten en performance impliceert verder de aanwezigheid van een publiek. Dat is bij *body art* geen vereiste; het gaat vooral om de handelingen van de kunstenaar, of deze nu voor een publiek plaatsvinden of in een filmstudio, ter opname.²⁰ Ook Carlson bespreekt *body art* en nuanceert het begrip voor ons nog wat meer. Volgens hem werd binnen de *body art* van de jaren zeventig vrijwel iedere fysieke activiteit voor kunstenaars verkend, zoals lopen, slapen, eten, drinken en koken. Stukken die volgens hem de meeste media-aandacht kregen, waren *body art* waarin voorbij werd gegaan aan dagelijkse lichaamshandelingen, waarin het lichaam juist tot extremen werd verheven en waarin kunstenaars de nadruk legden op risico en pijn.²¹ Een voorbeeld van een kunstenaar die *body art* beoefende, is Chris Burden, die zich in zijn *Five-Day Locker Piece* (afb. 1) in 1971 gedurende vijf dagen opsloot in een kleine kluis op een campus. In latere performances experimenteerde hij onder andere ook met elektrocutie, vuur en het doorboren van zijn eigen huid met scherpe objecten. Een andere toonaangevende kunstenaar binnen de *body art* betreft Vito Acconci. Hij werkte met zijn eigen lichaam, maar deed dat zowel binnen performance-, video- als installatiekunst. Een voorbeeld van zijn werk betreft *Seedbed* (afb. 2) uit 1971. In dit kunstwerk lag hij, uit het zicht, onder een hellende vloer

¹⁸ Carlson 2004, p. 110-114

¹⁹ Een ode aan Ulay 2020

²⁰ Jones 1998, p. 13

²¹ Carlson 2004, p. 112

te masturberen, terwijl zijn publiek boven zijn hoofd over de vloer wandelde.²² Daar de kunst van Ulay en Marina zich regelmatig- ook ooit enkel voor de camera plaatsvindt, zij hun lichaam centraal stellen en bewust of onbewust toespelen op genderidentiteiten, zou het oeuvre van het duo wellicht beter onder body art geschaard kunnen worden.

Overlap van gender en performance

Carlson ziet in de tweede feministische golf diverse wijzen waarop feministen zich uiten, onder meer in performances. Juist dit leverde innovatief performancewerk op en wakkerde performance als subgenre van de kunst aan.²³ Het is volgens Michael Hatt niet geheel verrassend dat feministen kunst als spreekbuis gebruikten. Cultuur naturaliseerde in de kunstgeschiedenis namelijk lange tijd sociale constructies tot biologische feiten. De ongelijkheid van de vrouw was dus ook in de kunsten verankerd en werd door de vrouwelijke kijker dan ook niet in vraag gesteld. Ik sluit me dus bij Hatt aan wanneer hij stelt dat kunst bij uitstek het domein is om genderkwesties aan te vechten.²⁴

Net zoals genderdiscussies niet enkel tot het vrouwelijke beperkt bleven, was hetzelfde aan de hand in gegenderde performances. Waar de vrouw in feministische performances vaak nadruk legde op het vrouwelijke en mannelijke kunstenaars in performance op zoek gingen naar hun essentiële mannelijkheid, ontstond volgens Carlson in de mannelijke homoseksuele performance voor de performer de mogelijkheid om zich tijdelijk een andere identiteit aan te meten, via *camp performances* waar een man zich als vrouw verkleetde. Waar de man die zich zoveel vrouwelijke karakteristieken aanmat in de maatschappij waarschijnlijk veracht werd, was juist de performancekunst een veilig, afgebakend terrein om zichzelf, in het bijzonder zijn genderidentiteit, op gewenste wijze te uiten.²⁵ De door Butler aangehaalde handelingen, of genderrollen, die in de maatschappij vaak tot onbewuste, vastgeroeste patronen zijn geworden, kunnen binnen performancekunst juist bewust worden gekozen en opgevoerd en vormen het gereedschap waarmee de kunstenaar de gewenste genderidentiteit kan uiten. Performance is het medium pur sang om gender in vraag te stellen en biedt een podium om waarop de kunstenaar, als ware hij een acteur, tijdelijk andere genderrollen op zich kan nemen. Plate legt dit, hetzij met een recenter voorbeeld, verder uit. De kunstenaars Risk Hazekamp maakte tussen 2001 en 2009 de reeks *Giant*, waarin ze zichzelf als James Dean in een bekende pose uit de film *Giant* fotografeerde. Ze fotografeerde zich in 2001 en in 2009 nogmaals, en nam dus enkel op die momenten de mannelijkheid in het gedrag en uiterlijk van James Dean op zich. Volgens Plate is mannelijkheid intrinsiek noch eigen aan Hazekamp of Dean, maar is het iets dat door hun performance (in de film of in het kunstwerk) verschijnt.²⁶

²² Jones 1998, p. 113-114

²³ Carlson 2004, p. 158

²⁴ Hatt 2006, p. 147

²⁵ Carlson 2004, p. 165

²⁶ Plate 2015, p. 175

Performancekunst werd dan een domein waarbinnen gender in vraag gesteld kon worden en waar grenzen konden worden verlegd. Het was tevens een domein dat gender tastbaarder maakte en naar het grote publiek bracht. Performancekunst was niet enkel een spreekbuis, het beïnvloedde de genderdiscussie tevens: in experimenten binnen performances ontstonden ooit geheel nieuwe genderidentiteiten en bovendien bracht performancekunst het idee van een maakbaar gender naar een groot publiek.

Ulay en Marina Abramović

Ulay en Marina bevonden zich met hun performance-oeuvre tussen 1976 en 1988 precies in de ruimte tussen de gender- en performancediscussie. Vanaf 1976 werd performance na performance uitgevoerd, waarin niet zelden een uithaal naar gender werd gemaakt. Zodoende is er over dit kunstenaarsduo in het licht van gender dan ook al behoorlijk wat op de boekenplanken verschenen. Charles Green en Kirsten Iverson zien hoe het koppel een hermafroditische entiteit creëerden, die onafhankelijk van de individuele genderidentiteiten bestond als een derde, losstaande entiteit.^{27, 28} Katarzyna Michalak constateert eerder dat beide kunstenaars individueel een staat van androgynie bereikten.²⁹ Jones vermijdt het toeschrijven van genderidentiteiten aan het koppel, en stelt simpelweg dat het duo genderkwesties in vraag stelde en streefde naar gelijkheid.³⁰ Al deze diverse standpunten vertonen toch een overeenkomst: Marina en Ulay waren niet honkvast in hun eigen vrouwelijke-, dan wel mannelijke genderidentiteit en bevroegen deze juist, waarbij de kunstenaars elkaar gebruikten als klankbord.

Candice Greathouse onderzocht in hoeverre de scheiding tussen privé- en publiek leven het duo in staat stelde mannelijke- en vrouwelijke genderstereotypes te overstijgen in hun kunst. Ze ziet in de vroege performances van Marina en Ulay een verwezenlijking van hermafroditisme, een wens tot totale versmelting dat het koppel op dat moment had. Deze versmelting verliep naar het idee van Greathouse succesvol, omdat het koppel publiek- en privéleven op dat moment gescheiden wisten te houden; gaandeweg beargumenteert ze namelijk hoe het privé- en publieke leven van het koppel steeds meer met elkaar verstrengeld raken en hoe dit resulteert in een terugkeer naar mannelijke- en vrouwelijke genderstereotypes met een nadruk op verschil.³¹ Greathouse brengt daarmee een idee van een evolutie naar voren; waar voorgenoemde auteurs zich op één genderidentiteit focussen binnen een bepaald gedeelte van het oeuvre, ziet Greathouse hoe genderrollen doorheen de samenwerking kunnen veranderen. Daarnaast oppert ze dat deze veranderende genderrollen beïnvloed worden door het privéleven van Marina en Ulay. Echter blijft het bij de mate van verstrengeling van privé- en publiek leven en wordt er geen link gelegd tussen hoe specifieke veranderingen in dit privéleven hun invloed

²⁷ Iverson 2008, p. 27

²⁸ Cassin 2014, p. 113

²⁹ Michalak 1999, p. 15

³⁰ Jones 1998, p. 140

³¹ Greathouse 2014, p. 7-22, 75-77

kunnen hebben uitgeoefend op de beoefende genderrollen van het paar. Deze scriptie richt zich juist op deze ontbrekende link: genderrollen in performances binnen de vier grote projecten die Marina en Ulay tussen 1976 en 1988 tot uitvoering brachten, zullen worden geanalyseerd. Deze zullen vervolgens naast de ontwikkelingen in het privéleven van de kunstenaars worden gelegd. Op deze wijze zal worden gekeken hoe het privéleven en de gehanteerde genderrollen met elkaar in verbinding staan.

1 – Gender in solowerk

Marina doet in haar biografie *Walk Through Walls* (2016) onder andere verhaal over het leven dat zij twaalf jaar lang deelde met Ulay. Op 30 november 1975 kreeg ze een uitnodiging van kunstgalerie De Appel in Amsterdam, met bijgevoegd een vliegticket. In begin december vloog ze naar Amsterdam, waar ze werd ontvangen door de galeriehouder en een Duitse kunstenaar die zichzelf Ulay noemde. De laatste zou haar gids in Amsterdam moeten zijn. Terwijl Ulay Marina tijdens haar bezoek de *ins* en *outs* van het Amsterdamse leven toonde, kwamen zij achter steeds meer overeenkomsten die tussen hen bestonden, waaronder ook de passie voor het maken van kunst, het liefst kunst die grenzen opzoekt. In het voorjaar van 1976 besloot Marina dan ook naar Amsterdam te verhuizen. De twee waren verliefd, en besloten in deze verliefdheid samen kunst te gaan maken; iets dat zij de komende twaalf jaar zouden blijven doen. Gender als één van de thema's binnen het performancewerk van Ulay en Marina kwam niet zomaar uit de lucht vallen. Beide kunstenaars experimenteerden al in meer of mindere mate met gender voordat zij elkaar tegenkwamen. Deze experimenten vormden ongetwijfeld een voedingsbodem voor latere, gezamenlijke projecten. Daarom staat in dit hoofdstuk de volgende vraag centraal: 'Hoe functioneerde gender in het solowerk van Ulay en Marina voorafgaand aan hun samenwerking?'

1.1 – Rollenwissel, extreme passiviteit en bespote vrouwelijke schoonheid – Marina's experiment met gender

Gender werd door Marina wat minder expliciet naar voren gebracht, toch lijkt het af en toe voelbaar in haar performances. De vroege performancekunst van Marina wordt niet zelden onder de noemer 'feministisch' geplaatst. Daar moet echter een voetnoot bij worden geplaatst. Marina voelde zelf namelijk geen affiniteit met de feministische body art van de jaren zeventig en tachtig. In een interview met Janet Kaplan vermeldt ze dat het feminisme in West-Europa en de Verenigde Staten wellicht een hele opkomst maakte, terwijl dit in Joegoslavië, het land waar ze tot 1975 woonde, niet speelde. Ze kwam uit een familie waar haar moeder een majoor in het leger was en daarnaast ook de directeursfunctie van het Museum van Kunst en Revolutie bekleedde. Vrouwen hadden in Joegoslavië ook macht, en Marina identificeerde zich dan ook met dit vrouwbeeld.

Vaak had Marina met haar performances dan ook een ander doel of thema voor ogen. Dat haalt niet weg dat er bewust of onbewust toch gendernoties schuil kunnen gaan in haar werk. Zo ziet Chrissie Iles in het werk *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* uit 1975 (afb. 3) hoe Marina met een kam agressief haar haren doorkamt en daar keer op keer ook haar gezicht mee bekrast. Terwijl ze dit doet, herhaalt ze constant hardop de zin die tevens de titel van het werk vormt. Niet geheel onbelangrijk is de totale naaktheid van Marina in deze performance; hiermee wordt het idee van een vrouw als mooi lustobject versterkt. Iles meent hierin te zien hoe Marina de sociaal geconstrueerde

vrouwelijke genderidentiteit bespot, door op overdreven wijze een vrouwelijke genderrol aan te nemen.³² Speelt de geschiedenis van vrouwelijke schoonheid in de kunst hier nog een rol?

Eenzelfde uitoefening van de vrouwelijke genderidentiteit wordt door Kathleen Wentrack in *Rhythm O* uit 1974 (afb. 4) gezien. Marina heeft in dit werk een tafel gearrangeerd met daarop allerlei voorwerpen: alledaagse en gebruiksvriendelijke, maar ook gevaarlijke objecten. Zelf stond ze passief in de buurt van de tafel; de toeschouwers kregen vrij spel om haar lichaam op gewenste wijze te bewerken, hetzij op vriendelijke of gewelddadige wijze. Wentrack ziet in dit werk een verbeelding van de vrouw die geen controle over haar eigen lichaam heeft en tot object van een ander verwordt.³³

Een andere belangrijke performance is *Role Exchange* uit 1975 (afb. 5). In dit werk verruilt Marina voor een dag haar positie als kunstenares met die van een prostituee. De prostituee moet nu Marina's tentoonstelling openen in kunstgalerie De Appel, terwijl Marina schaars gekleed plaatsneemt achter een raam. Anna Novakov ziet in deze ruil een versmelting van mannelijke- en vrouwelijke genderrollen. Een vrouw kan blijkbaar zowel actief deelnemen aan de maatschappij en domineren (het openen en überhaupt hebben van een eigen tentoonstelling), als dat ze ondergeschikt en een lustobject kan zijn.³⁴ Of deze genderkwesties in dit werk, maar ook in de andere besproken werken, bewust of onbewust tot uiting kwamen, blijft onduidelijk. Wel is duidelijk dat er impliciet al genderkwesties aanwezig waren in bepaalde performances van Marina, en dat ze eerder al experimenteerde met het ruilen van identiteiten.

1.2 – Een Polaroid met twee gezichten – Ulay's experiment met gender

Ulay staat, naast zijn performances met Marina, bekend om zijn polaroidfotografie. Waar dit bij Marina wellicht ambigu bleef, bracht Ulay gender als thema veel bewuster naar voren. In het begin van de jaren zeventig ervoer Ulay al een zoektocht naar zijn eigen identiteit, die hij materialiseerde in zijn polaroidfoto's. Hierin deelde hij regelmatig het toneel met marginale groepen uit de stedelijke cultuur, zoals travestieten, homoseksuelen en prostituees.³⁵ Ulay koesterde hierbinnen zijn vrouwelijke kant en liet zich hier ook regelmatig door leiden: 'Ik werd altijd al aangetrokken door- en had een geweldige flirt met mijn vrouwelijke kant, mijn *anima*, en ik geloof dat mijn *anima* een heel belangrijk onderdeel van mijn intuïtie was.', zo stelt Ulay in een interview met Alessandro Cassin.³⁶

Op het moment dat Marina de kunstenaar in 1975 voor het eerst ontmoette, was ze direct gefascineerd door zijn uiterlijk. De linkerhelft van zijn gezicht was gladgeschoren en zijn wenkbrauw was hier geëpileerd: deze helft was tot een canvas voor zijn vrouwelijkheid geworden. Regelmatig poederde hij deze linkerhelft en droeg hij aan deze zijde ook wat rode lippenstift. De rechterhelft van zijn gezicht

³² Iles 1998, p. 193

³³ Wentrack 2012, p. 89

³⁴ Novakov 2003-2004, p. 31

³⁵ Lelik 2014, p. 149

³⁶ Cassin 2014, p. 126. Citaat in de originele taal: 'I was always drawn to and had a great flirt with my female side, my *anima*. And I believe my *anima* was a very important part of my intuition.'

was stoppelig, had een normale wenkbrauw en was vrij van make-up: de mannelijke helft. Op het moment dat Ulay zelfportretten maakte met zijn polaroidcamera, voegde hij aan de linkerhelft van zijn gezicht nog een pruik toe en maakte hier gebruik van zware make-up, bijvoorbeeld in foto's uit de serie *S'he*, 1974-1975 (afb. 6).³⁷ Door een apostrof te plaatsen tussen de s en h, maakt Ulay duidelijk dat het hier gaat om twee genderidentiteiten die worden samengevoegd. Door zichzelf half als man, half als vrouw te presenteren, poogde Ulay volgens Maria Rus Bojan conventies rondom gender en seksualiteit te destabiliseren. Genderidentiteit werd met deze methode van Ulay erg fluïde; hij hoefde zijn hoofd maar te draaien ten opzichte van de camera om zo een volledig andere identiteit aan te nemen. Op deze wijze daagde hij de kijker uit om gendercategorieën, maar ook het maatschappelijke ideaal van een genderidentiteit, nog eens te overdenken.³⁸ Ulay stelde met dit werk tevens de seksuele onmogelijkheid van een half mannelijke, half vrouwelijke identiteit in vraag: is dat wel zo onmogelijk als het lijkt?³⁹ Kijkend naar de Polaroidfoto, kan echter ook nog worden gezegd dat Ulay eerder al experimenteerde met hermafroditisme; hij realiseerde visueel een vervolledigd wezen waarin mannelijke en vrouwelijke uitersten samen werden gebracht. Daar hij echter een mannelijke en vrouwelijke identiteit vermengde in één persoon, experimenteerde hij in werkelijkheid eerder met androgynie.

Een ander belangrijk werk is *PA-ULA-Y* uit 1973-1974 (afb. 7). Net als *S'he* betreft het ook hier een titel die eigenlijk bestaat uit twee woorden: de naam van de kunstenaar en die van zijn geliefde destijds, Paula Françoise –Piso. Waar bij *S'he* met de apostrof echter nog visueel een scheiding wordt bewerkstelligd tussen de woorden *she* en *he*, werkt het liggende streepje gevoelsmatig anders: de afzonderlijke letters van de namen *Paula* en *Ulay* worden naar elkaar toegetrokken en lijken te versmelten. In dit werk maakte Ulay Polaroidfoto's van zowel Paula als zichzelf en knipte ze later door. Als een legpuzzel paste hij ze weer aan elkaar; sommige foto's samengesteld uit tweemaal Ulay, andere uit tweemaal Paula, maar ook foto's waar hij een helft van Paula en zichzelf naast elkaar legt. Waar hij eerder een soort hermafroditisch wezen van zichzelf maakte in de serie *S'he*, bereikt hij dit hermafroditisme nu met een ander. Zijn liefdes- en werkrelatie met Marina Abramović was daarmee niet de eerste in zijn soort: ook in de relatie met Paula versmolten de twee individuen en bestond er een perfecte symbiose tussen de twee, wat volgens Rus Bojan verbeeld wordt in diverse werken, waaronder deze.⁴⁰ Het blijft echter wederom bij een visuele versmelting; eerder worden de foto's van Paula en Ulay tot een hermafroditisch geheel, dan dat Ulay en Paula dat zelf worden.

³⁷ Abramović 2016, p. 85

³⁸ Rus Bojan 2014, p. 141

³⁹ Rus Bojan 2014, p. 25

⁴⁰ Rus Bojan 2014, p. 26

Al met al had Ulay, al voor zijn ontmoeting met Marina, een flink oeuvre opgezet waarin niet zelden genderkwesties de boventoon voerden. Ook experimenteerde hij al eerder met een samenwerking binnen een kunstenaarsduo, waarin twee individuen trachtten één te worden.

1.3 – Een huwelijk van genderrollen in performancekunst

Om de overkoepelende ontwikkeling van genderrollen in het gezamenlijke werk van Marina en Ulay te kunnen begrijpen, moet eerst duidelijk worden wat het stel zelf al had uitgevonden over genderrollen en hoe zij deze vervolgens konden inzetten in hun gezamenlijke performances.

Zowel Ulay als Marina schuwden gender niet in hun solowerk. Marina bracht gender wellicht minder expliciet naar voren, maar was zich toch bewust van het bestaan van genderrollen. Ze bespote het vrouwelijke genderstereotype en experimenteerde al eerder met mannelijke en vrouwelijke genderrollen, al vond dit experiment nog plaats binnen een rollenwissel met een vrouwelijke sekswerker. Ook Ulay was zich bewust van het bestaan van genderrollen, experimenteerde regelmatig met mannelijke en vrouwelijke genderrollen en voegde deze rollen samen tot een androgyne eenheid. Daarnaast experimenteerde hij al eerder met hermafroditisme in zijn samenwerking met Paula Françoise-Piso.

In alle genoemde solo-experimenten komen al ingrediënten naar voren die de basis vormden voor het startpunt van hun samenwerking: het in vraag stellen van genderrollen, het verwisselen van genderrollen – dan wel aannemen van nieuwe genderrollen – om zo tot een nieuwe, gezamenlijke en hermafroditische genderidentiteit te kunnen komen. Zodoende zijn in het licht van de hoofdvraag ‘Hoe ontwikkelt zich de rol die gender speelt in het werk van Ulay en Marina Abramović tussen 1976-1988?’ een aantal functies van genderrollen blootgelegd die de basis vormden voor de samenwerking van het stel. Echter bleef het niet bij deze basis en trad er doorheen de jaren binnen de performances gestaag een verschuiving in genderrollen op. Meer over aangenomen genderrollen in de performances tussen 1976 en 1988, alsook de verschuiving die hierin plaatsvindt, zal worden uiteengezet in het tweede hoofdstuk.

2 – Genderrollen in de performance van Ulay en Marina – opheffen/verwisselen/handhaven

Ulay en Marina Abramović gingen in de kunsten een samenwerking aan die uiteindelijk duurde van 1976 tot 1988. In deze periode van twaalf jaar hebben ze een breed oeuvre aan performances opgezet. Vier overkoepelende projecten in hun oeuvre zijn *Relation Work* (1976-1979), *That Self* (1980), *Nightsea Crossing* (1981-1987) en *The Lovers/The Great Wall Walk* (1988). Onder de eerste drie titels hebben de kunstenaars diverse performances uitgevoerd; de laatste titel betreft één grote performance die een aantal maanden duurde. Deze vier projecten zouden dan als een grove indeling van hun gezamenlijke oeuvre kunnen worden gezien; tevens als bepaalde, afzonderlijke fases die de kunstenaars samen hebben doorlopen. Ieder project kent zijn eigen moment in de samenwerking van Marina en Ulay, waardoor een overzicht van deze projecten een evolutie in het gezamenlijke oeuvre van Ulay en Marina kan blootleggen. Ze zijn, naar Marina's zeggen, dan ook onlosmakelijk met elkaar verbonden. Marina geeft aan dat ieder werk binnen hun performancekunst nieuwe ervaring en inspiratie meebracht voor een volgend werk, en dat het niet mogelijk is om één werk uit hun oeuvre te isoleren.⁴¹

Toch betreffen het evenwel vier series met een eigen titel en kennen zij dus ieder een eigen thema. Ook gender wordt in ieder project anders benaderd, waardoor er ook op dat vlak een ontwikkeling zichtbaar wordt. *Relation Work*, *That Self*, *Nightsea Crossing* en *The Lovers/The Great Wall Walk* vormen in deze scriptie dan ook de rode draad. Hoewel genderrollen niet in iedere losse performance expliciet naar voren komen, is dit in een aantal performances wel degelijk het geval. De overkoepelende projecten kunnen aan de hand van deze genderrollen mogelijk worden gekarakteriseerd. Om de werking van aangenomen genderrollen in de performancekunst van Ulay en Marina Abramović tussen 1976 en 1988 te kunnen onderzoeken, zal eerst duidelijk moeten worden welke genderrollen er precies worden beoefend. Daartoe is dit hoofdstuk toegespitst op de vraag 'Op welke wijze komen genderrollen in de afzonderlijke performances tussen 1976-1988 naar voren?'

Terwijl het gros van de performances zich enkel tussen Marina en Ulay afspeelt, zijn er ook een aantal performances in het oeuvre aanwezig waar andere mensen aan deelnemen, zoals *Imponderabilia*, 1977, uit de serie *Relation Work* (afb. 8), waar de twee kunstenaars naakt tegenover elkaar staan in de ingang van een museum en zo een nauwe toegangspoort van naakt vlees vormen. De bezoekers moeten zich door deze nauwe poort van naakt vlees naar binnen wurmen en daarbij de keuze maken of zij zich richting het vrouwelijke, dan wel het mannelijke lichaam wenden. Een dergelijke performance zegt echter meer over de gendernoties van het publiek dan over die van de kunstenaars zelf. Juist wanneer enkel Ulay en Marina performen, kunnen hun genderrollen duidelijker aan het oppervlak

⁴¹ The Story of Marina Abramović & Ulay 2017

komen, of deze nu bewust of onbewust zijn aangenomen. Werken waaraan anderen hebben deelgenomen, worden in deze scriptie dan ook buiten beschouwing worden gelaten.

2.1 – Relation Work, 1976-1979

Relation Work is het eerste project dat het koppel samen tot uitvoering brengt, in een tijd dat Ulay en Marina verliefd waren en nog volledig in elkaar opgingen. Deze passie en intimiteit is dan ook uit het zeer fysiek-georiënteerde werk uit te lezen; de kunstenaars kennen elkaar door en door. Dit betreft tevens de serie waar de meeste literatuur over is verschenen. *Relation Work* typeert zich volgens Jasmijn Jarram vooral als een serie waarbinnen het koppel fysieke grenzen van het lichaam, alsook de mannelijke en vrouwelijke identiteit op de proef stelt.⁴² Die fysieke grenzen worden behoorlijk uitgeput, daar het koppel fysiek geweld op elkaar en zichzelf uitoefent. Dat doet het koppel volgens Green om tot een nieuwe gezamenlijke genderidentiteit te komen: die van de hermafrodiet.⁴³ Ulay beaamt dit, en geeft aan dat het bereiken van hermafroditisme in deze eerste fase van het gedeeld oeuvre inderdaad centraal stond.⁴⁴ Het duo probeert deze gezamenlijke genderidentiteit te bereiken vanuit de liefde die ze voor elkaar voelen; volgens Ann Demeester vertelt deze serie ons dan ook een verhaal over de liefdesverhouding tussen een man en vrouw.⁴⁵ In de afzonderlijke performances van *Relation Work* zou dan dus een hermafroditische genderidentiteit zichtbaar moeten worden.

2.1.1 De versmelting van Ulay en Marina

Er zijn inderdaad performances aan te wijzen waar dit hermafroditisme tot uiting wordt gebracht. In sommige performances gebeurt dit terwijl ook zichtbaar wordt hoe de kunstenaars, bewust of onbewust, bepaalde genderrollen aannemen. Een tekenend voorbeeld hiervan is de performance *Breathing In, Breathing Out*, uit 1977 (afb. 9). De kunstenaars zitten op hun knieën tegenover elkaar op de grond; beiden hebben hun neus verstopt, zodat enkel door de mond ademen nog mogelijk is. Ulay en Marina drukken hun monden tegen elkaar en beginnen elkaars lucht in te ademen. Zonder nieuwe toevoer van zuurstof door frisse lucht in te ademen, betekent dit dat het koppel naar verloop van tijd enkel elkaars uitgestoten koolstofdioxide inademt. Overigens lijkt deze performance ook op een intieme kus, wat aansluit bij het idee van Demeester dat de performances binnen *Relation Work* het verhaal van een liefdesverhouding vertolken. Volgens Green verwerden de kunstenaars in deze performance visueel tot de helften van een tweeslachtig wezen, mede doordat hun uiterlijk op dat van een tweeling lijkt: dezelfde lange haren in een knot, dezelfde bouw, beiden een blouse en een eenvoudige pantalon.⁴⁶ Greathouse ziet echter in de handeling zelf ook een versmelting van Ulay en Marina. Door de meest essentiële levensbehoefte, adem, te delen, functioneert het paar namelijk succesvol als één wezen. Beiden hadden daarnaast evenveel actieve controle over deze handeling en

⁴² Jarram 2015, p. 86

⁴³ Green 2000, p. 17

⁴⁴ Cassin 2014, p. 113

⁴⁵ Een ode aan Ulay 2020

⁴⁶ Green 2000, p. 42

namen in het licht van genderrollen daarmee een mannelijke genderrol aan. Hierdoor werd het traditionele genderpatroon, die van de man die controle uitoefent over de vrouw, teniet gedaan.⁴⁷

2.1.2 Hermafroditisme; een utopie?

In andere performances, *Relation in Space*, *Talking about Similarity* en *Incision*, is een poging om tot tweeslachtig wezen te worden wel zichtbaar, maar komt de onmogelijkheid hiervan tevens nadrukkelijk aan het oppervlak. Op deze performances zal dieper worden ingegaan.

Relation in Space

In het begin van *Relation in Space*, 1976 (afb. 10), bevinden een naakte Marina en Ulay zich buiten beeld. Beiden dragen hun lange haren los. In een rustig looptempo betreden ze het beeld, passeren elkaar zonder elkaar aan te kijken en lopen verder, om vervolgens allebei weer uit het beeld te verdwijnen. Buiten beeld draaien zij zich om en lopen weer naar elkaar toe, waarbij ze het looptempo telkens wat opvoeren. In hun eerste ontmoetingen raken hun lichamen elkaar niet of nauwelijks, maar wanneer lopen verandert in rennen, botsen de lichamen in toenemende mate frontaal tegen elkaar aan. De kunstenaars draaien zich na een dergelijke botsing om, en lopen vanaf nu terug naar een vaste plek in plaats van door te lopen. Op het gegeven moment heeft Ulay telkens meer vaart dan Marina, waardoor Marina achteruitdeinst en Ulay stabiel tot stilstand komt. Richting het einde van de performance gebeurt dit met zulke impact dat Marina de neiging heeft te struikelen, wat op het gegeven moment ook gebeurt. Vanaf dit punt mindert Ulay vaart en reikt op bepaalde momenten zijn arm uit, om te voorkomen dat Marina valt. Ook treedt nu meer oogcontact tussen de twee op.

De kunstenaars hebben in principe een overeenkomstig uiterlijk door hun lange, smalle postuur en hun lange, losse haren. Door hun naaktheid ligt wellicht een focus op het verschil in geslacht, maar dit verschil lijken de kunstenaars juist te willen overstijgen door gender te balanceren. Op het geslacht kunnen zij immers geen invloed uitoefenen; gender biedt hier wel mogelijkheden voor. Michalak ziet hoe beide kunstenaars dezelfde handelingen uitvoeren en daarbij eenzelfde kracht op elkaar uitoefenen. Volgens haar verbeeldt dit een poging om twee lichamen tot één symbolisch geheel te laten versmelten.⁴⁸ Ook Rus Bojan ziet in *Relation in Space* een versmelting van het mannelijke en het vrouwelijke tot één geheel.⁴⁹ Het door het duo gewenste hermafroditisme lijkt in deze performance dus naar de voorgrond te treden.

Toch ontstaat in deze performance een barst in het hermafroditisme. Het wordt namelijk al gauw duidelijk dat het mannelijke lichaam van Ulay meer fysieke kracht vertoont dan het vrouwelijke lichaam van Marina. Greathouse ziet hoe Ulay zichzelf inhoudt om Marina niet omver te lopen. Waar het stel in theorie gelijkheid beoogde, werkt dit in praktijk anders uit: eerder creëren ze een *illusie* van

⁴⁷ Greathouse 2014, p. 12

⁴⁸ Michalak 1999, p. 15

⁴⁹ Rus Bojan 2014, p. 31-32

gelijkheid tussen de man en vrouw. Doordat deze gelijkheid enkel bewerkstelligd wordt omdat Ulay zichzelf inhoudt, worden biologische verschillen tussen de twee juist versterkt.⁵⁰ Hierbij mag echter wel een kanttekening worden geplaatst. Hoewel ze een punt heeft dat de beoogde gelijkheid in praktijk niet geheel kan worden bereikt, heeft Greathouse het hier wel over biologisch geslacht als een onoverkomelijk feit, in tegenstelling tot het eerder gevoelsmatige gender. Op het gebied van genderrollen kan namelijk wel degelijk een verschuiving worden waargenomen. Allereerst is er sprake van een bewust aangenomen mannelijke genderrol voor Marina. Zij meet zich immers een net zo actieve, zelfs agressieve rol aan als Ulay. Ulay neemt onbewust een vrouwelijke genderrol op zich; hij doorbreekt zijn rol als performer en toont affectie en emotie jegens Marina wanneer zij valt. Tevens doet hij een tandje terug in zijn fysieke kracht en neemt een minder agressieve rol aan. Waar het door Greathouse aangehaalde verschil in geslacht onvermijdelijk aanwezig blijft, proberen beide kunstenaars het verschil in gender in hun fysieke strijd wel degelijk op te heffen. Ondanks hun lichamelijke verschillen blijven ze zich met volle overgave op elkaar storten, in de hoop zo toch tot een oplossing te komen. De naaktheid in deze performance vergroot dit idee van strijd naar mijn mening uit, doordat beide performers in al hun kwetsbaarheid worden getoond. Er komt een nadruk te liggen op het geluid van het op elkaar klappend vlees van de botsende lichamen, en er is voortdurend sprake van wrijving en beschadiging.

Iverson introduceert op dit punt een interessant idee. Door aanraking kan namelijk het verschil tussen 'zelf' en 'ander' worden bevraagd. Beide personen blijven een losse entiteit, toch ontstaat er een ruimte, of derde entiteit, waarin beiden lijken te versmelten. Iverson noemt hierbij als voorbeeld een aanraking tussen twee handen. Het voelen van deze aanraking is voor degene die aanraakt niet anders dan voor degene die aangeraakt wordt; beiden ervaren hetzelfde gevoel en weten van elkaar wat zij op dat moment voelen. Via dit soort aanrakingen zou men zichzelf dus kunnen identificeren met de ander. In *Relation in Space* kan de aanraking tussen de lichamen van Ulay en Marina volgens Iverson vergeleken worden met deze aanraking tussen handen. Terwijl zij hun lichamen met hoge snelheid op elkaar laten botsen, oefenen zij zowel actie uit op de ander als dat er actie op henzelf wordt uitgeoefend. Echter ziet Iverson ook de biologische onwerkelijkheid van het gewenste hermafroditisme in: hoe hard de kunstenaars ook op elkaar inrennen, nooit kunnen zij hun fysieke lichamen tot één lichaam laten versmelten.⁵¹

Kortom; in de literatuur over *Relation in Space* blijft de poging tot hermafroditisme niet ongezien, echter wordt in het geval van deze performance vaak direct gewezen op de onmogelijkheid van de door het koppel gewenste genderidentiteit. Waar Ulay en Marina als tweeslachtig wezen in andere performances tot een geloofwaardigheid lijkt te worden, komt in *Relation in Space* het illusoire karakter van deze wens naar voren. Het koppel vecht een strijd zonder eind; zij zullen

⁵⁰ Greathouse 2014, p. 15

⁵¹ Iverson 2008, p. 26-29

genderverschillen op deze wijze nooit kunnen overwinnen. Een volledige, fysieke en mentale versmelting zal dan ook nooit werkelijkheid kunnen worden.

Talking about Similarity

Deze performance uit 1976 vond plaats voor een select publiek van vrienden (afb. 11a, 11b). De performance begint met Ulay die, met zijn gezicht naar het publiek gericht, zijn mond wijd open spert. Zolang zijn mond geopend is, zijn geluiden van een afzuigstelsel van de tandarts te horen. Daarna sluit hij zijn mond en haalt hij een naald en draad tevoorschijn, waarmee hij zijn lippen dichtnaait. Hierna verplaatst hij zich buiten beeld. Marina neemt nu plaats voor het publiek en geeft aan dat zij vragen aan Ulay mogen stellen. De bedoeling is dat het publiek de vraag voor Ulay in de je-vorm aan Marina stelt en dat zij in de ik-vorm namens Ulay antwoordt. Een aantal keren is te zien hoe Marina na een vraag uit het publiek eerst uit beeld kijkt naar Ulay en dan pas antwoordt, alsof zij het antwoord via hun oogcontact op telepathische wijze ontvangt.

Duidelijk is in ieder geval dat in deze performance een uitwisseling van rollen plaatsvindt. Marina benadrukt hoe deze performance gaat over liefde en vertrouwen, over iemand die een ander genoeg vertrouwt om voor hem te spreken.⁵² Deze performance is dan eerder bedoeld om een harmonie tussen twee geliefden uit te beelden, wat ook uit de titel *Talking about Similarity* kan worden gehaald: het koppel wilde spreken in termen van gelijkheid.

Greathouse ziet een poging tot hermafroditisme in de manier waarop twee personen nu één en dezelfde gedachten delen en tot één spreekbuis worden. Tevens wordt echter op de ambiguïteit van genderrollen in deze performance gewezen, die het hermafroditisme eerder bemoeilijkt dan faciliteert. Van de ene kant lijkt het in deze performance namelijk alsof Marina de macht heeft over Ulay. Zij heeft immers het laatste woord over Ulay's gedachten, terwijl Ulay zelf geen zeggenschap meer heeft. Wat betreft genderrollen kan dan worden gezegd dat Ulay zichzelf een vrouwelijke, passieve rol heeft aangemeten en eerder tot een verstomd object is geworden, terwijl Marina in deze performance een mannelijke genderrol aanneemt door een actief, denkend subject te worden. Echter heeft deze rollenwissel volgens Greathouse ook een keerzijde, en verandert Marina op deze wijze enkel in een spreekbuis voor Ulay. Marina vertolkt Ulay's gedachten en zegt dus niet wat zij zelf zegt. Daarin verliest ze volgens Greathouse haar eigen identiteit in het belang van die van Ulay.⁵³ Michalak veronderstelt eenzelfde ambiguïteit, en vertolkt op pakkende wijze hoe genderstereotypes in *Talking about Similarity* juist worden versterkt. Hoewel de performance mannelijke en vrouwelijke rollen lijkt te bevragen en wellicht poogt te overstijgen, wordt eerder getoond hoe de vrouw een passieve partner is van de man die wel spreekt, maar enkel vanuit de positie van haar mannelijke partner.⁵⁴ Hier wordt een idee van

⁵² Abramović 2016, p. 97

⁵³ Greathouse 2014, p. 10

⁵⁴ Michalak 1999, p. 16

machtsverhoudingen duidelijk: er bestaat een historische hiërarchie tussen de mannelijke en vrouwelijke genderidentiteit, waar de mannelijke een hogere positie inneemt. Ook Marina en Ulay ontkomen in deze performance niet geheel aan dat stigma.

Waar in deze performance eigenlijk gelijkheid beoogd wordt en wellicht wederom een poging wordt gepleegd te versmelten tot één wezen dat zelfs hetzelfde brein lijkt te delen, blijft de macht op ambigue wijze steken bij ofwel de mannelijke, dan wel de vrouwelijke partij. In plaats van balans wordt eerder een machtsstrijd voelbaar, al betreft het hier geen strijd in fysieke zin, zoals in *Relation in Space*. Hooguit neemt Marina bepaalde mannelijke genderrollen op zich, waar Ulay zich op bepaalde vlakken een vrouwelijke genderrol aanmeet; eerder bereiken de twee in een poging deze machtsstrijd op te lossen dan een staat van androgynie in twee losse individuen. Ook in *Talking about Similarity* treedt dan de onmogelijkheid van een hermafrodiete genderidentiteit naar voren.

Incision

In *Incision* uit 1978 (afb. 12) staat een naakte Ulay met zijn rug tegen een muur met om zijn middel een dikke elastiek, die op twee punten aan de muur is bevestigd. Ulay rent herhaaldelijk van de muur weg, waarop de elastiek uitrekt. Hij probeert de elastiek telkens zo ver mogelijk te rekken, totdat hij door de trekkracht wordt teruggetrokken naar de muur. Gedurende de gehele performance staat Marina verstild naar Ulay te kijken; zij is wel gekleed. Op een gepland moment komt er een man in het zwart gekleed uit het publiek naar voren die Marina een ninjatrap verkoopt, waarop zij op de grond valt. Ulay blijft ondertussen doorgaan met zijn gezwoeg en ook Marina staat weer op en herpakt haar rol.

Michalak zegt over *Incision* dat Marina passieve vrouwelijkheid uitbeelddt, daar zij enkel stilstaat en toekijkt. Ulay zou dan een actieve, mannelijke rol vertolken. Toch is er volgens haar meer aan de hand in deze performance. Marina is namelijk vrij om te gaan en staan waar zij wil, maar is toch passief, terwijl Ulay actief is, doch fysiek gelimiteerd; hij lijkt de ondergeschikte in deze performance, waar Marina juist domineert. Wel is Ulay in zijn hoofd vrij om zijn fysieke onvrijheid aan te vechten, wat hij dan ook herhaaldelijk verbeeldt in deze performance.⁵⁵ Toch vindt er ook op een ander vlak een verschuiving plaats in genderrollen: Ulay is namelijk niet gekleed, terwijl Marina dat wel is. Hierdoor komt er een lichamelijke en objectiverende focus te liggen op Ulay, waar deze normaliter gereserveerd is voor de vrouw. Dit betreft immers een welbekend patroon doorheen de kunstgeschiedenis, waarbij mannen vrijwel altijd gekleed zijn; als zij al ontkleed zijn, dan nooit volledig. Vrouwen worden echter regelmatig volledig naakt weergegeven, ten dienste van een wellustige mannelijke blik. Ulay en Marina draaien dit traditionele visuele patroon in deze performance volledig om. In *Incision* wordt nog steeds gepoogd gender te overstijgen, net als in alle andere performances binnen *Relation Work*. Echter, waar voorgaande performances gericht waren op thema's als balans, gelijkheid en eenheid, blijft in *Incision* eerder een nadruk op verschil liggen, al hebben de kunstenaars wel hun eigen draai

⁵⁵ Michalak 1999, p. 15

gegeven aan een vastgeroest genderpatroon. Beide kunstenaars vertonen verschil in zowel hun uit te voeren handelingen als in hun uiterlijke verschijning. Van een poging tot hermafroditisme, geslaagd of niet geslaagd, lijkt in deze performance evenmin sprake. Eerder is te zien hoe in zowel Ulay als Marina vrouwelijke en mannelijke genderrollen worden gemixt, wat wederom lijkt te duiden op androgynie, waarbij een individu zich zowel mannelijke als vrouwelijke eigenschappen aanmeet. Waar dit in *Talking about Similarity*, aan het begin van de gezamenlijke carrière een onbedoeld effect zal zijn geweest, lijkt *Incision*, richting het einde van *Relation Work*, bewust op een dergelijke wijze opgezet.

2.1.3 Verschuiving naar een nieuwe genderidentiteit

De felbegeerde hermafrodiete genderidentiteit is als een rode draad door *Relation Work* verweven. Waar het duo in sommige performances slaagde hermafroditisme te bereiken, werden Ulay en Marina ook regelmatig geconfronteerd met de onmogelijkheid ervan. Dat resulteerde in een disbalans en eerder een machtsstrijd tussen het mannelijke en het vrouwelijke in *Relation in Space* en *Talking about Similarity*. Een sleutelstuk richting het einde van *Relation Work* vormde dan de performance *Incision*, waar de kunstenaars een poging tot hermafroditisme zichtbaar leken te hebben opgegeven en ieder eerder een individuele, androgyn genderidentiteit leken aan te nemen. Waar *Relation Work* aan zijn einde kwam, ontstond dan een nieuw project, *That Self*, dat zich middels andere genderrollen eerder door andere genderidentiteiten liet kenmerken.

2.2 – That Self, 1980

Waar in het grootste deel van de performances uit *Relation Work* een poging werd gedaan de wens tot hermafroditisme in vervulling te laten gaan, bleek uiteindelijk dat deze wens in praktijk niet te vervullen was; hermafroditisme als gedeelde genderidentiteit bleek een onmogelijkheid. Greathouse stelt dat de projecten na *Relation Work*, waaronder ook *That Self*, kunnen worden gezien als een reactie op deze onmogelijkheid om tot hermafrodiet te worden. De focus komt van gelijkheid eerder op verschil te liggen.⁵⁶ Daarmee arriveren we bij het tweede grote project binnen het oeuvre van Ulay en Marina: *That Self*, uit 1980. In deze serie werden vier performances uitgevoerd: *Point of Contact*, *Rest Energy*, *Nature of Mind* en *Timeless Point of View*. Deze performances vonden niet voor een publiek, maar enkel voor de camera plaats. Deze serie wordt wel eens gezien als een transitie, waarin het duo anticipeerde op de meer mentale performances die zij in latere jaren zouden gaan uitvoeren. Marina geeft in het interview met Kaplan aan hoe het duo in 1979, aan het einde van *Relation Work*, ervoer hoe het alle mogelijkheden van performance had uitgeput. Echter hadden ze het daar achteraf bij het verkeerde eind. Op fysiek vlak waren wellicht veel mogelijkheden verkend, op mentaal vlak lagen echter nog tal van mogelijkheden voor het oprapen.⁵⁷ Waar in *Relation Work* nog een focus lag op fysieke kracht, begint de focus volgens Kristine Stiles in *That Self* al richting meditatie, energie-

⁵⁶ Greathouse 2014, p. 16

⁵⁷ Kaplan 1999, p. 12

uitwisseling en uithoudingsvermogen te verschuiven.⁵⁸ Daar het een transitie betreft, blijven fysieke elementen echter ook nog aanwezig.

De titel *That Self* verwijst naar de naam ‘that self’ die het koppel aan hun hermafroditische genderidentiteit had gegeven, zo stelt Marina.⁵⁹ That self omvatte daarmee zowel mannelijke als vrouwelijke karakteristieken. Echter betrof het niet meer zozeer een eenheid tussen twee individuen, maar eerder een plek waarbinnen twee losse individuen een gezamenlijke derde energie veroorzaakten, zo citeert LIMA de kunstenaars over het project. Deze energie was niet langer van de kunstenaars afhankelijk, zoals in *Relation Work* wel het geval was, maar bestond op zichzelf.⁶⁰ In de titel wordt deze entiteit dan ook niet gezien als dé ultieme entiteit, een die zich huisvest in de kunstenaars zelf; anders zou het woord *the* immers beter hebben gepast. Niet voor niets wordt het woord *that* gebruikt, dat verwijzend werkt en zodoende ook bewust door de kunstenaars wordt gebruikt om te wijzen naar iets dat buiten henzelf bestaat.

Als deze entiteit los kwam van Ulay en Marina en op zichzelf kon bestaan, laat dit aan Ulay en Marina individueel ook weer ruimte om op zichzelf te kunnen bestaan, niet langer in een hermafroditische eenheid maar met de mogelijkheid zich ieder een individuele genderidentiteit aan te meten. Via een bespreking van genderrollen in de vier onderliggende performances zal worden gekeken om welke genderidentiteit het hier gaat. Overigens is buiten *Rest Energy* nauwelijks iets geschreven over de onderliggende performances van de serie, in tegenstelling tot de aandacht die wel aan de serie in zijn algemeenheid wordt besteed. Marina zelf heeft wel over deze performances geschreven. Om de genderrollen binnen de performances te kunnen begrijpen, zullen haar woorden alsook eigen observaties gebruikt worden.

2.2.1 Van hermafroditisme naar androgynie

De eerste performance, *Point of Contact* (afb. 13), verbeeldt direct de transitie die het duo op het vlak van genderidentiteit doormaakte. In deze performance staan de kunstenaars, identiek in een zwart pak gekleed, gedurende een uur tegenover elkaar; ze kijken elkaar daarbij geconcentreerd in de ogen en laten hun wijsvingers naar elkaar wijzen. Hun vingertoppen raken elkaar daarbij net niet aan. De performance toont een evenwichtige opstelling van de twee kunstenaars met een identiek uiterlijk, die tevens eenzelfde positie hebben aangenomen.

Volgens Marina was het de bedoeling dat het koppel elkaars energie zou voelen via het oogcontact dat de twee deelden, zonder elkaar daarbij echt aan te raken.⁶¹ Dit veronderstelt wederom een poging tot versmelting, al lijkt het koppel zich op dit moment bewuster van het feit dat dit op fysieke wijze onmogelijk is. Terugblikkend op de performance stelt ze: ‘In *Point of Contact* waren we heel close, en

⁵⁸ Stiles 2008, p. 80

⁵⁹ Kaplan 1999, p. 17

⁶⁰ ‘That Self’, LIMA s.d.

⁶¹ Abramović 2016, p. 124

toch was dat laatste kleine stukje afstand tussen ons, de leemte die uiteindelijk de versmelting van onze zielen tegenhield, onoverbrugbaar.⁶² De performances die hierna plaatsvinden, hebben een ander karakter; de kunstenaars lijken afscheid te nemen het idee van versmelting, fysiek of mentaal, en zoeken een andere balans.

Timeless Point of View

Waar binnen *Relation Work* in de performance *Incision* al eerder sprake leek te zijn van androgynie, lijkt dat in de performance *Timeless Point of View* (afb. 14) ook het geval te zijn. In deze performance is de camera gericht op een open water, met in de voorgrond een stukje kade. Ulay staat buiten beeld op de kade met een hoofdtelefoon op, Marina zit in een bootje en peddelt langzaam van de waterkant weg richting de horizon. Als kijker bevinden wij ons in de positie van Ulay. Terwijl de afstand tussen Marina en Ulay steeds groter wordt, hoort Ulay via de koptelefoon (alsook de kijker van de video) het geluid van de roeiende riemen op gelijkblijvend volume.

In *Timeless Point of View* neemt Ulay een passieve, vrouwelijke rol aan, zoals hij verstild aan de kade staat. Marina neemt juist een actieve, mannelijke rol aan en heeft tevens een dominerende rol, daar zij degene is die de groter wordende afstand bepaalt en veroorzaakt. Marina ervoer de performance dan ook op deze wijze. Ze zette zichzelf neer als een machtige en onafhankelijke partij die de touwtjes in handen had, en liet Ulay als hulpeloze toeschouwer achter op de kade.⁶³ In deze performance neemt Marina als vrouw dus een mannelijke genderrol op zich, Ulay een vrouwelijke, en bereiken beide kunstenaars in zichzelf een androgyn genderidentiteit.

2.2.2 Een verschuiving naar traditionele genderrollen

In de twee tussenliggende performances, *Rest Energy* en *Nature of Mind*, worden de mannelijke en vrouwelijke genderrol als genderstereotypes juist zichtbaar.

Rest Energy

In *Rest Energy* (afb. 15) houden Ulay en Marina samen een boog op spanning. Marina houdt de werparm vast, Ulay de boogpees. Op de boogpees rust een pijl die op Marina's hart is gericht. Beide kunstenaars leunen vervolgens voorzichtig naar achteren, zodat zij samen aan de boog hangen en de boog op spanning komt. Beide kunstenaars ervaren dezelfde spanning; de toenemende hartslag van beide kunstenaars is in de video hoorbaar.

In eerste instantie brengt dit beeld een idee van balans naar voren, daar het stel in evenwicht blijft aan de boog en zij samen een gelost schot voorkomen. Ann Demeester ziet ook hoe het stel elkaar in evenwicht houdt en hoe dit blijk geeft van een blind vertrouwen in de ander.⁶⁴ Echter vervullen de performers hier niet dezelfde rol. Marina verhaalt hoe Ulay in dit stuk degene was in de machtspositie:

⁶² Abramović 2016, p. 126

⁶³ Idem

⁶⁴ Een ode aan Ulay 2020

hij hing immers aan de ‘veilige kant’ van de boog en had de macht om Marina’s hart te doorboren.⁶⁵ Wat dat betreft nam Ulay een klassieke, mannelijke rol van macht aan en Marina die van een ondergeschikte, afhankelijke vrouw.

Nature of Mind

Nature of Mind (afb. 16) is gefilmd op een kade in Amsterdam. De camera is gericht op Marina, die op een richel net boven het water staat met haar handen in de lucht. Richting het einde van de performance valt Ulay van boven, buiten beeld, in het blikveld van de camera en plonst in het water. Al komen genderrollen in deze performance niet zo expliciet naar voren, toch kan er iets over gezegd worden. Wat namelijk wel duidelijk wordt, is dat Marina hier een passieve rol op zich neemt, terwijl Ulay in zijn actieve rol de enige is die actie in het verder stille beeld veroorzaakt. In dat opzicht zou kunnen worden gezegd dat het duo in deze performance eerder traditionele genderrollen aanneemt.

2.2.3 De transitie van genderrollen in *That Self*

Zoals eerder al werd gesteld, kenmerkt de serie *That Self* zich door transitie; datzelfde is waar op het gebied van genderrollen. De wortels van deze transitie lagen al in *Relation Work* besloten met de het onmogelijke hermafroditisme en de androgyne genderrollen in de performance *Incision*. Met een aanzienlijk lager aantal performances dan *Relation Work* geschiedt de genoemde transitie in het project *That Self* op redelijk abrupte wijze. In *Point of Contact* kon nog een laatste uithaal naar hermafroditisme worden gezien. Echter wordt in de rest van de performances een zoektocht naar een andere genderidentiteit zichtbaar, eentje die in deze serie nog niet wordt opgelost. In chronologische volgorde lijkt het duo in *Rest Energy* en *Nature of Mind* in te spelen op mannelijke en vrouwelijke genderrollen, terwijl in de laatste performance, *Timeless Point of View*, toch weer eerder een androgyne genderidentiteit aan het oppervlak komt drijven.

2.3 – Nightsea Crossing 1981-1986

Met *Nightsea Crossing* (afb. 17) werd de transitie van het fysieke naar het mentale voltooid. Dit betreft een serie waarin, in tegenstelling tot de eerdere projecten, telkens dezelfde performance werd herhaald. Het duo voerde in de periode 1981 tot 1986 in diverse steden tweeëntwintig maal een performance uit onder toezien van het publiek. Ulay en Marina nemen in *Nightsea Crossing* tegenover elkaar plaats aan een rechthoekige tafel. Gedurende zeven uur blijven de kunstenaars op deze wijze onbewogen en stil zitten.⁶⁶ Een variatie op *Nightsea Crossing* vormden de performances *Nightsea Crossing Conjunction* en *Nightsea Crossing: The Observer*. In de eerstgenoemde namen ook een Tibetaanse monnik en een lid van de Australische Pintubi-stam deel, in de tweede werden Marina en Ulay van een afstandje bekeken door hun vriend, Rémy Zaugg.

⁶⁵ Abramović 2016, p. 126

⁶⁶ Tent. cat. Florence 2018, p. 144

Van de vele *Nightsea Crossing*-sessies die daadwerkelijk enkel tussen Ulay en Marina plaatsvonden, is helaas geen beeldmateriaal overgeleverd. Wel zijn in de literatuur een aantal uitspraken over deze performanceserie gedaan, ook in het licht van gender. Stiles geeft aan hoe het koppel in het begin telkens synchroon op gelijk niveau instapt. Echter komen de kunstenaars na verloop van tijd keer op keer uit op een punt waar zij individueel functioneren en de ander compleet vergeten. Op dat punt is geen contact meer tussen beiden, eerder een scheiding. Stiles geeft aan hoe in *Nightsea Crossing* verschillen in uithoudingsvermogen en zelfcontrole zichtbaar worden.⁶⁷ Rus Bojan concretiseert dit verschil en geeft aan dat het Ulay was die het performancetoneel regelmatig eerder verliet dan Marina.⁶⁸ Echter is het belangrijk om te vermelden dat dit verschillen zijn waarop Ulay en Marina niet hebben geanticipeerd, niet langer genderrollen of bewuste acties van de kunstenaars. Wel wordt uit deze verschillen duidelijk, zoals Greathouse stelt, dat uit *Nightsea Crossing* niet langer een wens spreekt om tot gelijken te worden⁶⁹, de performances zijn eerder individueel van aard en de twee performers doen ieder hun eigen ding. Ulay beaamt dit in het interview met Cassin, en stelt dat het duo in dit project veel minder afhankelijk was van elkaar; de worsteling vond in deze performances op individueel vlak plaats.⁷⁰ In *Nightsea Crossing* wordt dan weer duidelijk het idee van een strijd zichtbaar. Dit strijdelement passeerde in *Relation in Space* binnen *Relation Work* al eerder nadrukkelijk de revue. Daar betrof het echter nog een strijd met als gezamenlijk doel een versmelting; een strijd die door de fysieke realiteit van het mannelijke en het vrouwelijke lichaam niet kon worden opgelost. Ditmaal betreft het echter een individuele krachtmeting; Ulay en Marina lijken het in deze strijd tegen elkaar op te nemen.

Genderidentiteit gaat ondergronds

Hoewel er in deze performance eigenlijk geen genderrollen zijn waar te nemen, is het project toch van belang. De reeks toont namelijk hoe Ulay en Marina van gezamenlijke composities, hetzij met een nadruk op overeenkomst of verschil of op samenwerking dan wel competitie, overgaan op individualiteit. *Nightsea Crossing* is gestript van iedere vorm van actie of interactie, tevens worden er geen genderrollen aangenomen door de kunstenaars. Het enige dat naar de voorgrond treedt, zijn onbedoelde, fysieke verschillen tussen Ulay en Marina. Een eventuele genderidentiteit van Ulay en Marina verdwijnt uit de focus en gaat voor het publiek gedurende deze zes jaar durende serie ondergronds. Al dat overblijft is een beeld van een individueel gevochten uitputtingsslag.

2.4 – The Lovers/The Great Wall Walk, 1988

In 1988 vangt het laatste grote project van het duo aan. *The Lovers* was de initiële naam van het project, later veranderde deze naam in *The Great Wall Walk* (afb. 18a, 18b). Gedurende negentig

⁶⁷ Stiles 2008, p. 86-87

⁶⁸ Rus Bojan 2014, p. 33

⁶⁹ Greathouse 2014, p. 19

⁷⁰ Cassin 2014, p. 240

dagen, van maart tot juni, bewandelen Marina en Ulay de Chinese muur. Marina begint aan de oostelijke zijde van de muur, in Shan Hai Guan bij de Gele Zee, Ulay start aan de westelijke kant, zo'n tweeduizend kilometer verderop, in Jia Yu Guan in de Gobiwoestijn. Ze lopen naar elkaar toe, tot ze elkaar in het midden ontmoeten in Er Lang Shan.⁷¹ Het betreft een ontzettend lange tocht onder doorgaans primitieve omstandigheden; een tocht die beiden individueel ondernemen. Wederom wordt hier een beeld van een individuele uitputtingsslag zichtbaar, waarin beiden vrijwillig de grenzen van het eigen uithoudingsvermogen verleggen.

Een terugkeer naar genderstereotypes

Marina geeft blijk van het feit dat het duo bewust had nagedacht over beide startpunten, daar vuur mannelijkheid en water vrouwelijkheid symboliseert. Daartoe startte Ulay in de Gobiwoestijn en Marina aan de kust van de Gele Zee.⁷² Zelfs in de gedragen kleding wordt een nadruk op genderstereotypes rondom het mannelijke en vrouwelijke gender gelegd: Marina draagt gedurende de hele tocht een rode jas, terwijl Ulay een blauwe draagt, mogelijk ook beïnvloed door het geregisseerde karakter van de performance. In dit soort aspecten kan worden gezien hoe Marina en Ulay uiteindelijk toch terug lijken te vallen in mannelijke en vrouwelijke genderstereotypes als genderrol. Wellicht is dat ook sprekend voor de ontwikkeling die in hun twaalfjarige samenwerking plaatsvond. Waar het stel in de body art van *Relation Work* nadruk legde op gender en gretig gebruik maakte van de mogelijkheden binnen performancekunst om genderrollen aan te nemen dan wel af te stoten, lijkt deze focus in *That Self* te verslappen en vindt het aannemen van genderrollen op ambigue, wellicht zelfs een meer onbewuste wijze plaats. In *Nightsea Crossing* gaat een bewuste, dan wel onbewuste beoefening van genderrollen in zijn geheel ondergronds, om daarna in *The Lovers/The Great Wall Walk* plots weer bewust en geregisseerd de kop op te steken. Marina is weer tot haar vrouwelijkheid en Ulay tot zijn mannelijkheid gekomen. In dit project worden genderstereotypes op geregisseerde wijze versterkt.

2.5 – De beoefening van genderrollen 1976-1988: een typering

Een korte typering van de vier opeenvolgende projecten *Relation Work*, *That Self*, *Nightsea Crossing* en *The Lovers/The Great Wall Walk* vertelt ons dat het koppel van een vermeende hermafroditische genderidentiteit in *Relation Work* verschuift naar een stereotype mannelijke genderrol voor Ulay en een vrouwelijke genderrol voor Marina in *The Lovers/The Great Wall Walk*, via een zoektocht naar een nieuwe genderidentiteit in *That Self* en het tijdelijk uitblijven van genderrollen in *Nightsea Crossing*. Daarmee is duidelijk geworden met welke genderrollen Marina en Ulay te maken hebben in al hun performances, maar is er nog niets gezegd over hoe de genderrollen zich op deze wijze hebben kunnen ontwikkelen.

⁷¹ Tent. cat. Florence 2018, p. 158

⁷² Abramović 2016, p. 198

Greathouse dicht in dit licht een interessante kwaliteit toe aan *The Lovers/The Great Wall Walk*; dit project functioneert naar haar mening anders dan alle eerdere projecten en onderliggende performances. Deze reis bracht het privé- en werklevens van Ulay en Marina precies op die manier samen die ze nooit goed wisten te bereiken in eerder werk. Greathouse suggereert vervolgens dat hun publieke performances dan ook als metaforen voor hun privéleven kunnen worden gezien.⁷³ Als deze opmerking wordt betrokken op de verschuiving van genderrollen, die vervolgens ook als een metafoor gezien kan worden van het privéleven van het stel, wordt een werking van genderrollen in de performancekunst van Ulay en Marina Abramović tussen 1976 en 1988 al voelbaar. Over de wisselwerking tussen de liefdes- en de professionele relatie waarin Ulay en Marina zich bevonden is echter nog niets gezegd, daar wordt in het volgende hoofdstuk meer aandacht aan besteed.

⁷³ Greathouse 2014, p. 20

3 – De relatie van Ulay en Marina – privé- en professioneel leven verweven

‘Gedurende acht jaar waren ze [Marina en Ulay] bezig met een serie van kunstwerken genaamd “Relation Works”. [...] Ik waardeerde de manier waarop de Relation Works een performance-ethiek hanteerden die kunst en leven direct met elkaar poogde te vermengen. Het werk zette in allegorische capsules de realiteit van hun levens neer, en zou betekenis missen zonder deze realiteit.’⁷⁴ Zo verhaalt Thomas McEvelley, een goede vriend van het stel. Deze *realiteit van hun levens* betreft hun liefdesrelatie, die in voorgaande hoofdstukken onbelicht is gebleven en die in dit hoofdstuk, aan de hand van de vraag ‘Hoe is de verhouding tussen gender in de privérelatie en in het professionele leven van Ulay en Marina?’ zal worden onthuld. Allereerst zal een verloop van de privérelatie worden geschetst. Daarna zal worden gekeken op welke punten de relatie en de performancekunst een weerslag op elkaar hadden. Tot slot zal worden gekeken naar wat het antwoord op deze deelvraag impliceert met betrekking tot de werking van genderrollen in de performancekunst van Ulay en Marina Abramović tussen 1976 en 1988.

3.1 – Het leven buiten de performances

In de zomer van 1976 kocht het verliefde stel een kampeerbusje om in te wonen⁷⁵, onder de regels van het gezamenlijk opgestelde manifest: ‘Art Vital: Geen vaste woonplaats. Permanent in beweging. Direct contact. Plaatselijke relatie. Zelfselectie. Grenzen overschrijden. Risico’s nemen. Mobiele energie. Geen repetitie. Geen voorspeld einde. Geen herhaling. Uitgebreide kwetsbaarheid. Blootstelling aan toeval. Primaire reacties.’⁷⁶

Waar het duo in hun performancekunst overigens wisselde met genderrollen; in hun privérelatie hield het koppel er een traditionele man-vrouwrelatie op na, zo geeft Marina aan. Zij boog zich over de huishoudelijke taken, terwijl Ulay de bus rondreed, de financiën deed en de praktische zaken rondom de performances regelde.⁷⁷ Ulay voegt hieraan toe dat zij, ondanks deze traditionele rolverdeling, ook in hun privéleven een soort van hermafroditisme wilden bereiken. Ze brachten de meeste tijd samen door, aten en dronken hetzelfde en deelden identieke ervaringen in hun geest, waardoor de twee lichamen op sommige punten begonnen te functioneren als één. Zo kregen zij bijvoorbeeld beiden een infectie aan hun linker-duimnagel.⁷⁸

Dit was echter niet per se een recept voor succes; iedere relatie kent zijn hoogte- en dieptepunten. In het najaar van 1976 deed zich een eerste crisis voor, waar Marina besloot een kind van Ulay te laten

⁷⁴ Tent. cat. Amsterdam 1989, p. 75. Citaat in de originele taal: ‘For eight years they had been doing a series of pieces called “Relation Works”. [...] I appreciated the way the Relation Works sustained a performance ethic that attempted to instill art and life directly into one another. The work framed in allegorical capsules the reality of their lives, and would have lacked meaning without that reality.’

⁷⁵ Abramović 2016, p. 84-99

⁷⁶ Idem, p. 100

⁷⁷ Abramović 2016, p. 117

⁷⁸ Malsch 1990, p. 244

aborteren. Het stel zou zich volledig moeten storten op kunst, daar paste volgens Marina geen moederschap tussen. Ulay had echter wel een kinderwens. Vanaf 1977 begonnen de media en het publiek zich daarnaast steeds meer op Marina te richten, waardoor het zwaartepunt van het duo richting Marina verschoof en Ulay meer op de achtergrond verdween. Dit zorgde voor wrijving binnen de relatie.⁷⁹ Ook Ulay benoemt de toenemende media-aandacht als een keerpunt in de relatie, maar ervoer dit op een andere manier. Vanaf ongeveer 1981 voelde hij dat het duo steeds meer geïnstitutionaliseerd raakte en dat het gedrag van mensen jegens hen daardoor veranderde: zij zagen Marina en Ulay als sterren. Ulay was echter altijd meer een anarchist geweest; een geïnstitutionaliseerde anarchist was een paradox.⁸⁰ Marina wilde echter wel een ster zijn, wat leidde tot een verandering in hun performances maar ook in hun privésfeer. Ulay wilde echter niet op deze manier leven.⁸¹

In oktober 1980 besloot het duo de rondreizen in Europa te verruilen voor een reis naar Australië. In deze periode leefden zij onder andere bij een stam Aboriginals en maakten zij kennis met telepathie. Het stel maakte nu op een veel dieper en mentaal niveau connectie met elkaar. In 1981 ontstond de ambitie eens samen de Chinese muur te bewandelen en elkaar in het midden te ontmoeten. Het koppel zou op de plek van de ontmoeting dan terstond trouwen. Het plan voor deze wandeling bleef bestaan, echter kwam het trouwen steeds minder ter sprake. De al genoemde problemen leken namelijk toch te gaan broeien in de relatie en in 1984 hielden beide kunstenaars er een affaire op na. Zij verenigden zich met elkaar, totdat het in 1986 bergafwaarts ging en er meerdere affaires zouden volgen.⁸² Volgens Ulay was het dieptepunt eind 1986 bereikt.⁸³ Ondanks dat de liefdesrelatie hiermee eigenlijk ten einde was, besloten Marina en Ulay hun wandeltocht over de Chinese Muur alsnog voor te bereiden en te volbrengen. Van trouwen was op dit punt dan ook geen sprake meer, eerder zou het duo het totaal tegenovergestelde doen: zij besloten op het centrale ontmoetingspunt voorgoed afscheid van elkaar te nemen.⁸⁴ Al wordt in de film een idyllisch beeld van het afscheid geschetst; beide kunstenaars ervoeren het als alles behalve een eervol afscheid. Het afscheid leek eerder tot een afgedwongen, geregisseerd filmmoment te zijn geworden.⁸⁵

3.2 – De wisselwerking tussen relatie en professioneel leven: de werking van genderrollen

Opvallend zijn de momenten waarop in het privéleven van Marina en Ulay een crisis optrad; een weerslag hiervan op performances blijft dan ook niet onopgemerkt. Vóór de eerste relatiecrisis van 1977-1979 startte het stel met de serie *Relation Work*. De nadruk zou in deze serie vooral op

⁷⁹ Idem, p. 104, 116-119

⁸⁰ The Story of Marina Abramović & Ulay 2017

⁸¹ Cassin 2014, p. 316

⁸² Idem, p. 132-140, 141, 170-181

⁸³ Cassin 2014, p. 313

⁸⁴ Abramović 2016, 191-192

⁸⁵ Idem, p. 199, Cassin 2014, p. 280

samenwerking en wederzijdse afhankelijkheid liggen⁸⁶, net zoals dat in de relatie van het verliefde stel centraal stond. Volgens Rus Bojan functioneerden de intense en fysieke performances tot 1980, inclusief *That Self*, dan om alle negatieve energieën tussen het stel te doen oplossen, en zo tot een versmelting te kunnen komen.⁸⁷ Marina beaamt dit, en zag de performances tot 1980 als een manier om agressie uit te leven, stoom af te blazen en energie te ontladen⁸⁸: de performance als uitlaatklep voor problemen binnen de privérelatie, opdat deze weer smetteloos kon worden. Wat betreft genderrollen kan binnen de performances van *Relation Work* een poging tot hermafroditisme constant worden aangewezen. Zoals eerder al gesteld, komt een dergelijke versmelting succesvol tot stand in bijvoorbeeld de performance *Breathing In, Breathing Out*, en zijn tevens pogingen waar te nemen in de performances *Relation in Space* en *Talking about Similarity*. In de laatstgenoemde performances uit 1976 wordt echter al in een vroeg stadium zichtbaar dat een hermafroditische eenheid een utopie zou blijven. Hoewel het koppel toch meer of minder geslaagde pogingen blijft wagen in andere performances binnen *Relation Work*, komt dit project in 1979 toch tot een einde. Zij lijken zich te realiseren dat het blijft bij pogingen en zij niet tot een ultieme oplossing komen. De performance *Incision* uit 1978 lijkt hierop te anticiperen; niet langer toont het koppel zich als een eenheid, aangenomen genderrollen tonen eerder een vermannelijking van Marina en een vervrouwelijking van Ulay, waardoor beide kunstenaars eerder een individuele androgyne genderrol op zich nemen. Terwijl zich een eerste crisis in de relatie voltrok, kwam *Relation Work* tot een einde; het duo bleek niet letterlijk te kunnen versmelten tot een eenheid, en dus moest worden gezocht naar een nieuwe genderidentiteit; een die vanaf nu enkel betrekking zou hebben op het individu.

Het stel begon nu aan een nieuwe serie performances onder de noemer *That Self*, waarbij de titel verwees naar de hermafroditische entiteit die de kunstenaars hadden gecreëerd. Echter bestond deze vanaf nu los van de twee en was het eerder tot een soort laboratorium geworden waarbinnen de kunstenaars met vloeiende genderrollen konden experimenteren. Het hermafroditisme was nu geen onderdeel van hun privéleven meer. Waar 'that self' binnen *Relation Work* eerder als een soort kind van Ulay en Marina was, als een lijm die de twee naar elkaar toe trok, leek datzelfde kind nu te zijn opgegroeid tot een zelfstandige volwassene, waardoor Marina en Ulay met een leeg nest achterbleven en weer tot twee losse individuen werden. Toch was de relatie in deze tijd nog vredig en vormden de kunstenaars een hechte eenheid, zowel in hun werk als in hun privéleven. In de serie *That Self* werd het afscheid van een hermafroditische eenheid met *Point of Contact* definitief, en werd in plaats daarvan gezocht naar een nieuwe balans. In *Rest Energy* en *Nature of Mind* betekende dit een terugkeer naar meer traditionele mannelijke- en vrouwelijke genderrollen, in de laatste performance, *Timeless Point of View*, namen de kunstenaars weer eerder androgyne genderrollen aan.

⁸⁶ Tent. cat. Eindhoven 1985, p. 10

⁸⁷ Rus Bojan 2014, p. 33

⁸⁸ Abramović 2016, p. 148

Volgens Ulay werden performances in de serie *That Self* ten opzichte van *Relation Work* meer in scène gezet en kwamen er vanaf nu ook meer repetitie vooraf alsook kostuums bij kijken. Deze ontwikkeling zette zich steeds verder door in latere performances, waardoor voor Ulay een keerpunt ontstond dat ook zijn uitwerking had op de privésfeer. Ulay voelde namelijk dat hij performances uitvoerde die tegen zijn eigenlijke natuur ingingen.⁸⁹ Na het keerpunt in 1981 begon ook binnen de performancereeks *Nightsea Crossing* langzaamaan een conflict te ontstaan. Aanvankelijk was de performance, ontstaan onder de naam *Gold Found by the Artists*, gebaseerd op de telepathische ervaringen die het duo in Australië tijdens hun verblijf bij de Aboriginals had opgedaan; deze ervaringen hadden de kunstenaars in eerste instantie dichter bij elkaar hadden gebracht.⁹⁰ In de praktijk werd het duo echter geconfronteerd met het feit dat Marina fysiek een beter uithoudingsvermogen bleek te hebben dan Ulay, waardoor Ulay de performance vaak vroegtijdig moest afbreken. Zoals in het tweede hoofdstuk al werd gesteld, kwamen door afwezigheid van beoefende genderrollen biologische verschillen meer onder de loep te liggen. Al komen in deze performances geen genderrollen aan het oppervlak drijven, toch is de reeks *Nightsea Crossing* onmisbaar in de bespreking van het oeuvre van Marina en Ulay, zeker in het licht van de relatie van het stel. Voor Ulay stond zijn fysieke gesteldheid en de solidariteit van het koppel voorop; als één van beiden niet meer kon, was het zaak dat ze gezamenlijk de performance zouden afbreken. Marina had juist de integriteit van de performance in een hoog vaandel staan en wilde deze tot het beoogde einde brengen. Waar het koppel in eerdere, fysiekere performances een uitlaatklep had voor de frustratie die dit soort problemen met zich meebracht, stelt Marina terugblikkend vast dat urenlang stilzitten tegenover elkaar en mediteren iets anders in werking zette, waardoor de twee veel meer op zichzelf aangewezen raakten. Dit had volgens haar geen positieve uitwerking op hun relatie.⁹¹ In de tijdspanne van *Nightsea Crossing* voltrokken zich dan ook de affaires van het kunstenaarsduo. Waar strijd ontstond in de privésfeer, uitte zich dit ook in een zichtbare strijd in *Nightsea Crossing*. Beide kunstenaars testten de grenzen van het eigen uithoudingsvermogen en bleven zo lang mogelijk zitten; alsof zij de ander poogden te overtreffen, alsof er meer op het spel stond dan enkel een kunstwerk. In praktijk betrof de aanhouder dan vooral Marina.

Eind 1986 kwam de relatie tot een einde. In oktober 1986 voerde het koppel dan ook de laatste performance binnen *Nightsea Crossing* uit.⁹² Marina en Ulay hadden besloten *The Lovers*, inmiddels onder de titel *The Great Wall Walk* omdat van geliefden geen sprake meer was, toch nog tot een einde te brengen, om hun relatie op een eervolle en officiële manier tot een einde te brengen. Voordat het duo de Chinese Muur echter mocht gaan bewandelen, moest er een hoop geregeld worden met de Chinese regering, waardoor het koppel pas in 1988 kon gaan wandelen.⁹³ Tijdens het geregeld met de

⁸⁹ The Story of Marina Abramović & Ulay 2017

⁹⁰ Abramović 2016, p. 143

⁹¹ Idem, p. 150-151

⁹² Idem, p. 179

⁹³ Idem, p. 182-183, p. 191-192

Chinese regering en de daadwerkelijke wandeling waren Ulay en Marina dus nog enkel in een werkrelatie met elkaar verwickeld; van een liefdesrelatie was geen sprake meer. Vanuit het tweede hoofdstuk is gebleken dat de kunstenaars in *The Lovers/The Great Wall Walk* vervielen in traditionele mannelijke- en vrouwelijke genderrollen. Dit is tekenend in het licht van hun beëindigde relatie. Beide kunstenaars waren immers volledig op zichzelf komen te staan en er bestond dus geen motivatie meer om samen de grenzen van gender te onderzoeken dan wel te overstijgen. In dit laatste project lijken de kunstenaars dan weer tot hun individuele mannelijke en vrouwelijke kern te zijn gekomen.

Uit voorgaande wordt duidelijk hoe de performancekunst en de relatie van het duo met elkaar verweven waren en hoe zij invloed op elkaar uitoefenden. Echter blijft het een belangrijk gegeven dat het koppel er in hun privérelatie traditionele genderrollen op nahield. Daarmee zaten zowel Ulay als Marina gevangen in traditionele genderpatronen zoals de maatschappij deze in stand hield. Zij gebruikten performance immers als domein om gender te onderzoeken, daar hier in hun privéleven geen ruimte voor was. De gehele genderdiscussie was nog redelijk nieuw, en verwachtingen over gender binnen de maatschappij waren absoluut nog niet losser gekomen. Dat Ulay en Marina gender bevroegen in hun werk en zelfs poogden te overstijgen, is zeker zichtbaar geworden. Echter bleef het al die tijd bij een poging; het koppel is nooit tot een oplossing gekomen. Eerder bleven zij gender middels telkens nieuwe projecten vanuit andere perspectieven benaderen, om tot slot zowel in hun werk als hun relatie volledig uit elkaar te groeien. De strijd tussen het mannelijke en het vrouwelijke, zowel in de kunstenaars zelf als tussen hen in, werd regelmatig zichtbaar in de afzonderlijke performances; deze strijd bleef echter onbeslecht. Men zou zich dan af kunnen vragen of in de combinatie van een relatie en performance dan ook niet precies de crux ligt: kan het duo genderrollen in hun werk wel objectief onderzoeken, als zij er in hun privéleven traditionele rollen op nahouden en dit privéleven duidelijk zijn uitwerking heeft op het gezamenlijke oeuvre?

Conclusie

In deze scriptie heb ik de genderaspecten in het werk van Ulay en Marina geanalyseerd, waarbij ik heb gekeken naar hoe Marina en Ulay individueel met gender experimenteerden, hoe zij dit experiment verder ontwikkelden in hun twaalfjarige samenwerking en hoe dit experiment mogelijk gelinkt kan worden aan belangrijke keerpunten in de privérelatie; dat alles in een poging een antwoord te formuleren op de vraag ‘Hoe ontwikkelt zich de rol die gender speelt in het werk van Ulay en Marina Abramović tussen 1976-1988?’

In het eerste hoofdstuk werd duidelijk hoe experimenten met genderrollen in eerder solowerk het gereedschap vormden waarmee het koppel vervolgens aan de slag ging in hun twaalf-jaar-durende intensieve samenwerking. De verschuiving van genderrollen, zoals besproken in het tweede hoofdstuk, verliep van een bewust aangenomen hermafroditische genderidentiteit in *Relation Work*, via een eerder onbewuste zoektocht in *That Self* en het ondergronds gaan van genderrollen in *Nightsea Crossing*, tot bewust aangenomen mannelijke- en vrouwelijke genderstereotypes als genderrollen in *The Lovers/The Great Wall Walk*. Deze verschuiving kreeg in het derde hoofdstuk betekenis toen zij betrokken werd op de ontwikkeling van de privérelatie. Waar de twee kunstenaars in hun privérelatie uit elkaar groeiden, bewogen de kunstenaars in hun performancekunst eveneens uiteen: zij namen afscheid van een gedeelde, hermafroditische genderidentiteit en kwamen via een lange zoektocht uiteindelijk toch uit bij hun stereotype mannelijk- en vrouwelijkheid. Daarmee werd gender als essentieel verschillend van geslacht niet langer in vraag gesteld door het duo; Ulay leek zich eerder neer te leggen bij zijn biologische, mannelijke kern en Marina bij haar vrouwelijke kern.

In antwoord op hoe de rol van gender zich doorheen het gezamenlijke oeuvre van Marina en Ulay ontwikkelt, moet ik opmerken dat het stel niet altijd bewuste keuzes tussen genderrollen heeft gemaakt; lange tijd werden zij ook geleid door een onbewuste onderstroom. Zelf hebben de kunstenaars na *Relation Work* dan ook zelden een specifieke verklaring voor de aangenomen genderrollen. Vanuit het derde hoofdstuk werd echter duidelijk dat de ontwikkelingen in de privérelatie en de ontwikkeling van genderrollen doorheen de performances nauw met elkaar verbonden zijn. De *onbewuste onderstroom* kan naar mijn mening dan vertaald worden naar de ontwikkelingen van genderrollen in de performance die werd voortgestuwd door de diverse crises waarmee het koppel in de privérelatie geconfronteerd werd. De werking van genderrollen is dan als die van een kijkgaatje, via waar de kijker een kijkje achter de schermen kan nemen. Door het lezen van de genderrollen in het werk van Ulay en Marina, kan zo een visuele liefdesgeschiedenis worden blootgelegd. Het verhaal dat hiermee op tafel komt te liggen, is er een over strijd en liefde. Het koppel lijkt gedurende het gehele oeuvre op zoek naar een gebalanceerde genderverhoudingen; een balans die zij telkens met een nieuw project, vanuit een nieuw perspectief en met behulp van nieuwe genderrollen en -identiteiten proberen te vinden. Doordat de realiteit het koppel telkens weer met beide voeten aan de grond zet, wordt deze balans echter nooit gevonden en blijft het een strijd zonder oplossing.

zodoende ontwikkelen de genderrollen zich doorheen het oeuvre vanuit de strijd die zij samen, of op het gegeven moment tegen elkaar, strijden.

Al in een vroeg stadium kwam in *Relation in Space* het idee van een strijd naar voren, al betrof het destijds nog een strijd waarin Marina en Ulay samen één front vormden tegen traditionele gendernoties. Echter werd binnen de performance *Talking about Similarity* tevens al vroeg duidelijk dat het koppel te maken had met vastgeroeste machtsverhoudingen die maar lastig te overstijgen waren. Al was performancekunst een domein waarin alles mogelijk leek, toch konden de kunstenaars niet geheel ontkomen aan de (sociale) werkelijkheid. Het feit dat het koppel er in hun privérelatie eenzelfde hiërarchisch genderpatroon op nahield, hielp dan ook niet bepaald om deze strijd tegen vastgeroeste gendernoties te beslechten. Waar de strijd in het begin nog stond in het teken van liefde, veranderden de allianties gaandeweg en viel het front Ulay-Marina uiteen. Zij raakten steeds meer op zichzelf aangewezen, wat zich uitte in een krachtmeting tussen beide kunstenaars. Dit kwam het duidelijkst naar voren in het laatste gedeelte van het oeuvre, waarin het duo *Nightsea Crossing* en *The Lovers/The Great Wall Walk* tot uitvoering bracht. Hierna namen zij voorgoed afscheid van elkaar. De strijd van Ulay en Marina kent naar mijn idee dan ook geen winnaar, tevens geen uiteindelijke vrede. De enige uitkomst in deze strijd met wisselende allianties is een wapenstilstand, in de vorm van het waardige afscheid dat beide kunstenaars van elkaar namen en het staken van de zoektocht naar een gedeelde, dan wel een eigen genderidentiteit.

Hoewel er al veel is geschreven over het werk van Ulay en Marina en ook deze scriptie zich bij de verzameling op de boekenplank voegt, zijn er zeker nog zaken die nader onderzoek behoeven. Het betreffen aspecten die een onderzoek naar de functie van genderrollen in het werk van het stel nog nauwkeuriger zouden maken. Zo is er een zwaartepunt aan literatuur waar te nemen over de performances binnen *Relation Work*, terwijl over de resterende drie projecten beduidend minder is geschreven. Over de werking van genderrollen binnen *Nightsea Crossing* en *The Lovers/The Great Wall Walk* is uiteraard wel iets geschreven, maar aanvullend onderzoek zou niet misplaatst zijn. Binnen *That Self* is enkel objectieve literatuur verschenen over de performance *Rest Energy*, over de resterende performances zijn enkel primaire bronnen van Marina Abramović zelf te vinden. Dat duidt erop dat deze performances überhaupt nog amper zijn onderzocht en het project *That Self* daarmee onderbelicht is gebleven. Via deze scriptie is gepoogd deze lacune enigszins op te lossen, maar uitgebreider onderzoek naar gender in de resterende drie projecten, met name *That Self*, zou mogelijk nieuwe inzichten kunnen verschaffen die ook van belang zijn binnen de werking van genderrollen doorheen het gehele gezamenlijke oeuvre.

Zoals bleek uit eerder onderzoek naar genderrollen en performancekunst in het algemeen, kunnen genderrollen bewust worden ingezet door een kunstenaar om een gewenste genderidentiteit te uiten, als onderdeel van identiteit in het algemeen. Een genderrol binnen één performance kan ons dan

inzicht bieden in de beoogde betekenis van een kunstwerk. Niet zelden worden genderrollen dan ook betrokken op onderzoek naar individuele performances. Binnen deze scriptie is echter onderzoek gedaan naar de werking van genderrollen doorheen een geheel oeuvre, dat van Marina en Ulay gedurende twaalf jaar. Uit dit onderzoek bleek onder andere dat het aannemen van genderrollen niet altijd bewust gaat; ook onbewust wordt er een genderidentiteit geuit, die kan verschillen van wat de kunstenaar wil bereiken. In dit geval vertelde de ontwikkeling in genderrollen doorheen het gezamenlijk oeuvre ons iets over het verloop van de privérelatie van Marina en Ulay, een ontwikkeling die regelmatig doorschemerde in performances zonder dat de kunstenaars dit beoogden. In een groter geheel kan worden gezegd dat genderrollen in performancekunst, beoefend of onbewust aanwezig, een waardevol, tastbaar en te onderzoeken aspect zijn binnen de kunstgeschiedenis. Ze verschaffen ons wellicht niet altijd een betrouwbaar beeld van de door de kunstenaar beoogde betekenis van een performance, maar bieden ons wel een inzicht in een nieuwe betekenislaag en bieden zo een ander perspectief vanuit waar een performance kan worden benaderd. Tevens worden in het licht van genderrollen biografische gegevens plots relevant, daar ze op bepaalde punten doorsijpelen in het kunstwerk en aan de hand van genderrollen kunnen worden blootgelegd. Dit is zeker het geval wanneer meerdere performances van dezelfde hand (of eerder: hetzelfde lichaam) naast elkaar worden gelegd en met elkaar worden vergeleken. Niet alle kwaliteiten van genderrollen in performancekunst zullen in ieder kunstwerk kunnen worden blootgelegd, tevens blijkt uit dit onderzoek niet hoe onderzoek naar genderrollen nuttig kan blijken binnen andere disciplines in de kunstgeschiedenis, zoals beeldhouwkunst of schilderkunst. Toch is wederom gebleken dat genderrollen in ieder geval binnen het domein van performancekunst het onderzoeken waard zijn, en bieden ze ons in een onderzoek naar een oeuvre weer andere inzichten dan wanneer onderzoek wordt gedaan naar een individueel werk.

Na het verhaal dat genderrollen ons in de performances van Marina en Ulay tussen 1976 en 1988 hebben verteld en de lezing die dat ons verschafte in hun roerige privéleven, is het tijd om terug te keren naar de ontmoeting van Marina en Ulay tijdens *The Artist is Present* in 2010. Na het relaas van deze scriptie impliceert deze ontmoeting namelijk plots nog meer. Als men nogmaals terugkijkt op hoe Ulay aan tafel plaatsneemt tegenover Marina, zou men dit moment als het daadwerkelijke afscheid van de kunstenaars kunnen zien. Het betreft geen geregisseerd of afgesproken moment, maar een onverwachts moment waarop beide kunstenaars, inmiddels berust in de situatie, met een lach en een traan kunnen terugkijken op de twaalf indrukwekkende en productieve jaren die zij met elkaar deelden.

Bronnenlijst

Literatuur

Marina Abramović en Petra van der Eerden, *Walk Through Walls – Een Memoir*, Amsterdam 2016.

Timea Andrea Lelik, 'Face Forward: Ulay's Portraits', in: Maria Rus Bojan en Alessandro Cassin (red.), *Whispers: Ulay on Ulay*, Amsterdam 2014, p. 149-156.

Judith Butler, 'Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory', *Theatre Journal* 40 (1988), 4, p. 519-531.

Marvin Carlson, *Performance – A critical introduction*, New York en Londen 2004.

Alessandro Cassin, 'Ulay on Ulay', in: Maria Rus Bojan en Alessandro Cassin (red.), *Whispers: Ulay on Ulay*, Amsterdam 2014, p. 82-96, 113-128, 177-192, 225-240, 265-280, 313-328, 377-392.

Holland Cotter, '700-Hour Silent Opera Reaches Finale at MoMA', *The New York Times* 159 (31 mei 2010), p. 1.

Esther Göbel en Esther Polak, *Lust voor het oog. Een keuze uit 30 jaar verbeelding van seksualiteit*, Amsterdam 1994.

Candice Greathouse, *Gender and the Collaborative Artist Couple*, Georgia 2014.

Charles Green, 'Doppelgangers and the Third Force: The Artistic Collaborations of Gilbert & George and Marina Abramovic/Ulay', *Art Journal* 59 (2000), 2, p. 36-45.

Michael Hatt en Charlotte Klonk, *Art History: A critical introduction to its methods*, Manchester en New York 2006.

Chrissie Iles en Marina Abramović, 'Marina Abramović Untitled', *Grand Street* (1998) 63, p. 186-194.

Kirsten Iverson, *The Meaning of the Touch: Early Relation Work of Marina Abramovic and Ulay*, New York 2008.

Yasmijn Jarram, 'Whispers', *Metropolis M* 36 (2015), 2, p. 86-87.

Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis en Londen 1998.

Janet Kaplan, 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', *Art Journal* 58 (1999) 2, p. 6-21

Friedemann Malsch, 'Kämpfer und Liebende: 12 Jahre Marina Abramovic/Ulay', *Kunstforum International* (1990), 106, p. 228-245.

Katarzyna Michalak, 'Performing Life, Living Art: Abramovic/Ulay and KwieKulik', *Afterimage* 27 (1999), 3, p. 15-17.

Anna Novakov, 'Point of Access: Marina Abramović's 1975 Performance "Role Exchange"', *Woman's Art Journal* 24 (2003-2004) 2, p. 31-35.

Liedeke Plate, 'Mannelijkheid als strijdtoneel, William Stoner en mannenstudies' in: Rosemarie Buikema en Liedeke Plate (red.), *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, Bussum 2015, p. 163-180.

Maria Rus Bojan, 'Breaking the Norms: Poetics of Provocation', in: Maria Rus Bojan en Alessandro Cassin (red.), *Whispers: Ulay on Ulay*, Amsterdam 2014, p. 21-47.

Jan Stets en Peter Burke, 'Femininity/Masculinity', in: Edgar Borgatta en Rhonda Montgomery (red.), *Encyclopedia of Sociology, Revised Edition*, New York 2000, p. 997-1005.

Kristine Stiles, 'Cloud with its Shadow', in: Kristine Stiles, Klaus Biesenbach en Chrissie Iles (red.), *Marina Abramović*, Londen 2008, p. 33-96.

Tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum Amsterdam), *The Lovers*, Amsterdam 1989 (samengesteld door Wim Beeren, Frank Lubbers, Ulay, Thomas McEvilley, Marina Abramović en Dorine Mignot).

Tent. cat. Eindhoven (Stedelijk van Abbemuseum), *Modus Vivendi*, Eindhoven 1985 (samengesteld door Jan Debbaut, met essays van Marina Abramović, Ulay en Thomas McEvilley).

Tent. cat. Florence (Palazzo Strozzi), *Marina Abramović – The Cleaner*, Florence 2018 (samengesteld door Julius De Michelis, Huw Evans en Roanna Alberti).

Iris van der Tuin, 'Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het feminisme', in: Rosemarie Buikema en Liedeke Plate (red.), *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, Bussum 2015, p. 19-38.

Kathleen Wentrack, 'What's So Feminist about the Feministische Kunst Internationaal? Critical Directions in 1970s Feminist Art', *Frontiers: A Journal of Women Studies* 33 (2012) 2, p. 76-110.

Links naar de performances

G Mazz, 'Marina Abramović e Ulay – MoMA 2010, Video, 0:03:37, Op internet gezet door G Mazz, 15 december 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0IjCp4> (geraadpleegd 23 april 2020).

LIMA, 'Kaiserschnitt', Video, 0:59:55, Op internet gezet door LIMA, s.d., <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-uly/kaiserschnitt/1837#> (geraadpleegd 7 mei 2020).

LIMA, 'Breathing In Breathing Out (Amsterdam) (2016), Video, 0:15:48, Op internet gezet door LIMA, s.d., <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-uly/breathing-in-breathing-out-amsterdam-2016/20127> (geraadpleegd 14 mei 2020).

LIMA, 'Incision (2012)', Video, 0:25:44, Op internet gezet door LIMA, s.d., <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-uly/incision-2012/18370#> (geraadpleegd 14 mei 2020).

LIMA, 'Relation in Space', Video, 0:59:37, Op internet gezet door LIMA, s.d., <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-uly/relation-in-space/1830> (geraadpleegd 14 mei 2020).

LIMA, 'Talking about Similarity'. Video, 0:46:08, Op internet gezet door LIMA, s.d., <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-uly/talking-about-similarity/1833> (geraadpleegd 14 mei 2020).

LIMA, 'That Self', Video, 0:46:06, Op internet gezet door LIMA, s.d., <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-uly/that-self/4488> (geraadpleegd 8 mei 2020).

LIMA, 'The Lovers: The Great Wall Walk (film version)', Video, 1:05:32, Op internet gezet door LIMA, <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-ulyay/the-lovers-the-great-wall-walk-film-version/8754> (geraadpleegd 18 maart 2020).

Overige Bronnen

Louisiana Channel, 'The Story of Marina Abramović & Ulay (interview)', Video, 0:30:59, Op internet gezet door Louisiana Channel, 1 augustus 2017, https://www.youtube.com/watch?v=Uw0RgkiVNqA&has_verified=1 (geraadpleegd op 19 maart 2020).

VPRO, 'Een ode aan Ulay', Video, 0:10:20, Op internet gezet door VPRO, 7 maart 2020, https://www.npostart.nl/een-ode-aan-ulyay/07-03-2020/POMS_VPRO_16002462 (geraadpleegd 19-03-2020).

Bijlagen

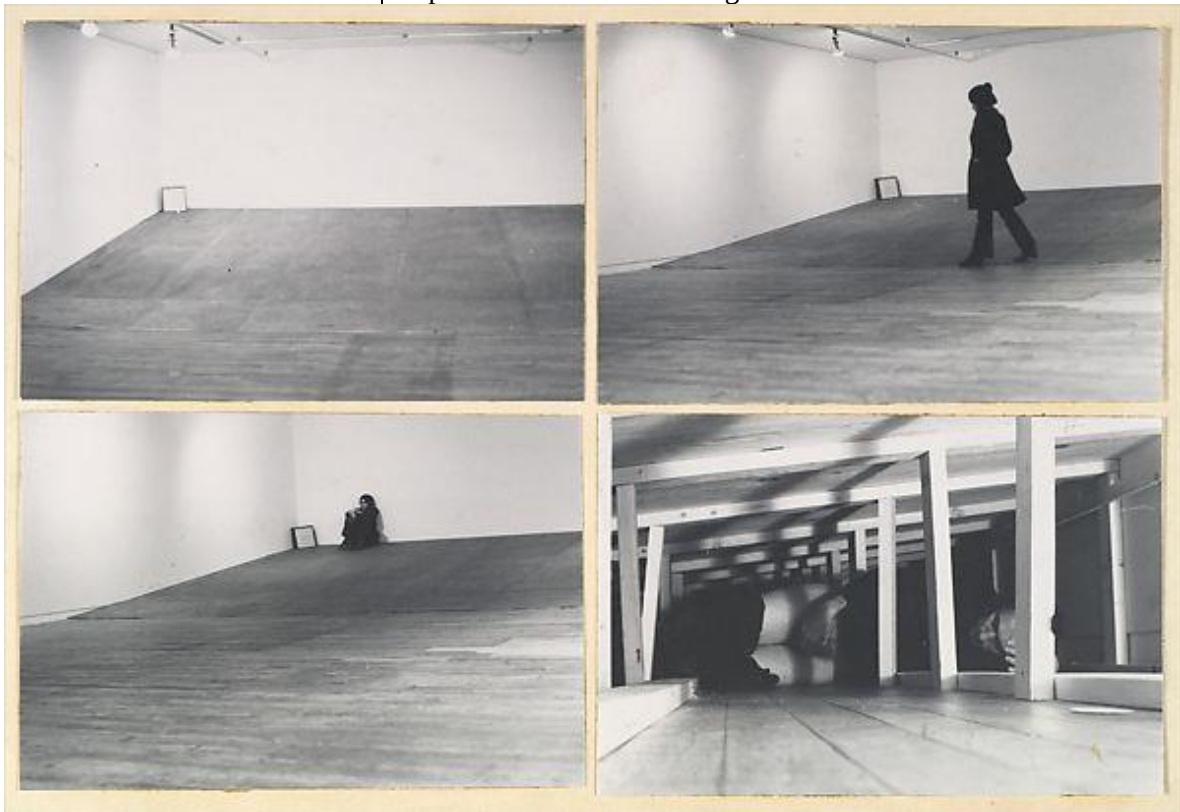
1 – De kluis waarin Chris Burden zich gedurende vijf dagen bevond

Chris Burden, *Five Day Locker Piece*, 1971, Irvine, Verenigde Staten, performance, bron:
<https://news.uci.edu/2015/05/15/taking-art-to-extremes/>



**2 – Stills uit
performance *Seedbed***

Vito Acconci, *Seedbed*, 1971, New York, Verenigde Staten,
performance, bron:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876>



**3 – Still uit
performance *Art Must
Be Beautiful, Artist Must
Be Beautiful***

Marina Abramović, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, 1975, Kopenhagen, Denemarken, performance, bron: <https://arteperformativa.tumblr.com/post/36816365735/art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful> (geraadpleegd 14 mei 2020).



**4 – Still uit
performance
*Rhythm O***

Marina Abramović, *Rhythm O*, 1974, Napels, Italië, performance, bron:
[https://zeespring.files.wordpress.com/2013/10/tumblr_mizzpt5rmd1s3e
wyuo1_1280.jpg](https://zeespring.files.wordpress.com/2013/10/tumblr_mizzpt5rmd1s3e wyuo1_1280.jpg) (geraadpleegd 14 mei 2020).



**5 – Stills uit
performance *Role
Exchange***

Marina Abramović, *Role Exchange*, 1975, Amsterdam, Nederland,
performance, bron: <http://www.angelaserino.com/writing-items/2014/9/4/role-exchange-then-and-now> (geraadpleegd 14 mei 2020).



6 – Polaroid uit de serie *S'he*, uit de serie *Renaissance*.

Frank Uwe Laysiepen, *S'he*, 1973-1974, Polaroidfoto, 8,8 x 10,7 cm, Ljubljana, Slovenië, Ulay Foundation, bron: <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/ulay> (geraadpleegd 14 mei 2020).



**7 – Polaroidserie
PA-ULA-Y, uit de
serie *Renaissance*.**

Frank Uwe Laysiepen, *PA-ULA-Y*, 1973-1974, Montage van polaroidfoto's en tekst, exacte afmetingen onbekend, Verblijfplaats en eigenaar onbekend, bron: Maria Rus Bojan. *Whispers: Ulay on Ulay*, Amsterdam 2014, p. 106-107.



**8 – Stills uit
Imponderabilia,
uit de serie
Relation Work.**

Marina Abramović en Frank Uwe Laysiepen, *Imponderabilia*, 1977, Bologna, Italië, performance, bron: <http://www.rudedo.be/amarant08/body-art/marina-abramovic-1946-en-ulay-1943/ulay-en-abramovic-imponderabilia-1977/abramovic10/> (geraadpleegd 14 mei 2020).



**9 – Stills uit
*Breathing In,
Breathing Out*, uit
de serie *Relation
Work*.**

Marina Abramović en Frank Uwe Laysiepen, *Breathing In, Breathing Out*, 1977, Amsterdam, Nederland, performance, bron: <http://robscholtemuseum.nl/lauren-palmer-marina-abramovics-former-partner-sues-seeking-credit-for-joint-works/marina-abramovic-ulyay-performing-breathing-in-breathing-out-at-the-stedelijk-museum-in-amsterdam-1978/> (geraadpleegd 14 mei2020).



**10 – Stills uit
Relation in Space,
uit de serie
Relation Work.**

Marina Abramović en Frank Uwe Laysiepen, *Relation in Space*, 1976, Venetië, Italië, performance, bron: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marina-abramovic-ulay-active-since-1976-6122607-details.aspx> (geraadpleegd 14 mei 2020).



11a – Stills uit
*Talking about
Similarity*, uit de serie
Relation Work.

Marina Abramović en Frank Uwe Laysiepen, *Talking about
Similarity*, 1976, Amsterdam, Nederland, performance, bron:
Friedrich Meschede en Marina Abramović, *Marina
Abramović*, Stuttgart 1993, p. 143.



11b – Stills uit
*Talking about
Similarity*, uit de serie
Relation Work.

Marina Abramović en Frank Uwe Laysiepen, *Talking about Similarity*, 1976, Amsterdam, Nederland, performance, bron: Friedrich Meschede en Marina Abramović, *Marina Abramović*, Stuttgart 1993, p. 145.



**12 – Stills uit
Incision, uit de serie
Relation Work.**

Marina Abramović en Frank Uwe Laysiepen, *Incision*, 1978, Amsterdam, Nederland, performance, bron: Friedrich Meschede en Marina Abramović, *Marina Abramović*, Stuttgart 1993, p. 193.



13 – Still uit *Point of Contact*, uit de serie *That Self*.

Marina Abramović en Frank Uwe Laysiepen, *Point of Contact*, 1980, plaats onbekend, performance en videokunst, bron: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3122> (geraadpleegd 14 mei 2020).



**14 – Still uit
*Timeless Point of
View*, uit de serie
That Self.**

Marina Abramović en Frank Uwe Laysiepen, *Timeless Point of View*, 1980, plaats onbekend, performance en videokunst, bron: <https://deappel.nl/nl/exposities/ulay-marina-abramovic-communist-body-capitalist-body-that-self> (geraadpleegd 14 mei 2020).



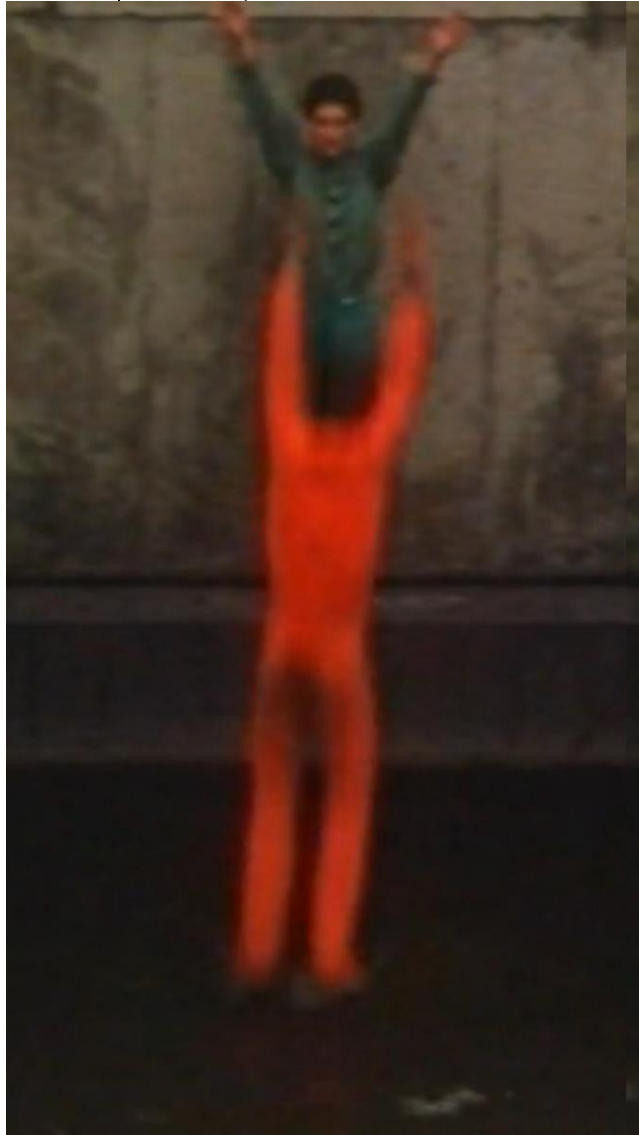
15 – Still uit *Rest Energy*, uit de serie *That Self*.

Marina Abramović en Frank Uwe Laysiepen, *Rest Energy*, 1980, plaats onbekend, performance en videokunst, bron: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3120> (geraadpleegd 14 mei 2020).



16 – Still uit *Nature of Mind*: Marina in het groen, Ulay in het rood.
Uit de serie: *That Self*.

Marina Abramović en Frank Uwe Laysiepen, *Nature of Mind*, 1980, plaats onbekend, performance en videokunst, bron: <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-ulay/nature-of-mind/1834> (video, 0:03:41) (geraadpleegd 14 mei 2020).



17 – Still uit *Nightsea Crossing*

Marina Abramović en Frank Uwe Laysiepen, *Nightsea Crossing*, 1981-1986, performance en videokunst, bron: <http://www.abstrartfirenze.org/evento/marina-abramovic/> (geraadpleegd 14 mei 2020).



18a – Still uit *The Lovers/The Great Wall Walk*: Ulay links, Marina rechts.

Marina Abramović en Frank Uwe Laysiepen, *The Lovers/The Great Wall Walk*, 1988, performance en videokunst, bron: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3125> (geraadpleegd 14 mei 2020).



18b – Still uit *The Lovers/The Great Wall Walk*: de ontmoeting van Marina en Ulay.

Marina Abramović en Frank Uwe Laysiepen, *The Lovers/The Great Wall Walk*, 1988, performance en videokunst, bron: <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-ulay/the-lovers-the-great-wall-walk-film-version/8754> (video, 1:01:56) (geraadpleegd 14 mei 2020).

