



FIGUUR 1 "CARRYING", PEPE ESPALIÚ, 1990

## “CARRYING IN KUNST”

Een ontmoeting tussen zorgethiek en theaterwetenschap in het analyseren van de kunstwerken van Pepe Espaliú.

Marlou Otten

Studentnummer: 1014951

Master Zorgethiek en Beleid

20 augustus 2018

Universiteit voor Humanistiek, Utrecht

Examinator: Prof dr. Carlo Leget

Begeleider: Dr. Merel Visse

Tweede lezer: Dr. Alistair Niemeijer



## Voorwoord

Van harte nodig ik u uit om met mij mee op reis te gaan. Een reis door de velden van onderzoeksland. Het land waar theaterwetenschap en zorgethiek elkaar ontmoeten. Een avontuur met het bezoek aan het museum als hoogtepunt, daar waar we door een speciaal voor deze gelegenheid gecureerde expositie zullen wandelen en zullen leren over het leven van de kunstenaar Pepe Espaliú...

Met het afronden van de masterthesis, rond ik een periode af die spannend, inspirerend, verfrissend en uitdagend is geweest. Ik wil mijn scriptiebegeleider Merel Visse bedanken voor haar toewijding, steun, vertrouwen en vooral ook hele leuke begeleidingsmomenten. Mijn familie, vriend en vrienden voor hun luisterend oor, geduld en begrip.

Mijn vader, die vorig jaar plotseling overleed, heb ik moeten missen als sparringpartner. Hij had dit onderzoek geweldig gevonden en had graag mee gediscussieerd en gefilosofeerd. Hij maakte, net als Pepe Espaliú, ook kunst over de beleving van zijn ziekte en zijn perspectief op de wereld.

## Inhoud

Voorwoord	2
Inhoud	3
Samenvatting	4
1. Probleemstelling en relevantie	5
1.1 Mijn persoonlijke motivatie (aanleiding)	5
1.2 Maatschappelijk probleem	5
1.3 Wetenschappelijk probleem	6
1.4 Vraagstelling	6
1.5 Doelstelling	7
2. Theoretisch kader	8
2.1 Conceptuele verkenning	8
2.2 Conclusie	10
3. Methode	11
3.1 Onderzoeksbenadering	11
3.2 Onderzoeksmethode	11
3.3 Casusdefinitie en onderzoekseenheid	11
3.4 Dataverzameling	11
3.5 Data-analyse	12
3.6 Fasering	12
4. De presentatie van de bevindingen: een rondleiding	13
4.3 Portret van de verdreven kunstenaar	16
4.4 De Serie Santos	17
4.5 Ovalen, schalen, maskers en schilden	19
4.6 De krukken	21
4.7 Performance: 'El nido'	24
4.8 De kisten	28
4.9 Performance: 'carrying'	30
4.10 Conclusie van de bevindingen	32
5. Zorgethische reflectie	33
5.1 Periode voor de diagnose	33
5.2 Periode na de diagnose	34
5.3 De ontmoeting met Espaliú, na zijn dood	36
6. Eindconclusie en aanbevelingen	37
7. Kwaliteit van onderzoek	39
Literatuurlijst	40
Figurenlijst	43

## Samenvatting

De kunstenaar Pepe Espaliú (1955-1993) maakte kunstwerken over zijn leven als homoseksueel in een maatschappij waar homoseksuelen als groep gemarginaliseerd werden en over het hebben van aids. In het kader van zorgethisch onderzoek, worden de kunstwerken van Pepe Espaliú geanalyseerd aan de hand van een, voor zorgethiek, nieuwe onderzoeksmethode: performance analyse. Het is een *arts-based* onderzoeksmethode die binnen theaterwetenschap wordt gebruikt om alles wat binnen performancekunst valt, te analyseren.

De hoofdvraag van het onderzoek is: Wat gebeurt er als de werken van Pepe Espaliú volgens een theaterwetenschappelijke methode, de performance analyse geanalyseerd worden in het kader van een zorgethisch onderzoek en wat betekent dit voor zorgethische analyse?

De bevindingen worden gepresenteerd, als ware het een rondleiding in een museum, waar de kunstwerken speciaal voor deze gelegenheid (het zorgethisch onderzoek) zijn geëxposeerd. Op deze manier ontstaat er ruimte voor reflectie op de kunstwerken, de theoretische achtergrond en de verbindingen die worden gemaakt met de wereld van de toeschouwers. De theoretische achtergrond is gebaseerd op theorieën uit de theaterwetenschap, maar hangt altijd samen met de inhoud van de kunstwerken. Door eerst naar de kunstwerken te kijken, daar vervolgens passende theorieën bij te zoeken en vervolgens, met de toeschouwers te reflecteren op deze theorieën in verband met de kunstwerken, ontstaat er een voortvloeiende beweging van praktijk, naar theorie, terug naar praktijk, etc.

Uit de bevindingen blijkt dat de kunstwerken van Pepe Espaliú volgens de performance analyse met *alle* 'critical insights' van zorgethiek te verbinden zijn. Hiermee toont de performance analyse aan dat theaterwetenschap en zorgethiek elkaar ontmoeten op verscheidene vlakken. Daarnaast blijkt dat een combinatie van beide onderzoeksvelden niet alleen maakt dat de 'critical insight's mee-, tegen- en omgedacht kunnen worden, maar dat er ook nieuwe concepten ontstaan die betekenis geven aan ervaringen van mensen in zorgpraktijken.

De conclusies sporen aan tot het voortzetten van de methodologische discussie en het verder verdiepen van de bevindingen over de, voor zorgethiek al doordachte, 'critical insights', zoals lichamelijke en contextualiteit, en de voor zorgethiek 'nieuwe' concepten, zoals tijd en ruimte.

## 1. Probleemstelling en relevantie

### 1.1 Mijn persoonlijke motivatie (aanleiding)

Na het afronden van de bachelor Theaterwetenschap aan de UvA in 2009 ben ik in de zorg gaan werken als (coördinerend) begeleider van mensen met een verstandelijke beperking. Ik vond het interessant werk en wilde graag meer leren. Vooral de ethische onderwerpen spraken mij aan. En zo kwam ik uiteindelijk bij de master Zorgethiek en Beleid aan de Universiteit voor Humanistiek in Utrecht terecht. Ik begon verbanden te leggen tussen dat wat ik ooit bij theaterwetenschap had geleerd en de (voor mij) nieuwe zorgethische theorieën. Tijdens de master Zorgethiek en Beleid heb ik er een persoonlijk doel (noem het gerust een *sport*) van gemaakt om in alle individuele opdrachten ook theaterwetenschappelijke theorieën te gebruiken voor de zorgethische analyses. Het leverde vaak creatieve inzichten en een bevestiging van de mogelijkheden op.

Toen ik in januari 2016 in Valencia de werken van de beeldend- en performancekunstenaar Pepe Espaliú zag in de expositie INTIMATE CIRCLE: THE WORLD OF PEPE ESPALIÚ (expositie december 2016-maart 2017 in IVAM, Valencia) kwam alles samen: door middel van kunstwerken liet Espaliú zien hoe hij als homoseksueel in Spanje leefde en wat het hebben van aids met hem deed. Met dit onderzoek wil ik mijn studie afronden door een combinatie te maken van theaterwetenschap en zorgethiek en te onderzoeken wat theaterwetenschap aan zorgethiek te bieden heeft. De werken van Pepe Espaliú zullen de sleutel zijn tot deze interdisciplinaire benadering.

### 1.2 Maatschappelijk probleem

Pepe Espaliú probeerde met zijn kunstwerken iets uit te leggen aan zijn publiek. Hij laat zien hoe het is om buitengesloten te worden en hoe het voelt om besmet te zijn met aids. In Spanje heeft hij met zijn kunst veel betekent voor de homo-emanipatie en ontwikkeling van medische zorg voor mensen met aids (Blanco Perea & Fernandez Dominguez, 2010).

Van 23 tot 27 juli 2018 was de Wereld Aids Conferentie in Amsterdam, waar wetenschappers, beleidsmakers, activisten en politici van over de hele wereld komen met als doel om aids te bestrijden (Aidsfonds, 2018). In de media is er veel aandacht voor het persoonlijke verhaal (bijvoorbeeld in *M.*, een actualiteiten talkshow op 23 juli 2018) en er worden onder anderen foto-exposities en een toneelvoorstelling gemaakt om het persoonlijke verhaal van mensen met aids over te brengen aan het algemene publiek.

Kunst kan dus van maatschappelijk belang zijn, maar omdat het geen geld opbrengt, lijkt het bestaansrecht van kunst af te hangen van (subsidies van) de Overheid. De afgelopen jaren heeft het kabinet-Rutte I 200 miljoen euro op rijkssubsidies, de provincies 74 miljoen en gemeenten 250 miljoen bezuinigd op de kunst- en cultuursector (Kruijt, 2017).

Onder kunstenaars heerst hierdoor een grote onzekerheid, en mede als gevolg hiervan is er op dit moment in Nederland een inhoudelijke discussie gaande over wat de rol van kunst en de kunstenaar in het publieke domein eigenlijk is. Zo vindt Maartman dat kunst zijn autonomie verliest als je spreekt over het maatschappelijk nut van kunst, het moet volgens haar vooral een hobby zijn (Maartman, 2017). Staal reageert hierop met de visie dat de kracht van kunst 'het grijze gebied tussen autonomie en heteronomie' is (Staal, 2017). Kunst kan volgens Staal verder gaan dan onderzoek, provocatie of voorstel, maar doordat het altijd als fictie wordt bekeken, heeft het geen impact. Volgens Staal is kunst altijd politiek en ziet kunst als een ideologisch kompas die ons de complexe wereld helpt te verklaren en te veranderen. Vervolgens voegt Stranderson een nieuw element toe aan de discussie: 'de bepalende rol van de ervaring van de toeschouwer' (Stranderson, 2017). Met de theorieën van Kant en Gadamer legt hij uit dat kunst vooral gaat over de esthetische ervaring van de toeschouwer, in het hier en nu. Hierdoor is het niet mogelijk kunst te definiëren als een vaststaand begrip. Of het nu politiek is of niet, het hangt af van de tijdsgeest van de toeschouwers (idem). Ten

slotte roept Baljon (2017) de kunstenaar op, om de rol van een Sjamaan aan te nemen: als buitenstaander van een samenleving functioneert de sjamaan als brug 'tussen cultuur en natuur, tussen de zichtbare wereld en de onzichtbare, de fysieke wereld van de manifestatie en de subtiele wereld van de verbeelding' (Baljon, 2017, p. 2) .

### 1.3 Wetenschappelijk probleem

De maatschappelijke discussie hierboven geeft weer dat de betekenis en de rol van kunst, kunstenaars en toeschouwers in de wereld onduidelijk is. En dat men zelfs onderling, binnen de kunstwereld, het maatschappelijk nut ter discussie stelt. In de wetenschap kan de definiëring en afbakening van disciplines en welke rol en betekenis verschillende disciplines voor elkaar kunnen hebben, ook een discussie zijn.

Binnen de zorgethiek wordt het probleem besproken dat de zorgethiek, als relatief nieuwe discipline, door het gebruik van andere disciplines de kans heeft gecontamineerd te worden (Klaver, 2014). Volgens Klaver worden binnen de zorgethiek inzichten uit andere disciplines gebruikt en daarmee verdwijnen de grenzen van de zorgethiek. Theaterwetenschap lijkt zo'n 'leendiscipline' voor zorgethiek te worden: zorgethici als Hamington (2012a) en Rossiter (2008) beschrijven hoe zij theater als 'middel' zien om bijvoorbeeld het thema 'lichamelijkheid' in de universiteit te doceren of als 'medium' om ervaringen van patiënten te tonen aan verplegers. Het probleem is hier echter niet dat de grenzen van zorgethiek vervagen, maar dat theaterwetenschap als een soort 'leendiscipline' wordt gebruikt en niet als volledige discipline wordt benaderd.

Vervolgens wordt de plaatsing van zorgethiek binnen de wetenschap ter discussie gesteld (Leget, van Nistelrooij, & Visse, 2016). De zorgethici zetten zich met het artikel af tegen de argumentatie van Klaver dat het belangrijk is om zorgethiek als discipline af te bakenen. Zorgethiek is geen discipline volgens Leget e.a. (2016): het is een interdisciplinair onderzoeksveld, dat wordt gedreven door maatschappelijke problemen. Uitgaande van de vraag: Wat is goede zorg, gegeven in deze particuliere situatie? is een theoretisch kader ontstaan, dat als een 'interpretatieve multifocale lens' werkt. Theaterwetenschap zou in dat geval passen als discipline in het interdisciplinaire onderzoeksveld van zorgethiek, zodra het past in de interpretatieve multifocale lens om de vraag: Wat is goede zorg in deze particuliere situatie? te beantwoorden.

Het theoretische kader bestaat uit de volgende concepten die 'critical insights' worden genoemd: relationaliteit, contextualiteit, affectiviteit, praktijken, kwetsbaarheid, lichamelijke, macht en positie, betekenis/zin (Leget, van Nistelrooij, & Visse, 2016). De empirische onderzoeksmethoden die binnen de zorgethiek worden gebruikt zijn: fenomenologie, narratieve analyse, discoursanalyse, auto-etnografie, institutionele etnografie, visuele data analyse en responsieve evaluatie (ibid.). Ondanks dat zorgethici als Hamington (2012) en Rossiter (2008) wel opmerken dat theaterwetenschap een discipline is die veel zou kunnen betekenen als het gaat om het bestuderen, begrijpen en ervaren van zorgpraktijken, worden theatraaliteit/performativiteit, theater/performance en/of kunst, binnen de zorgethiek niet benoemd als 'critical insights' en komt theater/performance analyse niet voor in het rijtje van onderzoeksmethoden. Dit is problematisch, omdat er op het moment dat er sprake is van theatraaliteit/performance/kunst in of over een zorgpraktijk, het moeilijk is de bijbehorende concepten (zoals tijd, ruimte, beweging) te herkennen en er geen passende analysemethode voor handen is.

### 1.4 Vraagstelling

Uit mijn persoonlijke wens om theaterwetenschap en zorgethiek met elkaar te verbinden, de vragen vanuit de maatschappij over het bestaansrecht van kunst en de rol van de kunstenaar en de wetenschappelijke discussie over het interdisciplinaire onderzoeksveld van zorgethiek, kom de volgende vraagstelling voort:

Wat gebeurt er als de werken van Pepe Espaliú volgens een theaterwetenschappelijke methode, de performance analyse, geanalyseerd worden in het kader van een zorgethisch onderzoek en wat betekent dit voor zorgethische analyse?

Met de volgende deelvragen:

1. Wat is zorgethiek en wat is theaterwetenschap en waarin lijken ze op elkaar en waar niet?
2. Wat leren we als de werken van Pepe Espaliú geanalyseerd worden volgens de performance analyse?
3. Hoe kunnen we de kennis die opgedaan is uit de performance analyse verbinden met zorgethiek?
4. Wat betekent de performance analyse voor zorgethisch analyseren?

#### 1.5 Doelstelling

Het doel dat ik wil bereiken met dit onderzoek is: door de kunstwerken van Pepe Espaliú volgens de performance analyse, zoals binnen theaterwetenschap gedaan wordt, te analyseren, inzichtelijk maken wat de mogelijkheden zijn van deze nieuwe analysevorm voor zorgethiek. Daarmee dient dit onderzoek ook het leren over welke rol kunst en kunstenaars kunnen hebben in het begrijpen van het moreel goede in zorgpraktijken.



## 2. Theoretisch kader

### 2.1 Conceptuele verkenning

#### Inleiding

Met deze scriptie bevind ik mij op een interdisciplinair onderzoeksveld, waarin ik zorgethiek met theaterwetenschap tracht te verbinden. Omdat het een afstudeeronderzoek binnen de master Zorgethiek en Beleid is, richt ik mij in de kop en de staart op het zorgethische kennisdomein. In dit hoofdstuk ga ik in op de eerste deelvragen: wat is zorgethiek en wat is theaterwetenschap en waarin lijken ze op elkaar en waar niet?

#### Conceptuele verkenning van zorgethiek

Zorgethiek is in de jaren '80 ontstaan, toen feministen een nieuwe kijk op de wetenschap gaven. Het moreel goede was volgens hen niet te bepalen door universele wetten, maar de zorg moest bekeken vanuit een relationele benadering, waarbij het moreel goede afhankelijk was van de context (Hamington, 2012b). Een van die eerste zorgethici is Ruddick, de eerste zin in het hoofdstuk *Love's Reason* is: *'My life has been shaped by a love affair with Reason'* (Ruddick, 1989, 1995, p. 3). Het stuk gaat over haar opvoeding, hoe ze leerde dat verstand het belangrijkste goed was en dat je met het verstand het onverstandige, dat wil zeggen: het gevoel, kon bestrijden. Daarmee verwoorde ze dat wat ik zelf ook heb ervaren in mijn opvoeding. Toen Ruddick moeder werd, kwam ze erachter dat kennis niet van bovenaf opgelegd werd, maar dat het juist ontstaat in de praktijk. Daar waar mensen eenzelfde doel hebben, daar wordt een sociaal netwerk gevormd om ervaringen uit de praktijk te delen. Doordat deze ervaringen door meerdere mensen herkend, erkend en gedragen worden, worden ze als kennis verspreid en verheven tot waarheid. Maar waarheid is dus relatief tot de praktijken waarin het is gemaakt. Het denken is ingebed in cultuur, geschiedenis, tradities (Ruddick, 1989, 1995).

De zorgethiek die tegenwoordig wordt onderwezen aan de Universiteit van Humanistiek, stamt af van feministische denkers als Ruddick in de jaren tachtig. Kort gezegd onderzoekt de zorgethiek de vraag: wat is het moreel goede in een particuliere zorgsituatie? Deze vraag wordt beantwoord door empirisch onderzoek te doen naar: de geleefde ervaringen van mensen die in een zorgpraktijk zitten; naar de zorgpraktijk zelf; en de socio-politieke context van de particuliere zorgsituatie (Leget, van Nistelrooij, & Visse, 2016, p. 7).

Om een oordeel over een zorgpraktijk te kunnen geven, is het belangrijk om de definitie van een zorgpraktijk te zien als een complex proces. Het zorgproces bestaat uit vijf stappen en geeft altijd een relatie weer tussen een zorgontvanger en een zorggever: 1) zorgen over, 2) zorgen voor, 3) zorg geven, 4) zorg ontvangen en 5) zorgen met (Tronto, 2013, pp. 22-23). Met het toevoegen van de vijfde fases aan het complexe zorgproces, maakt Tronto duidelijk dat zorgpraktijken niet in het privé-domein blijven, maar dat het relationele aspect van zorg verder reikt: zorg begeeft zich ook op publiek en politiek terrein, omdat het de afhankelijkheid van burgers van elkaar in een democratische maatschappij blootlegt en hen vraagt om de verantwoordelijkheden van burgers en instituten dat het met zich meebrengt, te nemen. In haar eerdere boek definieerde ze zorg al als volgt: *"a species activity that includes everything that we do to maintain, continue, and repair our 'world' so that we can live in it as well as possible. That world includes our bodies, our selves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web"* (Tronto, 1993, p. 103).

De reikwijdte van het onderzoeksgebied van zorgpraktijken is dus heel groot, omdat zorgpraktijken overal voorkomen en als een web overal aan verbonden zijn. Als we echter willen kijken naar de kwaliteit van zorg, moeten de niet-instrumentele aspecten van kwaliteit van zorg meegenomen worden in het onderzoek. De kwaliteit van de relatie tussen zorggever en zorgontvanger is hierin erg belangrijk. Door te kijken naar de relatie in de zorg, worden thema's als kwetsbaarheid, aandachtigheid, responsiviteit en sensitiviteit voor de ander belicht. De kwaliteit van de zorg is dan afhankelijk van de individuele, unieke ervaring van de

zorgontvanger en –gever. Want elke individu heeft weer een andere mening over wat goede zorg betekent voor hem/haar in een particuliere situatie (Kuis, e.a., 2013).

Als we kijken naar een specifieke zorgrelatie, gaat het altijd over een zorggever en een zorgontvanger. De zorggever moet noden van de zorgontvanger kennen, om te weten wat te doen. En door voor de ander te zorgen leer je de ander beter kennen. Kennen en doen reageren dus op elkaar en zijn beiden lichamelijke activiteiten (Hamington, 2012b). Lichamelijkheid is een van de ‘critical insights’ van zorgethiek die door Hamington wordt doordacht. Hij doet dit door theorieën van Theaterwetenschap te gebruiken, zoals de ‘*speech act theory*’ van Judith Butler (Hamington, 2012a, p. 35). Zorg is volgens hem, net als identiteit volgens Butler, een gestileerde herhaling van handelingen. Als iemand wil zorgen, dan is dat niet een aangeboren, natuurlijke handeling, maar een gerepeteerde handeling, dat door het lichaam is aangeleerd (Hamington, 2012, p. 35).

### **Conceptuele verkenning van theaterwetenschap**

Theaterwetenschap is een discipline met de kunst van het theater als subject (Fischer-Lichte, 2014). De geschiedenis van het theater gaat terug naar 2000 v. Chr. waar in het Oude Griekenland het woord *theatron* letterlijk betekende: een plek om te kijken. Tegenwoordig heeft het concept theater meerdere betekenissen (het kan een gebouw, een activiteit, een institutie en een kunstvorm zijn) en is theaterwetenschap multidimensionaal en samengesteld door verschillende onderzoeksvelden en perspectieven (Balme, 2008, p. 1). Binnen de discipline van theaterwetenschap zijn er drie evolutionaire stadia geweest. Het derde en laatste stadium begon in de jaren '80, toen theaterwetenschap de term ‘performance’ ging gebruiken (Balme, 2008, p. 12). In dit onderzoek zal ik ook ‘performance’ als term gebruiken, omdat de kunstwerken van Pepe Espaliú niet passen in de omschrijving van het theater als een toneelstuk of een voorstelling, maar eerder als een interdisciplinair concept in een sociale context, waarbij ik, zoals bij een analyse van performance, eerder de theatrale aspecten bestudeer van de kunstwerken, dan de kunstwerken als theater op zich (Balme, 2008, p. 12).

Een performance wordt in theaterwetenschap omschreven als een gebeurtenis waarin alle deelnemers in dezelfde plaats, op hetzelfde moment meedoen op een omschreven reeks van activiteiten (Fischer-Lichte, 2014). Een performance heeft daarbij vier hoofdkarakteristieken: 1) *Medialiteit*: de lichamelijke aanwezigheid van verschillende groepen mensen (deelnemers) die samenkomen als acteurs en toeschouwers. 2) *Materialiteit*: performance creëert niet een product, het creëert zichzelf en is daarmee vergankelijk en korststondig (het bestaat alleen op het moment). 3) *Semiotiteit*: de manier waarop betekenis wordt gecreëerd. Alles wat er is functioneert als teken en heeft betekenis. 4) *Esthetiteit*: de esthetische ervaring waar het voor zorgt bij de deelnemers (Fischer-Lichte, 2014, pp. 18-19).

### **De ontmoeting: lemniscaat of transgressieve reis?**

Hoewel ik van mening ben dat zorgethiek en theaterwetenschap elkaar op verschillende vlakken gaan ontmoeten binnen dit onderzoek, richt ik mij hier op een van de uitgangspunten van beide studies: dat praktijk en theorie met elkaar verbonden zijn.

Conquergood is een theaterwetenschapper die de nadruk legt op theater als de verbinding van de twee kennisdomeinen van theorie en praktijk (Conquergood, 2002). Echter, in tegenstelling tot de zorgethiek, waarbij de verbinding tussen theorie en praktijk als een vloeiende lemniscaat wordt voorgesteld (Zorgethiek.nu, 2015), plaatst Conquergood de twee kennisdomeinen binair naast elkaar en omschrijft hij de beweging niet als vloeiende lemniscaat, maar als ‘een transgressieve reis van gemengd verkeer’. Theaterwetenschap is dan de ‘radicale belofte’ om het verkeer te zijn tussen het officiële, objectieve en abstracte (de landkaart) en het praktische, belichaamde en populaire (het verhaal). De omarming van beide kennisdomeinen ziet hij als een radicale actie, omdat het tegen de organisatie van wetenschap ingaat, waar

kennis ontstaat vanuit empirische observatie en kritische analyse (Conquergood, 2002, p. 145). Volgens Conquergood kan je de gehele werkelijkheid van complexe, fijne, genuanceerde betekenis niet met de empirische wetenschap (waarbij 'kennis' wordt gelinkt aan 'zien') boven krijgen; het zit volgens hem in het lichamelijke, taciete, geïntoneerde, bewogen, geïmproviseerde, samen ervaren, bedekte, oftewel: alles wat niet uitgespeld, maar ingetogen en verborgen in context is (Conquergood, 2002, 145-146). Wat hij lijkt te zeggen, is, dat kennis over ervaringen niet empirisch te analyseren is, maar dat kennis de ervaring zelf is.

Bij zorgethiek zien we dat de onderzoeksmethodes empirisch zijn (Leget, van Nistelrooij, & Visse, 2016, p. 7), terwijl bij zorgethiek ook wordt gezocht naar de ervaringen die onder andere, zoals hierboven genoemd, complex, lichamenlijk, taciet, verborgen en contextueel zijn. Hamington (Hamington, 2012b) heeft in zijn onderzoek naar lichamenlijkheid theaterwetenschap gevonden.

## 2.2 Conclusie

Zorgethiek en theaterwetenschap bevinden zich onafhankelijk van elkaar op het interdisciplinaire onderzoeksveld, waarbij ze beiden op zoek zijn naar de verbinding tussen praktijk en theorie. De jaren tachtig waren voor beiden toonaangevend: in deze jaren ontstond zorgethiek, theaterwetenschap maakte een belangrijke transformatie door, waarbij de traditionele theateranalyse van theater gebaseerd op tekst, plaatsmaakte voor een breder begrip van theater: performance. Lichamenlijkheid is voor zowel zorgethiek, als theaterwetenschap een belangrijk concept, maar niet alomvattend. In deze thesis is het theoretisch breed gehouden, om zoveel mogelijk open te staan voor de kennis die uit de praktijk emergeert aan de hand van de kunstwerken van Pepe Espaliú. In het volgende hoofdstuk wordt duidelijk op welke wijze dit gebeurt.

### 3. Methode

#### 3.1 Onderzoeksbenadering

Voor dit onderzoek is gekozen voor een *arts-based* onderzoeksbenadering. Een *arts-based* onderzoek is een onderzoek waarbij kunst wordt gecreëerd, getoetst en geïnterpreteerd, om uiteindelijk inzicht te geven op zowel het artistieke proces, als de impact die de kunst heeft op het leven van mensen (Savin-Baden & Wimpenny, 2014; Eisner, 2012). Binnen de zorgethiek is een groeiende interesse voor *arts-based* onderzoek, waarbij kunst wordt gezien als een kennisbron en – vorm, die ons iets kan vertellen over gevoelens, ervaringen en praktijken in zorgsituaties (Visse, 2017).

#### 3.2 Onderzoeksmethode

Binnen theaterwetenschap is het mogelijk om performances te analyseren, volgens de zogenaamde ‘postdramatische performance analyse’ (Balme, p. 144). Dit betekent dat de theatrale aspecten van de kunstwerken worden geanalyseerd, zonder dat er een toneeltekst (drama) aan de kunstwerken ten grondslag ligt (ibid.). Dit vraagt om een ongestructureerde werkwijze: een structureel analysemodel met gefixeerde structuren en stappen is namelijk te begrenzend voor deze vorm van performance analyse (Balme, p. 145). De analyse is afhankelijk van de ervaringen van de toeschouwers, daarom wordt bij een performance analyse de onderzoeker beschouwd als zowel onderzoeker, maar ook als toeschouwer (Balme, 2008, p. 146).

Het komt vaak voor binnen arts-based onderzoek dat onderzoekers verschillende petten dragen, zo kunnen ze zowel onderzoeker zijn, als maker, als journalist, als toeschouwer (Wang, Coemans, Siegesmund, & Hannis, 2017). Door de opbouw van de thesis wordt ook de lezer gevraagd mee te kijken en te leren over de kunstwerken van P. Espaliú, dit proces is onderdeel van het concept.

#### 3.3 Casusdefinitie en onderzoekseenheid

In INTIMATE CIRCLE: THE WORLD OF PEPE ESPALIÚ (expositie December 2016-maart 2017 in IVAM, Valencia) wordt de wereld van Pepe Espaliú tentoongesteld. Het is een expositie die niet alleen bestaat uit kunstwerken, maar ook worden zijn inspiratiebronnen (bijvoorbeeld boeken van de toneelschrijver J. Genet) getoond en is in tekst zijn leven omschreven. Als bezoeker wordt je meegenomen in het leven van P. Espaliú en kom je erachter hoe hij met zijn ziekte omging en wat het voor hem betekende. Voor dit onderzoek is uit bovengenoemde expositie een selectie gemaakt van de te analyseren kunstwerken door mijzelf, met de pet van curator en onderzoeker. Pepe Espaliú is zowel maker, als acteur, als subject van de geleefde ervaring. De kunstwerken, de tekst, de expositie zijn het medium.

#### 3.4 Dataverzameling

Voor dit onderzoek gebruik ik verschillende manieren van dataverzameling voor kwalitatief onderzoek (Creswell, 2013):

- Archiefmateriaal verzameling uit archief in Centro de Arte Pepe Espaliú, Cordoba.
- Kunstobjecten verzameling/audiovisuele materialen collectie uit INTIMATE CIRCLE: THE WORLD OF PEPE ESPALIÚ
- Literatuurbronnen verzameling binnen Zorgethiek en Performance Studies/Theaterwetenschap
- Data-creatie (een typische dataverzamelmethode voor arts-based onderzoek (Wang, Coemans, Siegesmund, & Hannis, 2017)), door middel van een keuzecollectie van de te analyseren kunstwerken in de thesis. De thesis als eindproduct wordt een verzameling van geanalyseerde kunstobjecten, die als onderdeel van het onderzoeksproces door de onderzoeker bepaald worden. In het kader van een performance analyse voor een zorgethisch onderzoek, zijn de volgende criteria vooraf bepaald: 1) De kunstobjecten moeten in vorm en/of inhoud ons iets kunnen leren over performance analyse en over theaterwetenschappelijke theorieën en passen in de opbouw van de presentatie van de inzichten. 2)

De inhoud van de kunstobjecten moet passen in het kader van het zorgethische onderzoek naar de ervaringen van de kunstenaar van zorgpraktijken.

- Memo-schrijven is een proces waarbij de onderzoeker aantekeningen maakt tijdens de data-verzameling en –analyse. Memo’s schrijven is een documentatie van analytische ideeën en zorgt voor meer diepgang en betekenisvoller begrip van de data (Liedenberg, Didkowsky, & Ungar, 2012).

### 3.5 Data-analyse

Aan de hand van het archiefmateriaal en de beschikbare kunstwerken voor documentatie is er met bovenstaande criteria een selectie gemaakt van de te analyseren kunstwerken van Pepe Espaliú. De kunstwerken worden vervolgens na elkaar gepresenteerd, alsof zij een expositie vormen van een museum. Bij elk kunstwerk wordt er stil gestaan bij nieuwe theaterwetenschappelijke theorieën, die de onderzoeker en toeschouwer (lezer) kunnen helpen de kunstwerken en de ervaringen van de kunstenaar Pepe Espaliú beter te bekijken, te begrijpen en betekenis te geven. Over dit proces reflecteert de onderzoeker samen met de lezer als onderdeel van het analyseproces. Uiteindelijk wordt de nieuwe opgedane kennis over de geleefde ervaring van P. Espaliú en de performance analyse verbonden met de ‘critical insights’ van zorgethiek.

### 3.6 Fasering

De fasering van dit onderzoek ziet er als volgt uit:

Datum	Actie
<b>1 – 31 oktober</b>	Schrijven onderzoeksopzet
<b>1-6 november</b>	Afronden en indienen onderzoeksopzet en voorbereiden (literatuuronderzoek) reis naar Cordoba.
<b>6-14 november</b>	In Cordoba: Bezoek Centro cultural Pepe Espaliú: dataverzameling in archief en museum Aanschaf catalogus Documentatie d.m.v. fotografie en verzamelen memo’s ‘ onderzoeker als bezoeker’. Begin omschrijving kunstwerken/algemene informatie over Pepe Espaliú
<b>14 november- 1 december</b>	Data-analyse/categorisering/collectie-keuze a.d.h.v. verzameling uit Cordoba (empirische data) Omschrijving kunstwerken/algemene informatie over Pepe Espaliú
<b>1 december – 1 januari</b>	Literatuuronderzoek en vormgeving thesis Welke thema’s komen naar voren a.d.h.v. data-analyse uit de kunstwerken en welke uit de literatuur? (bevindingen)
<b>1 januari-13 januari</b>	Bevindingen en Performance analyse koppelen aan overkoepelende thema’s en verdelen over hoofdstukken. Bevindingen per hoofdstuk (a.d.h.v. thema) opschrijven.
<b>13 januari – 4 februari</b>	Vakantie
<b>4 februari – juni</b>	Kunstwerken + Zorgethische concepten + thema’s Performance analyse koppelen aan overkoepelende thema’s en verdelen over hoofdstukken. Bevindingen per hoofdstuk (a.d.h.v. thema) opschrijven.
<b>juni-juli</b>	Schrijven: inleiding (incl. samenvatting, vraag, methode, theoretische concepten) Schrijven: Discussie, Conclusie, ethische reflectie, kwaliteit van onderzoek
<b>augustus</b>	Afronden thesis

## 4. De presentatie van de bevindingen: een rondleiding

### 4.1 Inleiding

Welkom bij de rondleiding in het museumonderdeel van deze scriptie. Ik zal eerst mijzelf even voorstellen. Als onderzoeker van dit *arts-based research*, draag ik namelijk verschillende petten. Zo begon ik als toeschouwer, toen ik voor het eerst in contact kwam met de kunstwerken van Pepe Espaliú in Valencia. Daarna ging ik als onderzoeker en curator te werk door, zoals Visse (Visse, 2017, p. 32) het werk van curator omschrijft: het geheel van kunstwerken van Espaliú eerst te ontkaderen en vervolgens weer te herkaderen. Dit deed ik door een voor zorgethisch onderzoek passende selectie te maken van de te analyseren kunstwerken, met als doel een antwoord te geven op deelvraag 2: Wat leren we als de werken van Pepe Espaliú geanalyseerd worden volgens de performance analyse?

En nu presenteer ik mijzelf als gids. Als lezer krijgt u nu van mij de pet van toeschouwer. Ook de scriptie krijgt een nieuwe pet, die van het museum. Helaas is het niet mogelijk geweest om een 3D-ruimte te creëren, waarin de echte kunstwerken gepresenteerd hadden kunnen worden en waar we doorheen hadden kunnen lopen. Ik vraag aan u uw fantasie te gebruiken en zich voor te stellen dat u zich in een museum begeeft. Zo probeer ik samen met u een imaginaire ruimte te creëren, waarin ik u meeneem naar dat wat Fischer-Lichte *Performance* noemt: een gebeurtenis waarin alle deelnemers in dezelfde plaats, op hetzelfde moment meedoen op een omschreven reeks van activiteiten (Fischer-Lichte, 2014, p. 19).

Als gids zal ik u rondleiden langs de kunstwerken van Pepe Espaliú, die dus speciaal voor deze gelegenheid zijn samengesteld. Per kunstwerk vertel ik u iets over de bevindingen die ik heb opgedaan als onderzoeker tijdens de performance analyse. Maar daar blijft het niet bij. Performance is namelijk niet het eenzijdig ontvangen van informatie, als toeschouwer. Performance ontstaat door de actieve betrokkenheid van alle aanwezige deelnemers. Daarmee verschillen performances van teksten en kunstobjecten, omdat het gaat om de lichamelijke aanwezigheid van de deelnemers, zoals acteurs en toeschouwers. Dit maakt dat er een constante beweging is van acties en reacties, en elke actie en/of reactie heeft een effect op de anderen. Iedereen doet mee in een performance en iedereen wordt daarom ook als een medemaker gezien (Fischer-Lichte, 2014, p. 21-22).

Voelt u de verantwoordelijkheid al om mee te gaan in mijn voorstel uw fantasie te gebruiken? Het zou zonde zijn voor het effect van deze scriptie als u nu zou besluiten de rondleiding te verlaten en de kunstwerken op individueel niveau te gaan bekijken. Met prikkelende vragen, opmerkingen en mijn eigen reflecties over de kunstwerken en de theorie, zorg ik tijdens de rondleiding voor een wisselwerking die een performance zelf-reflectief maakt (ibid.). We worden emotioneel betrokken en er ontstaat een doorgaande reflectie over de ervaring, die verbonden is met onze individuele, historische en culturele context. We gaan onszelf als reflecterende subjecten zien, die constant in relatie staan met elkaar en reflecteren op onze eigen subjectieve, conceptuele kaders. Alle deelnemers (zowel ik als gids, als u als toeschouwer) hebben een gedeelde verantwoordelijkheid in dit 'autopoïëtische feedbackloop'-proces, waardoor machtsposities duidelijk worden en performances een politieke verantwoordelijkheid krijgen (ibid.).

Na de rondleiding nodig ik u uit om met mij zorgethisch te reflecteren op de conclusies van deze bevindingen.

#### 4.2 EEN KORTE BIOGRAFIE



**FIGUUR 2: PEPE ESPALIÚ, 1989**

Links ziet u het portret van Pepe Espaliú, de kunstenaar van de kunstwerken in deze expositie. Pepe Espaliú (Jose Gonzales-Espaliú Domingo) werd geboren op 26 oktober 1955 in Cordoba, in een familie van edelsmeden en juweliers. In september 1973 verhuisde hij, nadat zijn moeder was overleden en zijn vader hertrouwd, naar Sevilla, waar hij een oriëntatiejaar voor de universiteit deed. Het jaar daarop verhuisde hij naar Barcelona, om verder te studeren. Hoewel hij hiervoor al enkele schildercursussen had gevolgd, begon hij in Barcelona zich echt te interesseren in kunst. Pepe Espaliú leefde in een multidisciplinaire wereld, die kenmerkend was voor deze tijd. Dit stimuleerde hem om een actief programma van exposities en acties met een conceptueel karakter te maken. In 1976 opende hij voor het eerst een expositie met zijn eigen werk. Tussen 1983 en 1985 woonde Espaliú afwisselend in Parijs,

Barcelona, Valencia en Cordoba. Hij ontwierp sieraden voor het familiebedrijf in Cordoba, waar hij ook vast atelier had en zijn vriendin ten huwelijk vroeg. Zij wees het idee echter af, omdat zij wist dat Espaliú op mannen viel. Tussen 1986 en 1990 woonde Espaliú in Sevilla, Londen en Madrid. Espaliú hield ook van literatuur. Hij schreef zelf teksten en las veel. Toen Espaliú in 1990 in New York verbleef, kreeg hij te horen dat hij aids had. Hij is toen naar Mexico en Costa Rica gegaan en woonde in Rome. Hij koos er uiteindelijk voor om terug te gaan naar Spanje en zich op politiek en sociaal vlak te gaan begeven. Hij voelde zich in deze tijd sterk verbonden met (mensen met) aids. In 1992 woonde Espaliú in Amsterdam, waar hij een medische behandeling tegen aids kreeg. Op 2 november 1993 overleed Pepe Espaliú in het ziekenhuis in Cordoba (Baez, 2010).



## PORTRET VAN DE VERDREVEN KUNSTENAAR

PEPE ESPALIÚ, 1 DEC 1992

*Voor degenen die niet meer in mij leven.*

Sommigen geloven dat kunst een manier is om de wereld te begrijpen. In mijn geval was het altijd een manier om hem niet te begrijpen..., om hem niet te horen. Ik begon met het maken van kunst tot een molshoop om te overleven in de ondergrond, buitenaards te blijven en beschermd tegen een Realiteit die ik als ondraaglijk ervoer. Kunst is mijn grote alibi geweest... Een buiten iets zijn, dat altijd vreemd voor me was, iets verankerd in parameters, waar ik nooit deel van was.

Mijn homoseksualiteit was het eerste teken van uitsluiting van die wereld.

Homoseksuelen hebben laf geaccepteerd om te leven binnen een opgelegde sociale regeling waarbij we buitengesloten zijn en waarmee we niets te maken hebben. Beperkt door de angst voor afwijzing van onze seksuele conditie, hebben we hun legitieme en noodzakelijke

expressievormen afgeschafte. De wereld om ons heen is niet van belang voor ons: we houden ons niet bezig met het model van sociale structuur, in zijn oorsprong slechts gebaseerd op het idee van familie. We maken ons geen zorgen over hun rechtsmodel, dat op geen enkele manier rekening houdt met de mogelijkheid van het legale bestaan van een homoseksuele relatie en dat in niets over onze rechten gaat. We houden ons niet bezig met het religieuze model, vandaag afhankelijk van de homofobe doelen en waanideeën en razernijen van Juan Pablo II. We houden ons niet bezig met het politieke model, waarin we op geen enkele manier als een collectief worden voorgesteld. We houden ons niet bezig met het publiciteitsmodel, omdat de media een weerspiegeling geven van slechts een enkele vorm van een liefdesrelatie, met uitsluiting van afbeeldingen van onze andere manier van zijn en liefhebben.

Wij, homoseksuelen, zijn gedwongen geweest om een parallelle wereld uit te vinden, opgebouwd vanuit onze eigen, vreemde manier om hun wetten, hun instellingen, hun overtuigingen en hun opvatting van liefde te begrijpen.

Geconfronteerd met dit eeuwige anders zijn waarin je leeft, met het zijn in een wereld die je noch begrijpt, noch interesseert, en waar je je altijd agressief over voelt met alles wat je bent en wat je bent, bood alleen de kunst me de mogelijkheid om een stille leugen te creëren, die mijn enige waarheid werd, de laatste reductie van de werkelijkheid... Beeldhouwer van die chaotische molshoop waarin duizend ondergrondse gangen elkaar kruisen; verloren in zijn schaduwrijke tunnels, verrast op eindeloze paden. Existentie gereduceerd tot Resistentie. In dat ondergrondse leven heb ik de wereld alleen als een rumoer, dat van daarboven kwam, gehoord en ik heb mijn kunst en mijn zijn zonder verbinding met een realiteit die ik besloot niet te zien, ontwikkeld. De kunstenaar is een paradox, omdat het de blik van anderen vormt om zichzelf in volledige blindheid voort te zetten. Hij bedenkt de visie van anderen om in ruil daarvoor de garantie van hun duisternis te krijgen. In die ondergrondse wereld, die je hebt gekozen, neem je alleen maar vage fragmenten waar, waar je vervolgens een vermeende waarheid mee construeert.

Op een dag wordt dat rumoer van boven nog intenser. Een indringend geluid verdooft je oren... Ze boren een put die vanaf de oppervlakte beetje bij beetje in de diepte ingaat en de stilte van de molshoop doorbreekt. Dan hoor je dat ze dat rumoer "AIDS" noemen.

Aids is die put van waaruit ik vandaag steen voor steen omhoog klim, mijn lichaam bevuilend bij het raken van de zwarte muren, verdrinkend in de dichte en vochtige lucht... En toch, het is deze smerige tunnel die me plotseling en gewelddadig heeft doen terugkeren naar de oppervlakte. Aids heeft me op een radicale wijze gedwongen om daar te zijn. Het is in zijn wezen op mij neergeslagen als een pure noodsituatie. Ik ben aids dankbaar voor deze ondenkbare terugkeer naar de oppervlakte, waardoor ik voor de eerste keer in actie kwam in termen van Realiteit. Misschien deze keer, en het laat me onverschillig of het de laatste is, geeft mijn doen als kunstenaar een volledig gevoel, een absolute samenkomst met een existentiële limiet waar ik altijd rondhing zonder het helemaal te kennen, ermee danste zonder het ooit te kunnen omarmen. Vandaag weet ik wat de ware dimensie van die limiet is. Vandaag stopte ik het me voor te stellen. Vandaag ben ik die limiet.

FIGUUR 3: KRANTENARTIKEL IN EL PAIS,  
PEPE ESPALIÚ, 1992



### 4.3 Portret van de verdreven kunstenaar

Op 1 december 1992, op Wereld Aids dag, verscheen bovenstaand artikel van Pepe Espaliú in de nationale nieuwskrant *El Pais*, waarin hij verklaart dat hij homoseksueel is en aids heeft. Voor de gelegenheid heb ik de tekst voor u uit het Spaans vertaald.

U zult zich misschien wel afvragen waarom ik u eerst dit krantenartikel laat lezen, alvorens de kunstwerken te tonen. Ik heb hiervoor gekozen, omdat ik denk dat deze tekst u kan helpen de kunstwerken beter te begrijpen. Pepe Espaliú geeft in zijn tekst achtergrondinformatie die een bepaalde focus kan geven.

#### **Tekst**

Binnen theaterwetenschap is tekst erg belangrijk en wordt vaak als uitgangspunt van een performance analyse gezien. Teksten binnen performance analyse worden *theatrale teksten* genoemd (Balme, 2008). De theatrale tekst is onderdeel van een maakproces: de tekst wordt getransformeerd in tekens van een andere materiaal (bijv. stem, beweging, verf). Bij een performance analyse worden de tekens weer gedecodeerd naar tekst. Dit proces heet het pad van *'page-to-stage-to-page'* en de bestudering van deze relatie is hermeneutisch in zijn essentie (Balme, 2008, p. 219). De tekst wordt daarbij als vertrekpunt van het maakproces gezien en de analyse ervan wordt gebruikt om, met focuspunten die uit de tekst worden gehaald, een vergelijking te kunnen maken tussen de tekst en de uiteindelijke productie (Balme, 2008).

De tekst van Espaliú is niet opgeschreven als tekst die voorafgaat aan het maakproces van zijn kunstwerken. Het is eerder een verklaring achteraf, alsof hij de lezer uitleg wil geven. Toch gebruik ik de tekst als uitgangspunt. Dit doe ik omdat Espaliú in de tekst refereert naar zijn kunstwerken, alsof hij met de tekst betekenis geeft aan zijn kunstwerken. Hij beschrijft hoe hij kunst zag als manier om te ontsnappen aan de realiteit en hoe hij later zijn kunst juist gebruikt om een relatie met de realiteit aan te gaan. Ook kunnen we focuspunten halen uit de tekst, die ons richting geven bij het bekijken van de kunstwerken en ons helpen om de uiteindelijke zorgethische reflectie te houden. In die zin lijken de focuspunten misschien wel op sensitizing concepts, die in theoretisch onderzoek gebruikt worden om sensitief te zijn voor een onderzoeksonderwerp, aandacht geven aan belangrijke aspecten van sociale intentie en richting bieden in het onderzoek (Bowen G. , 2006).

In het kader van dit zorgethische onderzoek zouden de focuspunten vooral liggen op de geleefde ervaringen van Pepe Espaliú van de zorgpraktijk als zodanig en/of de politieke context ervan (Leget, van Nistelrooij, & Visse, 2016).

Welke focuspunten uit de tekst zou u in uw achterhoofd houden om de kunstwerken van Pepe Espaliú te bekijken en te begrijpen? De volgende focuspunten neem ik mee: *ondraaglijkheid van de realiteit, uitsluiting van de wereld, homofobie, angst voor afwijzing, parallelle wereld van 'wij homoseksuelen', kunst als verbinder met de buitenwereld, aids als put, aids als reden om verbonden te zijn, dankbaarheid, jezelf als limiet ervaren, rol als kunstenaar.*

#### **De auteur geplaatst in context en met een publieke functie**

Naast dat we door de inhoud van de tekst informatie kunnen krijgen over de kunstwerken van Espaliú en focuspunten kunnen bepalen, kunnen we ook door de tekst meer te weten komen over de auteur en zijn eigen visie op zijn kunstwerken. Een theatrale tekst is altijd afhankelijk van de sociale achtergrond, educatie en sociale referenties van de auteur, dit wordt *'the sociology of authorship'* genoemd (Pfister, 1988, p. 27). Het biografische aspect is ook een belangrijke link tussen literatuur en maatschappij, maar het gaat dus meer om de sociale context. Pfister refereert hierbij aan de theorie van Lucian Goldman, die stelt dat de sociale groep waarbij de auteur hoort, het *'subject van een culturele creatie'* (Pfister, 1988, p. 29) is en dat de auteur zelf, als de *'creatieve individu'*, slechts een mediërende functie heeft. Bij het maken van een tekst, maakt de auteur

een publieke statement. Daarom is de rol van een maker van tekst niet het resultaat van een vrij gemaakte keuze of een manifestatie van autonome identiteit, maar het is georiënteerd richting de gegeven sociale normen voor zijn publieke rol – in zoverre hij ze of bevestigt, of tegen ze in gaat. In de theatrale teksten zie je dat op verschillende manieren terug en de lezer kan in de tekst de sociale functie van de auteur herleiden. Er zijn twee basisfuncties: 1. De expressieve functie, waarin de auteur een al bestaande sociale consensus uiteenzet. 2. De instrumentele functie, waarbij de consensus eerst nog moet worden gemaakt, of veranderd. Doordat theatrale teksten gemaakt worden om uiteindelijk opgevoerd te worden in een publieke ruimte, zijn ze een politieke aangelegenheid (Pfister, 1988, p. 29).

Ziet u in de tekst terug in hoeverre Espaliú beïnvloed werd door zijn sociale omgeving en welke sociale functie hij als auteur heeft? In de tekst van Espaliú kunnen we veel te weten komen over Espaliú zelf en zijn sociale achtergrond. In het eerste gedeelte van de tekst vertelt hij hoe hij middels de kunst zich kon onttrekken van de realiteit. In het middenstuk van de tekst heeft hij het over ‘wij homoseksuelen’, en verklaart hij zijn eigen afzondering met een uiteenzetting over hoe homoseksuelen in het algemeen buitengesloten worden in de maatschappij. Hij lijkt hier een bestaande sociale consensus te bevestigen. Daarnaast heeft Espaliú hier als auteur een expressieve functie. In het tweede gedeelte van de tekst zien we de instrumentele functie van de auteur terug: hij werd door de diagnose van aids geconfronteerd met de realiteit en moest in actie komen. In dit laatste deel van de tekst laat hij dus zijn instrumentele functie zien. In de tekst verwijst Espaliú expliciet naar zijn kunstwerken. Hieruit maken we op dat ook de twee functies terug te zien zijn in zijn werk: zijn eerdere kunstwerken zullen dan eerder de expressieve functie hebben en zijn latere de instrumentele. Deze tekst verscheen in de nationale krant van Spanje en werd daarmee aan een groot publiek getoond. Net als theatrale teksten wordt de tekst van Espaliú door zijn publieke communicatiemiddel een politieke aangelegenheid.



FIGUUR 4: P. ESPALIÚ , SANTOS IV, SANTOS V, SANTOS VII EN SANTOS X, 1988

#### 4.4 De Serie Santos

Deze serie, genaamd Santos (vertaling: Heiligen), is gemaakt in 1988, twee jaar voordat Espaliú te horen kreeg dat hij aids had. Zijn werk uit deze tijd kenmerkt zich door het obsessieve gebruik van symbolen die verwijzen naar het bedekte, belemmerde en het ‘andere’. Espaliú hield van literatuur. Hij schreef zelf teksten en las veel. De toneelschrijver Jean Genet is een grote inspiratiebron voor hem geweest. De serie Santos is gebaseerd op teksten van Genet (Baez, 2010).

#### Semiotiek

Om deze serie te begrijpen wil ik u kennis laten maken met het begrip ‘semiotiek’ of ‘tekenleer’, omdat alles binnen het theater wordt geïnterpreteerd als een betekenisvol teken(systeem). Het is een van de vier hoofdkenmerken van theater volgens Fischer-Lichte, die ik eerder in het conceptueel kader omschreef

(Fischer-Lichte, 2014, pp. 17-18).

Semiotiek werd in 1916 door F. de Saussure in het leven geroepen als een nieuwe wetenschap binnen de sociale psychologie als 'de rol van tekens binnen het sociale leven'. Volgens hem was het teken de basiseenheid voor menselijke communicatie. Het teken bestond volgens de Saussure uit 'the signified' (een sociale constructie van een betekenis) en 'the signifier' (de abstractie representatie van die betekenis) (Carlson, 2007). Semiotiek werd toen vooral toegepast op taal. Deze theorie werd toegepast in het theater, waardoor de tekens niet meer alleen uit taal bestonden, maar allerlei soorten substanties systemen van betekenisgeving werden. Er zijn binnen het theater dertien verschillende tekensystemen te tellen, waaronder kostuums, make-up, woorden en gebaren (Carlson, 2007). Daarbij werd opgemerkt dat semiotiek in het theater niet gezien kan worden als een losstaand iets: de betekenis van een teken is altijd afhankelijk van het publiek. Dit wordt de 'the phenomenological attitude' (States, 2007, p. 26) genoemd, omdat je, wil je de semiotiek van een performance analyseren, je de performance in zijn geheel, dus ook de perceptie van de toeschouwer, mee moet nemen.

De theorist Peirce kwam rond dezelfde tijd als de Saussure ook met een tekenleer, maar in deze theorie werd de perceptie van de toeschouwer meteen inbegrepen. De formule was als volgt: teken-object-interpreterende. De definitie van het teken legde Peirce als volgt uit: 'something which stands to somebody for something in some respect or capacity' (Carlson, 2007, p. 20). Peirce omschrijft drie soorten tekens: iconen, indexen en symbolen. Een icoon representeert het object door middel van een direct beeld (of geluid) van het object. In het theater betekent het bijvoorbeeld dat een tafel op het podium verwijst naar een echte tafel, er is geen andere betekenis. Het geluid van een trein verwijst naar een passerende trein. Als een teken(systeem) echter verwijst naar iets anders dan het teken zelf, dan heet het een index. Het gaat dan om een relatie die een teken heeft met het object. Het geluid van een passerende trein zou dan bijvoorbeeld betekenen dat het hoofdpersonage in een toneelstuk is vertrokken met de trein die je hoort. Of als je rook ziet, betekent dat, dat er iets in brand staat. Ook symptomen kunnen indexen zijn voor een ziekte. Bijvoorbeeld als iemand hoest, betekent dat dat hij/zij verkouden is. Een symbool heeft geen natuurlijke relatie met het object, maar is ontstaan vanuit een afspraak tussen mensen. Een symbool is alleen te begrijpen als je onderdeel bent van de groep waarbinnen die afspraak staat. Zo zou het geluid van een trein symbool kunnen staan voor het beëindigen van een relatie of de kleur rood staat symbool voor liefde (Carlson, 2007).

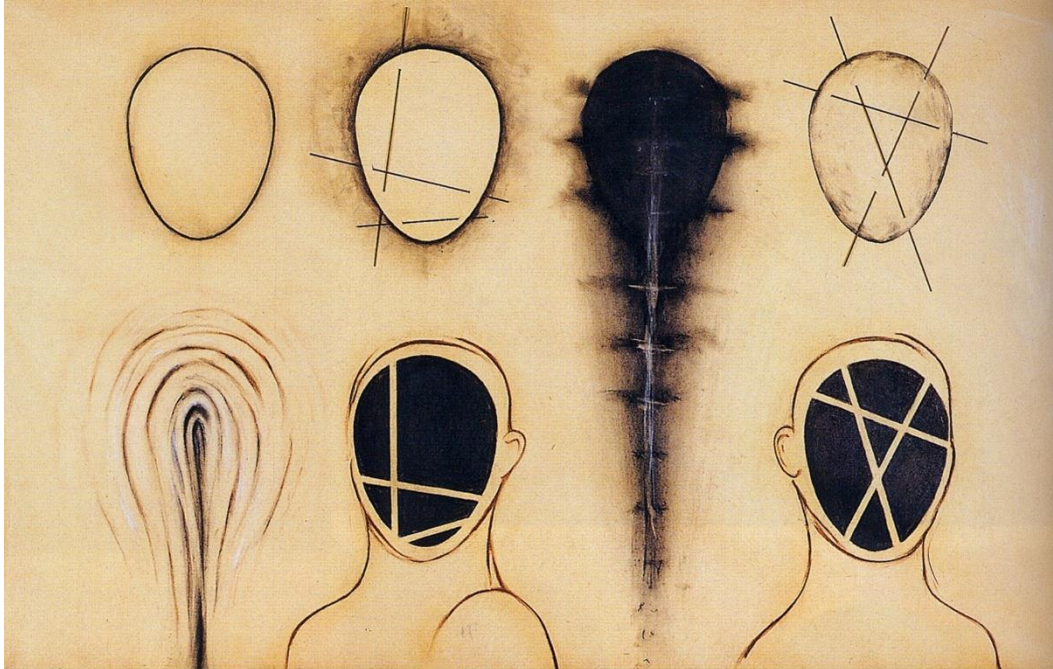
Mijn vraag aan u is nu: als u de kunstwerken goed bekijkt, stelt u zich voor dat u er omheen kunt lopen, er aan kunt voelen, ruiken, etc. Wat zouden deze kunstwerken dan kunnen betekenen? Probeer u eens betekenis te geven door iconen, indexen en symbolen te benoemen.

Hier volgt een omschrijving van mijn eigen interpretatie: In de serie Santos zijn voorwerpen van leer te zien. Leer is een icoon voor dierlijk huid. Het zou een index kunnen zijn naar een menselijke huid, of naar een kledingstuk, waarbij leer de mens beschermt tegen de kou.

Op het eerste gezicht lijken het vormloze objecten: ik weet niet wat ze voor moeten stellen. Wel doen ze me ergens aan denken: aan helmen van ridders uit de middeleeuwen. Ik ben me ervan bewust dat het mijn eigen interpretatie is en vraag me af wat de kunstenaar zelf wilde zeggen met deze serie. Ik kijk eerst naar de titel: Santos. Dat betekent letterlijk: heiligen. Omdat de objecten geen iconische afbeeldingen van heiligen zijn, vraag ik me af wat de symbolische betekenis zal zijn. Eerder schreef ik al dat Espaliú zich liet inspireren door de toneelschrijver Jean Genet en dat de serie Santos gebaseerd is op zijn teksten. De betekenis van het woord 'heiligen', is dan ook het beste te interpreteren volgens de betekenis die Jean Genet eraan geeft: een heilige is één met de ziel van God, daardoor kan het afstand nemen van het sociale, comfortabele, burgerlijke leven (Francés Martínez, 2015). Jean Genet was, net als Espaliú, homoseksueel en voelde zich gemarginaliseerd (ibid.). In het krantenartikel van hoofdstuk 4.3 schreef Espaliú hierover.

Concluderend kan ik nu meer betekenis geven aan de objecten: het zijn leren objecten die lijken op

schilden. Dat verwijst naar een tweede huid/beschermlaag, dat een lichaam kan bedekken, of waar onder een lichaam/iemand zich schuilhoudt. De objecten zouden symbool kunnen staan voor afsluiting van en bescherming voor de buitenwereld en één worden met God.



FIGUUR 5: PEPE ESPALIÚ , ZONDER TITEL, 1989

#### 4.5 Ovalen, schalen, maskers en schilden

In de periode tussen 1988 en 1990 richtte Espaliú zich op tekenen, werken op papier en beeldhouwen. In deze periode maakte hij kunstwerken die het volgende fragment uit zijn krantenartikel weerspiegelen: “Mijn homoseksualiteit was het eerste teken van uitsluiting van die wereld. Homoseksuelen hebben laf geaccepteerd om te leven binnen een opgelegde sociale regeling waarbij we buitengesloten zijn en waarmee we niets te maken hebben. Beperkt door de angst voor afwijzing van onze seksuele conditie, hebben we hun legitieme en noodzakelijke expressievormen afgeschaft. De wereld om ons heen is niet van belang voor ons: we houden ons niet bezig met het model van sociale structuur.”

#### Het uiten van gender en seksualiteit

In de laat tachtiger- en begin negentigerjaren kwam er in de theaterwereld een grote interesse in de constructie of exploratie van persoonlijke identiteit. Dit was een gevolg op het feminisme dat in de jaren '70 en '80 een grote rol ging spelen binnen het theater. De ontwikkeling van het feminisme zorgde ervoor dat ook homoseksuele mannen andere gemarginaliseerde groepen in de samenleving in relatie tot performance werden gezien als 'concerns' (Carlson, 2004, p. 157). Vanaf 1950 bestonden er echter al pro-homo organisaties die de discussie aangingen over de manier waarop seks gepraktiseerd en geuit zou moeten worden, met als doel om homoseksuelen (mannen en vrouwen) in het dominante culturele leven deel te laten zijn. Performancekunst leek daarvoor doeltreffend: het was (en is nog steeds) een plek waar dat wat normaal niet gezien of bedacht werd, getoond kan worden aan een publiek. Daarmee maakten ze het persoonlijke publiek door middel van performancekunst en werd de kwetsbare persoon op het podium, een representatie van de kwetsbaarheid van de groep. Daarnaast maakten ze het persoonlijke probleem nu ook tot een politiek

probleem: ongelijkheid en het relationele (zoals partnerschap, relationele machtsdynamieken) werden inzichtelijk (Dolan, 2007).

In deze periode was Espaliú niet actief bezig als performancekunstenaar, maar hij zocht wel naar een legitieme expressievorm om, net als andere homoseksuele kunstenaars om het onbekende, seksuele, verboden, het andere te uiten. Deze kunstwerken hebben te maken met het gevoel er niet bij te horen, geen podium hebben voor jezelf, jezelf niet mogen zijn. Het zijn potloodtekeningen, met weinig kleur. Het lijkt een zoektocht, de vraag die in mij opkomt als ik er naar kijk is: hoe pas je in een structuur, waar je niet in *kunt* passen. Alsof er een schild met een structuur over hem heen wordt gelegd. De maatschappij die zegt: doe mee met ons, en anders mag je er niet zijn.

Hoe zou u zich uiten als u zich onderdrukt zou voelen? Welke expressievorm past bij uw eigen persoonlijkheid?

De kunstwerken die in deze periode zijn gemaakt, vertellen mij iets over de kwetsbare positie waarin hij zich bevond. Hij durfde zichzelf niet te tonen aan het publiek, alsof hij gevangen zat. Doordat de homoseksuele wereld zich 'verborgen' hield, weg van het publieke leven, de maatschappij, werden ze door niemand gerepresenteerd. En hoewel Espaliú zich als kunstenaar probeerde te uiten, deed hij dat niet door zich kwetsbaar op te stellen, zichzelf te representeren op een podium, maar door tekeningen te maken van dat wat hem beschermde, dat waarachter hij verstopt zat.

### **De afwezige ander**

In deze kunstwerken wordt iets beschermd, verborgen. Wat dat ene beschermd, verborgene, is, is onduidelijk. Soms lijken het maskers van personen, zonder gezicht, soms zijn het ook schilden waar niets achter zit. Binnen theaterwetenschap is 'afwezigheid' een belangrijk thema. Het komt wederom voort uit de feministische theorieën over performance, waarin duidelijk wordt dat tot aan de vijftigerjaren in de twintigste eeuw toneelstukken werden opgevoerd door uitsluitend mannen. De vrouwenrollen werden gespeeld door mannelijke acteurs, maar ook de tekstschrijvers en regisseurs waren mannen. Vrouwen waren hierdoor altijd het voorwerp, de ander, ze waren nooit het onderwerp zelf. Die 'absentie' van vrouwen staat tegenover de 'presentie' van mannen. Enerzijds heeft het te maken met de belichaming, de levende aanwezigheid van lichamen maakt iets present. Maar juist doordat iets afwezig is, kan het ook gaan opvallen. Het afwezige zorgt dan voor een bepaalde illusie, mystificatie en kan het iets heiligs worden (Davy, 2007). Daarnaast heeft het ook te maken met 'het zelf' en 'de ander'. Het zelf is dan degene die zichzelf speelt, een man speelt een man in het theater. De ander is de afwezige, die wordt gespeeld door iemand die dat niet is (een man speelt een vrouw). De directeur van WOW, een collectief dat performances organiseerde voor lesbiennes zegt: "... the audience we play for needs us. Lesbians never see themselves represented. And seeing yourself represented is what makes you feel you have a place in the world" (Davy, 2007, p. 355). Theater werd dus traditioneel gezien als de expressievorm van mannelijke 'concerns'. Echter, er zijn ook mannen die zichzelf niet kunnen identificeren met deze percepties en dus ook niet met de vrouwelijke, feministische beweging die daarop reageerde. Volgens M. Carlson is mannelijke homoseksuele identiteit nog meer buitengesloten van het patriarchale systeem dan vrouwelijke identiteit. Ook hier zien we dat de performancekunst een manier is voor mannelijke homoseksuelen om om te gaan met de stigma's van de homoseksuele identiteit (Carlson, 2004, p. 165).

Hoe speelt Espaliú in deze kunstwerken met aan- en afwezigheid? Word je, door er niet er zijn, afwezig? Of verstrekt het kunstwerk het gevoel van afwezigheid, waardoor er juist aanwezigheid optreedt? Vraagt u zich eens af: wie is die figuur die niet wordt afgebeeld, wie is degene achter het masker? En waarom moet hij/zij beschermd of afgeschermd worden?

### **Maskers**

Het gebruik van maskers bestaat in het theater al sinds de Griekse oudheid. Het gebruik van maskers staat vaak

symbool voor het medium Theater zelf: het masker betekent dan theater/toneelspel/kunst/fantasiewereld, het echte lichaam betekent 'het echte leven'/de realiteit (Balme, 2008, p. 10). Maskers kunnen een instrument zijn om een transformatie te bewerkstelligen. Het helpt de performer om haar/hem in een ander persoon of wezen te veranderen. Die andere persoon kan bestaan in een andere tijd, op een andere plek en wordt door middel van het masker in het hier en nu gepresenteerd. Het lichaam, de tijd en plaats worden dus verdubbeld. De maskers kunnen ook staan voor verandering van emotie of staat van bewustzijn (Schechner, 2003, p. 191). Daarnaast zijn maskers ook een projectie van dat wat we eigenlijk zijn, het laat diegene zien die we hopen te zijn, waar we op willen lijken, maar echt iemand anders zijn de performers nooit (Howell, 2006).

Het gebruik van maskers in dit kunstwerk roepen bij mij de vragen op: wie is de echte persoon achter het masker en wie is de persoon op het masker? Kan Espaliú deel uitmaken van de maatschappij, of is hij dan verplicht een masker op te doen? Een masker met een structuur die het gezicht doorboort. Een masker dat niet past. De maskers in het kunstwerk komen beklemmend op mij over: ze hebben geen gaten voor de ogen, mond, neus. In plaats daarvan zijn het kruisende lijnen, misschien wel tralies. Alsof de mond wordt gesnoerd, de lucht wordt afgenomen, het zicht wordt verstoord. Als de figuur achter het masker symbool staat voor Espaliú zelf en het masker voor de maatschappij, dan is er een verdraaiing in de betekenis van het symbool voor het masker zelf: de maatschappij is dan in de vorm van een masker de fantasiewereld geworden, en Espaliú zelf de realiteit. In die zin is het kritiek op de maatschappij: de maatschappij probeert iets op te leggen, een wereld die voor hem niet realistisch is, een fantasie. De normen en waarden in de maatschappij, zijn niet die van hemzelf, ze zijn niet zijn waarheid. Door zich te transformeren naar de persoon die de maatschappij vraagt te zijn, verandert hij in een gevangene.



**FIGUUR 6: PEPE ESPALIÚ, EL NIDO 1993**

#### 4.6 De krukken

Dit kunstwerk, waarin we acht krukken zien die steunend op elkaar in een cirkel staan, is het eerste kunstwerk dat ik laat zien van de periode waarin Espaliú de diagnose Aids heeft gekregen en hij kunstwerken maakt die gerelateerd zijn aan zijn ziekte. Dit kunstwerk is gemaakt in 1993, het jaar waarin hij ook overlijdt.

In de vraag wat kunst en/of theater eigenlijk is, wordt vaak gekeken naar de geschiedenis van het denken over kunst. Theatergeschiedenis begint vaak bij Aristoteles, een Griekse filosoof, die schreef dat kunst

een mimese is. Een mimese is een representatie/nabootsing, maar niet van iemands leven, dingen of ervaringen, maar van actie (Schechner, 2003, p. 28). En in de actie van het 'imiteren', wordt het kunstwerk de actie zelf: het kunstwerk neemt een impuls van het echte leven en verandert in iets anders, wat het kunstwerk zelf is. Het kunstwerk heeft in die zin een dubbel leven, het is het proces van de transformatie en tegelijkertijd een representatie/nabootsing. Dit betekent dus ook dat kunst altijd een reactie is op het leven en dat het zich afspeelt in tijd en ruimte (Schechner, 2003).

Dit kunstwerk, El Nido (de Krukken), lijkt op het eerste gezicht een stil beeld, je ziet niet meteen een actie in tijd en ruimte. Echter, bij een performance analyse wordt altijd stil gestaan bij de werking van de actie in de tijd en ruimte, door de tijd en ruimte te analyseren, omdat theater een unieke gebeurtenis is waarin handelende mensen en/of krachten een verhaal tonen aan een live publiek op dat moment, in die ruimte (Laeven, 2009).

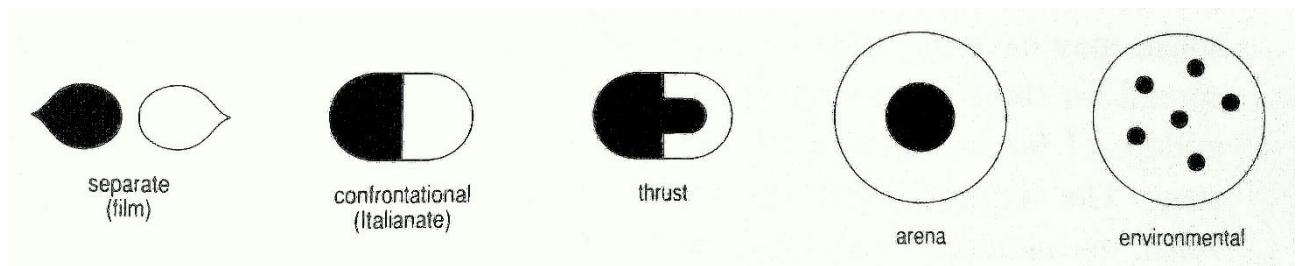
### **Tijd**

In het theater heb je te maken met verschillende tijdlagen. Vaak wordt er een verhaal verteld dat zich afspeelt in een andere tijd. De verschillende tijdlagen binnen het theater verhouden zich altijd tot de tijd waarin de gebeurtenis zich live afspeelt, omdat het publiek ook onderdeel is van het theater. Het verhoudt zich dus altijd tot de tijd waarin het publiek zich bevindt (Laeven, 2009). De verschillende tijdlagen in het theater spelen samen, zodat ze voor een bepaalde spanning te zorgen. Er zijn drie verschillende tijdlagen te onderscheiden: *event time* (de tijd dat een evenement duurt, afhankelijk van bepaalde acties die afgerond moeten worden), *set time* (de tijd dat een evenement duurt, afhankelijk van een van tevoren bepaald tijdstip) en de *symbolic time* (een andere tijd, dan de huidige, waarnaar wordt verwezen) (Schechner, 2003, p. 8). Daarnaast creëert theater zelf ook zijn eigen tijd, tijd wordt dan gezien als constructie (Laeven, 2009).

Hoe kunnen we nu de tijd analyseren bij dit kunstwerk? De *event time* zou dan de tijd zijn die de toeschouwer neemt om ernaar te kijken, de *set time* zijn de openingstijden van het museum of de tijd (het aantal dagen) die de expositie duurt. Als we kijken naar de symbolische betekenis van het kunstwerk zien we dat Espaliú wel verwijzingen naar tijd heeft gemaakt: de krukken verwijzen naar een bepaalde fase in een ziekte, die waarin afhankelijkheid van hulpmiddelen een rol speelt. Ook zien we herhaling (er zijn meerdere krukken naast elkaar in een cirkel geplaatst), eeuwigheid (de oneindigheid van een cirkel), verbinding (de krukken zitten aan elkaar vast) en circulariteit. Over herhaling, circulariteit en oneindigheid in theater wordt gezegd dat in modern theater door herhaling van handelingen en een cyclisch verloop het kan zijn dat de situatie niet verandert en de tijd de indruk maakt stil te staan. Tijd wordt op die manier door het kunstwerk zelf gecreëerd en de zinloosheid van al het gebeuren dat zich heeft voltrokken wordt door hiermee benadrukt (Laeven, 2009).

### **Ruimte**

Naast dat theater zich in tijd afspeelt, impliceert het verschijnsel theater een bepaalde ruimtelijke relatie tussen publiek en een theatrale gebeurtenis (Eversmann, 1996). De ruimte wordt dan ook op verschillende manieren gerangschikt om die relatie in stand te brengen. In onderstaand figuur zien we de mogelijke relaties tussen de theatrale gebeurtenis en de toeschouwers:



FIGUUR 7: CARLSON, 1991

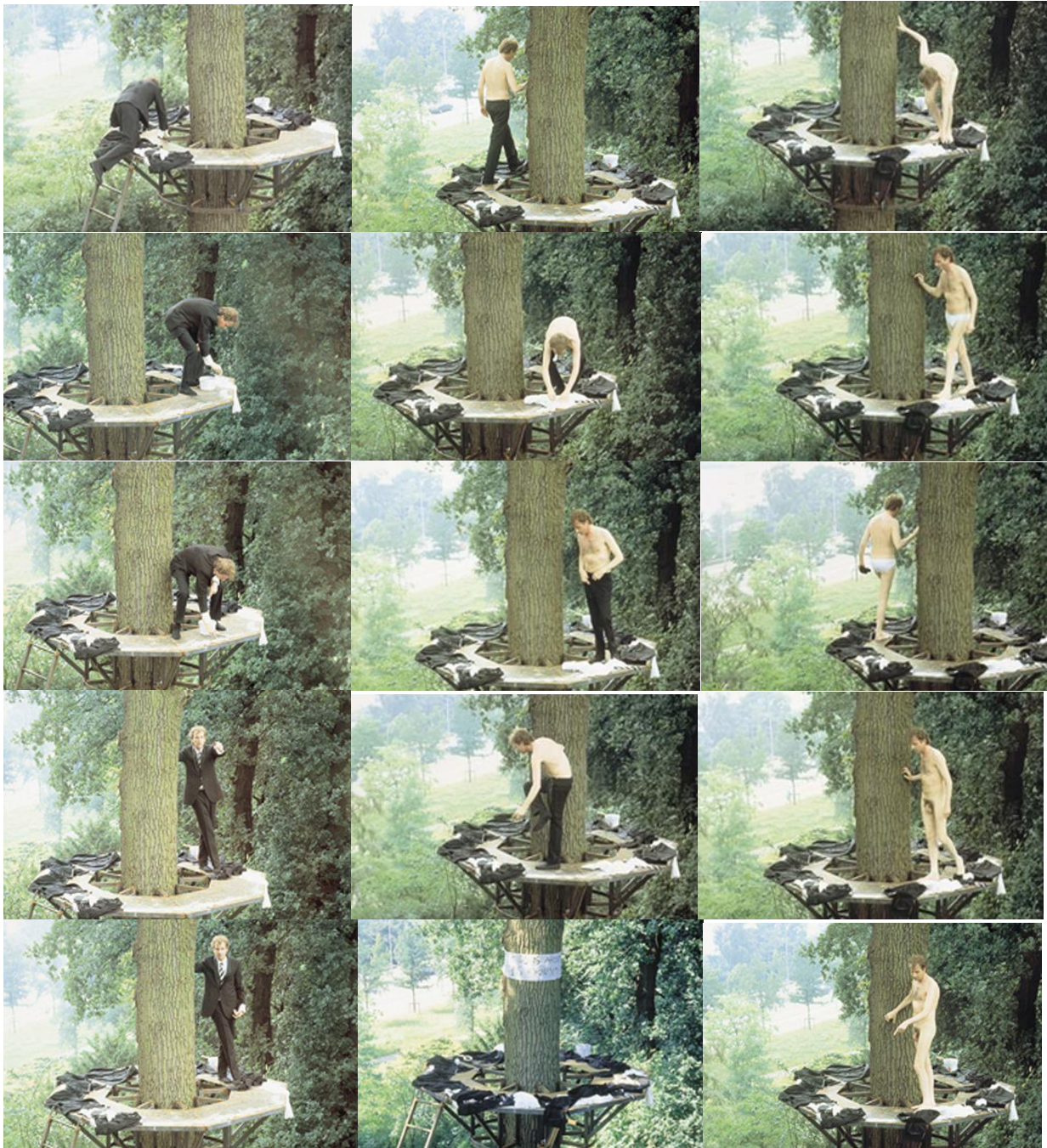
Voor performancekunst heeft de ruimte, naast de functionele betekenis, ook een symbolische betekenis. Het lezen van activiteiten binnen een bepaalde afgebakende ruimte, wordt 'framing' genoemd. Door het plaatsen van het publiek in een symbolische ruimte, kan je het publiek sturen tijdens het lezen van een kunstwerk (Counsell & Wolf, 2001). Dit is precies wat ik ook met u als publiek heb gedaan: ik heb u geplaatst in de symbolische ruimte van een museum en in die ruimte staat de performance analyse van de kunstwerken centraal. Als we nu kijken naar het kunstwerk, zien we dat de plaatsing van de krukken in de ruimte overeenkomt met de vorm van de arena: u kunst als toeschouwer om het beeld heen lopen. Het beeld is het middelpunt en scheidt als het ware de lege ruimte binnen de cirkel van de toeschouwers door middel van de krukken. De lege ruimte krijgt hierdoor een diepere betekenis. Wat denkt u dat deze diepere betekenis van de lege ruimte is? Wordt hij afgeschermd door de krukken? Of werken de krukken juist als tralies?

#### Plaatsing in de ruimte: de betekenis van een museum

Dit kunstwerk is een voorbeeld van het plaatsen van functionele objecten uit het dagelijkse leven in een symbolische ruimte: het museum. Tijdens het dadaïsme (kunststroming rond 1916-1924) werd dit ook gedaan door Marcel Duchamp met zijn 'ready-mades'. De functionele betekenis van het object (in dit geval de kruk) verandert hierdoor meteen: je vraagt je af: wat is een kruk eigenlijk? Wat doen ze hier en waarom staan ze hier zo? De objecten (krukken) in de ruimte worden op dit moment nutteloos, omdat ze mensen zouden moeten ondersteunen, maar ze ondersteunen elkaar. De functionele betekenis verdwijnt en maakt plaats voor een symbolische betekenis.

Ik denk dat Espaliú de mensen hier aan het denken wilde zetten. Hij wilde misschien laten zien dat ziekte niet vanzelfsprekend is, dat het zwaar is, dat je steun nodig hebt, afhankelijk bent van anderen (of materialen). En wie is degene die steun geeft? De afwezigheid van een mens als zieke en als zorgende is bij dit kunstwerk weer sterk aanwezigheid: zijn de krukken kille dingen die een leegte proberen op te vullen? Welke leegte? Van de aanwezigheid van een persoon? Je kan niet meer lopen, je krijgt een kruk, maar wat is echte steun? De krukken lijken niet een leegte op te vullen, maar er juist om heen te staan.





FIGUUR 8: PEPE ESPALIÚ , EL NIDO, 1993

#### 4.7 Performance: 'El nido'

Hierboven zien we stills (foto's van een filmbeeld) van de opnames van de performance 'El nido' (vertaling: 'het nest'), uitgevoerd in 1993 in Arnhem. In deze performance loopt Espaliú rondjes op een achthoekig platform, gebouwd op de top van een grote boom. Espaliú voerde de performance acht keer uit. Tijdens het lopen, ontdoet Espaliú zich van alle kledingstukken, totdat hij volledig naakt is en omringd wordt door zijn kleren. De performance is een reis van spirituele aard (geïnspireerd door de Soefi-gedichten van Yalal-al-din Rumi) waarin Espaliú zich ontdoet van al zijn kleding; waar het fysieke deel uit elkaar valt (zoals bij degenen die alles verliezen) en zijn kleding een klein metaforisch toevluchtsoord wordt, voor iemand die niets meer heeft (Cortés, 2016, p. 154).

## Lichamelijkheid

Er is binnen theaterwetenschap veel geschreven over de lichamelijke aanwezigheid van de kunstenaar/acteurs. Een performance verschilt van een tekst of een kunstvoorwerp, omdat het materiaal waarvan het gemaakt is, niet verandert. Het kunstwerk kan bestaan los van zijn maker, op verschillende tijden en plaatsen. De toeschouwer kan elke keer een andere ervaring hebben van het kunstwerk, maar het kunstwerk zelf verandert niet. Dit in tegenstelling tot een performance: in een performance is dat wat er gecreëerd wordt vluchtig en van voorbijgaande aard. Het wordt namelijk gemaakt vanuit een uniek esthetisch materiaal: het eigen lichaam van de kunstenaar. En het lichaam is altijd in een staat van wording: het is een continu proces van transformatie. Het levende lichaam is een materiaal dat zichzelf altijd opnieuw recreëert (Fischer-Lichte, 2014, pp. 25-34). Het lichaam kan gezien worden als het middelpunt van een performance: het lichaam wordt in die definitie gezien als een getransformeerd tekensysteem dat betekenis geeft aan alles wat er om hem heen is (ruimte, tijd, verhaal, muziek, etc.) (Féral & Bermingham, 2002).

Dit is het eerste kunstwerk in de reeks waarin Espaliú zelf, met zijn lichaam aanwezig is. Al eerder werd duidelijk dat we de andere kunstwerken van Espaliú ook kunnen analyseren aan de hand van performance analyse, juist omdat hij in zijn materiaalgebruik en vormen de aanwezigheid van het menselijke lichaam wil benadrukken. In deze performance kunnen we het lichaam zelf analyseren. De idee van transformatie, waar Fischer-Lichte het over heeft, is niet alleen aanwezig in de aanwezigheid van het lichaam van Espaliú, maar ook in dat wat hij doet met zijn lichaam: hij kleedt zich uit en loopt rondjes op een platform om een boom heen.

Doordat Espaliú met zijn lichaam in de ruimte is, geeft hij betekenis aan zijn omgeving. Welke betekenissen kunt u als toeschouwer, onderscheiden? De boom staat, net als het levende lichaam, voor natuurlijke vergankelijkheid en de cirkelbeweging staat in dit geval voor transformatie: bij elke ronde is er iets veranderd aan Espaliú: hij heeft minder kleding aan, totdat hij naakt is. Door het lopen op het platform, ontstaat er een bepaald ritme, de ruimte wordt beperkt door zijn beweging en de boom, die in het midden staat, krijgt een symbolische betekenis waarin bijvoorbeeld natuur en eeuwigheid/vergankelijkheid thema's zijn. Ook de geluiden krijgen een nieuwe betekenis door de lichamelijke aanwezigheid van Espaliú. Daarnaast kunt u betekenis geven aan de plaatsing van Espaliú, ten opzicht van uzelf als toeschouwer. Wie bent u eigenlijk en bent u nu echt aan het kijken naar hoe iemand zich uitkleedt in een boom? Of is er meer?

## Genderidentiteit door lichamelijke handelingen

Een van de belangrijkste filosofen geweest voor wetenschappers die zich bezighielden met gender en seksualiteit binnen theater en performance studies, is filosoof Judith Butler. Gender is volgens haar niet gebaseerd op ontologische principes, maar is een construct: het is een identiteit die zich heeft gevormd door een gestileerde herhaling van handelingen (acts). Gender wordt uitgelegd in termen van 'performative acts': een menselijke handeling (act) is iets wat iemand uit (performs), Deze handeling zit al in een lichaam, voordat deze wordt geuit. Het lichaam heeft de handeling al 'ge oefend', net zoals acteurs op een podium een tekst moeten reproduceren, alsof het de realiteit is (Reinelt, J.G., Roach, J.R., 2007, pp. 312,313).

De handelingen die je uitvoert, maken wie je bent, volgens deze theorie. De manier waarop Espaliú loopt, zich uitkleedt, zijn kleding neerlegt: het zijn allemaal bewegingen die maken wie hij is. We zijn niet geboren als 'man' of als 'vrouw', volgens Butler krijgen we die identiteit door aangeleerde handelingen, die al beginnen bij de geboorte. In de tekst van Espaliú in hoofdstuk 4.3 hebben we kunnen lezen dat Espaliú zijn homoseksuele geaardheid uitte door zich te verstoppen en af te schermen van een wereld waar hij niet bij hoorde. In deze performance zien we hoe hij zich beweegt nu hij weet dat hij aids heeft, hoe hij zijn nieuwe identiteit niet beschermd onder de grond, maar zijn kwetsbaarheid uit in een performance, op een soort podium, ver boven de grond.

## **Het kwetsbare lichaam**

Als een acteur iets opvoert op een podium, is het lichaam van de acteur de plek waar het zelf van de acteur wordt geconfronteerd met 'de ander in zichzelf' (Féral & Bermingham, 2002, p. 100). Dat maakt de acteur kwetsbaar. Want de acteur is op dat moment afhankelijk van zijn lichaam, een lichaam dat 'live' in beweging is en aanschouwd wordt door de toeschouwers. Het lichaam is op dat moment tegelijkertijd impulsief en heeft een symbolische betekenis. Soms is dat lichaam gecontroleerd, maar soms ook niet. Het kan bijvoorbeeld fouten maken, iets weigeren te doen, het kan schrikken, beven, terwijl het ook zijn grenzen kent. Het lichaam is per definitie imperfect en daarmee is het kwetsbaar (Féral & Bermingham, 2002).

Wanneer voelt u zich kwetsbaar? Het meest kwetsbare dat ik zelf kan bedenken, is als ik me moet uitkleden of naakt ben in het zicht van (een) ander(en). Espaliú lijkt wel van het ene uiterste, naar het andere te gaan. In plaats van 'zich te verschuilen' achter zijn kunstwerken, laat Espaliú nu een transformatie zien als kunstenaar zijnde. In de transformatie van 'beeldend' kunstenaar, naar 'performance' kunstenaar, zit een belangrijke (symbolische) betekenis. Het kunstwerk is niet meer het object, maar hij is met zijn lichaam zelf het kunstwerk geworden. Daarmee stelt hij zich ontzettend kwetsbaar op. Hij kan zich niet meer verstoppen achter zijn kunstwerken. Hij staat oog in oog met het publiek en wordt geconfronteerd met zichzelf. Zijn lichaam heeft grenzen, die hij duidelijk ook opzoekt met het uitkleden. Want wie ben je als je naakt bent? Alleen een lichaam. Hij transformeert van een kunstenaar achter zijn kunstwerken, naar het kunstwerk zelf, waar soms controle op uit te oefenen is, maar soms ook niet. Hij gaat hiermee ook een verbinding aan met zijn publiek. Alsof hij zegt: 'jullie mogen mij zien zoals ik ben, ik heb niets (meer) te verbergen (en te verliezen)'.

## **Het lichaam en het kostuum**

In deze performance wordt de kleding door de actie van het uitkleden een belangrijk teken. Over kleding en kostuums is binnen theaterwetenschap veel geschreven. Het wordt gezien als een van de belangrijkste elementen, omdat het van betekenis is voor de (theatrale) lichamelijkeheid en identiteit van de acteurs. Het kostuum van een acteur is niet hetzelfde als de kleding van het karakter dat de acteur 'speelt'; het is ook niet zijn/haar eigen kleding, maar het is de werkkleding van de acteur: het uniform waar hij/zij het werk in doet. De grenzen tussen de acteurs en de kleding zijn onduidelijk. Het kostuum leidt het publiek tot de betekenis van het lichaam van de acteur en voor de acteur leidt het kostuum tot de wereld van de performance. In eerste instantie zal het publiek alleen maar een persoon zien, maar daarna zal deze figuur veranderen en meerdere dimensies krijgen, die allemaal verschillende functies hebben binnen de performance, als product van de performance. Het lichaam van een acteur is een compositie van meerdere lichamen. Het lichaam is hier ook niet een gegeven object, maar een proces: een serie van praktijken die voortdurend, 'ongoing' zijn. Als we het lichaam als proces zien, kunnen we de context waarin deze lichamen bestuderen, inbeelden en ervaren, niet weg laten. Het publiek kan de context niet weglaten als ze naar lichamen kijken en acteurs kunnen hun eigen context niet weglaten terwijl ze met hun lichaam spelen. We kunnen lichamen beter analyseren als we de complexe relaties tussen acteurs en hun kostuums begrijpen (Monks, 2010, pp. 20-25) .

Laten we eens de tijd nemen om de stills hierboven te bekijken en ervaren hoe de figuur op de foto's verandert en meerdere dimensies krijgt. Toen ik zelf de video voor het eerst zag, zag ik gewoon een man in een pak. Nu ik Espaliú beter ben gaan leren kennen, door de bestudering van zijn kunstwerken, zie ik dat het pak niet zijn normale kleding is. Het is uitgekozen speciaal voor deze performance. Het is dus zijn werkkleding. Een man in een zwart pak. Wat betekent dat voor mij? In eerste instantie is een man in pak iemand die status heeft, iemand die werkzaam is, een persoon die onafhankelijk is. Het doet me ook denken aan een begrafenis, maar ik realiseer me dat ik dit denk, omdat ik een verband leg met de situatie waar Espaliú inzit. Zwarte kleding is voor mij wel een symbool voor rouw of verdriet, maar dit hoeft niet altijd zo te zijn. Het steekt af tegen de natuurlijke, levendige, kleurrijke omgeving. Daarmee bemerk ik dat hoe langer ik kijk, hoe meer ik verbanden tussen het kostuum, de persoon Espaliú en de omgeving waarin hij is.

### **Uitkleden en naaktheid**

Er is een groot verschil tussen het naakte lichaam, dat bij aanvang van een performance al naakt is en het lichaam dat eerst kleding aanheeft en dit uittrekt. De presentie van kleding en het zich ontdoen ervan, maakt naaktheid spectaculair. Het roept een bepaalde verwachting bij het publiek op: als zijn/haar kleding wordt uitgedaan, zal je de *echte* acteur gaan zien, in al zijn kwetsbare privacy. Het maakt het mogelijk om de waarheid te zien en het is geen toeval dat dit meestal gebeurt vlak voor het einde van een performance, wanneer ook in het verhaal aan de acteur de belofte van waarheid of inzicht is onthuld. Toch is het ook mogelijk om zonder kleding te acteren. De aanwezigheid van de acteur lijkt zelfs sterker als hij/zij naakt is. Dit komt omdat je naaktheid ook kunt zien als het kostuum van de acteur en omdat door de actie van het uitkleden de presentie van het lichaam meer wordt benadrukt. Naaktheid zorgt voor een grotere presentie van de acteur en onderbreekt het idee van narratieve illusie, wat ook wordt gezegd over kinderen en dieren op het podium. Daarbij gaat het bij de actie van het uitkleden uiteindelijk niet om de onthulling van de waarheid of een inzicht, maar dat het lichaam eerder hervormd en vernieuwd is. Bij het uitkleden ontstaan er telkens weer nieuwe kostuums en in plaats dat er een geheim wordt onthuld, komen er steeds meer geheimen bij. Het naakte lichaam is zelf een illusie, een fantasie, en als het naakte lichaam wordt getoond, dan kan dat zorgen voor een gevoel van teleurstelling bij het publiek (Monks, 2010, pp. 99-102).

Helaas kunnen we de video nu niet bekijken: ik denk dat de actie van het uitkleden in de tijd (hoe snel, op welk ritme, hoe lang blijft hij in elk 'nieuwe kostuum', etc.) en ruimte (hij maakt rondjes, moet 'uittrek bewegingen' maken, etc.) extra betekenis geven aan de actie van het uitkleden en het naakt zijn. De theorie van Monks over het uitkleden en naaktzijn is toe te passen op deze performance: Espaliú wekt de suggestie van een onthulling of inzicht op, door zich langzaam uit te kleden. Bij elke verandering, ontstaat er een ander beeld, waardoor het lichaam weer opnieuw bekeken kan worden. Uiteindelijk staat hij daar, naakt en kwetsbaar. Is dit het? Het zieke lichaam van Espaliú is de harde werkelijkheid. Het is geen illusie of fantasie, het is geen hoop en het wordt niet beschermd. U wordt als publiek geconfronteerd met het naakte, zieke lichaam dat Espaliú is (geworden).

### **Mannelijke naaktheid**

Er is een verschil tussen een naakte mannenlichaam en een naakte vrouwenlichaam op het podium. Mannelijke naaktheid wordt vaak gezien als iets grappigs, terwijl een naakte vrouw erotisch is. Het is een machtspositie die verandert door naaktheid. Bij mannen zijn kleren cruciaal voor een mannelijke status, deze status wordt aangetast bij het ontdoen van kleding op het podium. Vaak heeft het een komisch effect bij het publiek als een man zich ontkleedt, het is daarom belangrijk voor mannen om een strategie te bedenken om dit te voorkomen. Binnen performancekunst in de 20<sup>e</sup> eeuw zijn naakte mannenlichamen normaal geworden. Vaak zijn de lichamen al naakt voordat de performance begint, zodat het niet meer over statusverlies gaat, maar bijvoorbeeld over eerlijkheid. Het ontdoen van kleding en de aanwezigheid van kleding op het podium, vergroot de betekenis van naaktheid (Monks, 2010, pp. 108-111).

Wat denkt u over de status van Espaliú? En welke status verliest Espaliú in deze performance? Hij lijkt zijn identiteit te verliezen, van zich af te halen, en een nieuwe (naakte) identiteit aan te nemen. Het naakte zijn, is groter dan wie hij was met kleding aan. De hele performance werkt toe naar het naaktzijn, dus de betekenis van Espaliú, wie hij naakt is, is groter dan wie hij was met kleding aan. De transformatie zelf lijkt ook betekenis vol. Wie ben je als je je ontkleedt? In deze performance lijkt mij dat de ongemakkelijkheid van het ontkleden van een man, leidt tot een gevoel van kwetsbaarheid, in plaats van een 'komische effect'.



V.L.N.R.:

FIGUUR 9: ESPALIÚ , EL HIJO PRÓDIGO I, 1992.

FIGUUR 10: ESPALIÚ , CARRYING VII, 1992

FIGUUR 11: ESPALIÚ , CARRYING FIGURA HUMANA, 1992

#### 4.8 De kisten

Kijkt u eens naar bovenstaande beelden, het zijn gesloten, zware en donkere kisten. Dit zijn slechts drie beelden van een grotere serie. Espaliú heeft zelf de beelden als volgt omschreven: “Transporteren en verdragen het onverdraagbare... afgesloten kist waar je geen reiziger in ziet, het is slechts een aanname (niemand kan binnenkomen of weggaan, zien of gezien worden, praten of luisteren, vragen of weigeren, infecteren of geïnfecteerd worden, verder gaan of stoppen in deze wagens) Ze zijn als een absolute muur, een afgesloten en anoniem gewicht: misschien moet je alleen kijken met een bepaald idee van liefde” (Cortés, 2016, p. 155).

#### De aanwezige afwezigheid

In de theaterwetenschap is er een discussie over de vraag of lichamelijke aanwezigheid van acteurs per definitie nodig is om iets theater/performance te kunnen noemen. Aan de ene kant wordt dan gezegd dat de lichamelijke mede-aanwezigheid van (verschillende groepen van mensen als) acteurs en toeschouwers immanent is aan de definitie van performance (Fischer-Lichte, 2014, p. 18). De performance ontstaat dan in de interactie tussen de lichamelijke aanwezige personen in de gegeven tijd en ruimte. Dat is echter een beperkende definitie voor theatermakers die bijvoorbeeld experimenteren met digitale technologieën, waarbij acteurs niet meer aanwezig zijn in het theater (Manuel, 2014, p. 69). Met de hulp van technologie blijkt uit de experimenten dat het mogelijk is om de belofte van aanwezigheid te creëren, door het te *dematerialiseren* en *ontlichamen*. Het gaat dan niet meer om de echte aanwezigheid, maar om de esthetiek van de aanwezigheid. De discussie ontwikkelt zich naar de idee de levende presentie, niet een ontologische conditie, maar een historisch concept voor de definiëring van wat performance is. Vervolgens wordt de idee van Phelan, de ontologie van *disappearance*, erkend, wat inhoudt dat performance bestaat door het vergankelijke karakter: het is een eenmalige gebeurtenis (Manuel, 2014, p. 70).

In deze kunstwerken zijn, zoals bij de andere beeldende kunstwerken, geen levende mensen aanwezig. De afwezigheid wordt echter op zo'n wijze benadrukt in de kunstwerken, dat de afwezigheid juist een aanwezigheid wordt. Want, want denkt u: waar is degene die in de kisten zit? Zit er wel iemand in? Wie is dat dan? En waar zijn degenen die de koffers en kisten moeten dragen? Zijn wij, als toeschouwers verantwoordelijk voor het dragen van deze kisten? En wie representeren wij dan? Zijn familie, de maatschappij, of Espaliú zelf?

Dat gevoel van een aanwezige afwezigheid dat de beelden oproepen, kunnen we verklaren aan de hand van de semiotiek (zie alinea 4.4): het zijn tekens die verwijzen naar menselijke aan-/afwezigheid: de handvatten werken als indexen, die verwijzen naar mensen en/of de afwezigheid van hen. De koffers en kisten zelf zijn iconen en tegelijkertijd symbolen voor de dood en verplaatsing/verhuizing. Het gebruik van iconen

benadrukt in deze kunstwerken ook de leegte: het zijn letterlijke weergaven van incomplete objecten, want het kan niet zo zijn dat de koffers en kisten gevuld zijn met een menselijk (dood) lichaam.

### **Het publiek/de toeschouwer**

Wie zijn er allemaal betrokken bij theater en performance? Als we theater collectief of relationeel kijken, dan is elk menselijk wezen betrokken is, niet in haar particuliere rol, maar in een complex geheel (Fortier, 2002, p. 82). De lezer-, response- en receptietheorieën, zijn theaterwetenschappelijke theorieën die gaan over de betekenisgeving van een kunstwerk zonder de kunstenaar/maker zelf te betrekken, maar degene die het kunstwerk aanschouwt. Voor deze theorieën geldt: als er geen toeschouwer is om het kunstwerk te bekijken, dan is het kunstwerk zelf een levenloos object. U, de toeschouwer wordt dan beschouwd als het middelpunt van het theater (Balme, 2008, pp. 34-46).

Zoals ik bij u in tijdens deze rondleiding een bepaalde reactie bij u uitdaag, is binnen het theater een bepaalde respons bewerkstelligen bij de toeschouwers altijd al een van de cruciale elementen geweest, zowel in praktijk en theorie. De respons van de toeschouwer kan verdeeld worden in twee velden: het cognitieve en het emotionele. Het cognitieve veld bestaat uit een bepaalde attitude en gedragingen die volgens de theorie van Goffman 'frames' worden genoemd. Om naar het theater te kunnen gaan, moet je een bepaalde (sociale, culturele) kennis hebben van deze frames. Op het moment dat er binnen een bepaalde frame een nieuwe attitude of gedrag van je wordt gevraagd, heet dit 'keying' (Balme, 2008, p. 37). Het emotionele veld bestaat uit de ervaring van de toeschouwer. Vanuit de communicatietheorie hebben kunstwerken structuren die een bepaalde reactie uitlokken bij de toeschouwers, maar uit onderzoek is gebleken dat er, als het om emotionele reacties, mentale acties en interpretatieve interventies gaat, 'de' toeschouwer niet bestaat: iedereen reageert anders, afhankelijk van zijn/haar persoonlijke situatie (Balme, 2008, pp. 34-46). Tijdens een performance worden dus tegelijkertijd verschillende manieren van perceptie wordt aangesproken (het cognitieve, doelbewuste en het emotionele, persoonlijke). Volgens E. Fischer-Lichte voelen de toeschouwers zich als dwalers tussen twee werelden en juist deze oscillatie brengt de toeschouwers tot het besef van het dynamische proces van perceptie (Fischer-Lichte, 2014).

In hoeverre hebt u zich al als dwaler tussen twee werelden gevoeld? Wie weet heeft u persoonlijk de neiging om als zorgeticus naar de beelden te kijken, maar voelt u zich door mij gedwongen eerst volgens de theaterwetenschappelijke theorieën die ik u aanreik mee te gaan in de analyse.

Als ik naar de beelden kijk, krijg ik zelf het idee dat Espaliú de toeschouwer geprobeerd heeft direct aan te spreken, door de vorm van de objecten. De handels aan de kisten lijken te zeggen: wie draagt mij? Ben jij dat? Het lijkt of er meteen een verdeling is: hij zit in de kisten, hij is het slachtoffer, wij, de omgeving, de toeschouwer, het publiek staat er omheen en kijkt ernaar. Maar waar kijken we dan naar? Naar niets, naar lege omhulsels, die door niemand gedragen worden. Neemt dan niemand de verantwoordelijkheid? Is dit die oscillatie waar Fischer-Lichte het over heeft? Ik ben in gesprek met mezelf, raak betrokken bij het kunstwerk en wankel tussen een cognitief geweten en emoties, doordat ik me tegelijkertijd afstandelijk en betrokken voel.



FIGUUR 12: PEPE ESPALIÚ, CARRYING, MADRID, 1992

#### 4.9 Performance: 'carrying'

Hierboven ziet u een foto van de performance *Carrying*, die Espaliú in 1992 in Madrid hield. Espaliú werd met blote voeten gedragen door verschillende paren van mensen, die samen door hun handen te kruisen, een soort menselijke ketting vormden. Hij probeerde met deze performance de hulpeloosheid en het gebrek aan bescherming van de mensen met aids te benadrukken. Hij hield de performance in meerdere Spaanse steden en overall werd de menselijke ketting gevormd die Espaliú, zonder dat hij de grond raakte, door de straten droeg. Hiermee demonstreerde hij op symbolische wijze de ongegrondheid van de angst verplaatste hij de bedreiging van de dood. In het begin van de jaren negentig was aids een dodelijke ziekte en er was geen aandacht, noch steun voor de geïnfekteerden. Onverschilligheid, discriminatie en afwijzing waren de meest gebruikelijke acties door de autoriteiten op het gebied van gezondheidszorg, educatie en politiek. Espaliú besloot de confrontatie aan te gaan door middel van actie in de publieke ruimte. Hiermee deed hij de artistieke ervaring op die begrepen kon worden als therapie, die werkte als bewustwording en de 'heling' van wonden (Baez, 2010, p. 50).

Zelf schreef Espaliú hierover: "Er bestond een enorm groot verschil tussen de situatie van de zieken in de Verenigde Staten en die van de slachtoffers in Spanje. De actie was hier van grote urgentie.(...) vanaf dat moment raakte ik geïnteresseerd in het hele politieke en sociale" (Baez, 2010, p. 49).

#### Het politieke

Performance associeert men tegenwoordig altijd met sociale en politieke concerns, waarin men constant speelt met de relatie met het publiek en er een breed scala aan media-mogelijkheden wordt ingezet (Carlson, 2004, p. 195). Dit is echter niet altijd zo geweest en begon zijn vorm te krijgen vanaf de eerste helft van de twintigste eeuw. In deze tijd waren er veel veranderingen binnen de maatschappij en de moderne kunstenaars reageerden hierop door nieuwe vormen van kunst uit te proberen. Samen met de komst van nieuwe technologieën en ontwikkelingen van nieuwe media (zoals televisie, radio, film) en tegen de traditionele kunstvormen in experimenteerden de moderne kunstenaars. Tegelijkertijd werd kunst ook ingezet als manipulatie van beelden en ideeën voor politieke doeleinden (zoals onder het Nazi- en Sovjetregime). Die veranderingen zorgden ervoor dat representatie en de politieke consequenties ervan het centrum werden van

het kritieke debat (Counsell & Wolf, 2001, p. 31).

In jaren '80 werd politieke (straat)performance populair onder solo performance kunstenaars. De thema's waren daarin vaak de kritiek op schijnbare onverschilligheid voor de minderbedeelden en voor de omgeving en dit uitte zich in performances waarin ze inspeelden op de zorgen van de particuliere, meestal achtergestelde gemeenschappen. Het kwam daarbij vaak voor dat ze leden van die gemeenschappen mee lieten doen in de performances. Deze politiek georiënteerde publieke acties werden onderdeel van de wereld van de performancekunst. Een voorbeeld dat in de literatuur wordt genoemd, is het werk van Miller. Hij combineerde het persoonlijke met het politieke, door, net als Espaliú, performances te maken over zijn ervaringen als homoseksueel in het Aidstijdperk. Hij benadrukte de culturele en politieke moeilijkheden die hij ondervond tijdens dat tijdperk en maakte daarnaast ook performances over de slechte ervaringen die hij en zijn Australische vriend hadden met betrekking tot het immigratiebeleid van Amerika (Carlson, 2004, pp. 194-197).

Espaliú lijkt een ontwikkeling gemaakt te hebben die precies past bij de tijd waarin hij leefde. Je ziet hier goed hoe het persoonlijke samengaat met beroepsmatige en hoe dat weer samenhangt met het publieke en politieke. In de teksten van Espaliú zelf, kunnen we lezen hoe persoonlijk zijn ontwikkelingen in de kunst en als kunstenaar zijn geweest. Maar, hoe is het dan mogelijk dat op precies hetzelfde tijdstip een andere kunstenaar (Miller) hetzelfde doormaakt en ook op dezelfde manier zichzelf uit en zijn ervaringen vormgeeft in performance kunst? Hoe persoonlijk is het persoonlijke dan nog?

En vindt u het ook niet krachtig dat hij zich zo kwetsbaar opstelt in een performance op straat, wetende dat zoveel mensen hem niet zullen, willen en/of kunnen begrijpen? Door zichzelf centraal te stellen, in het middelpunt van de anderen, zich te laten dragen als een koning is, dus juist door egocentrisch te zijn, heeft hij anderen kunnen helpen. Door als voorbeeld, een representatie van een groep, heeft hij hoop, steun, respect, enzovoorts, kunnen geven, aan diezelfde groep. Jezelf centraal stellen is in dezen juist het tonen van de relationaliteit, de (ingewikkelde) verbinding tussen het private en het publieke/politieke.

### **De context**

Uit de analyse van de werken van Espaliú hebben we kunnen zien hoe belangrijk de homoseksualiteit en aids zijn voor de identiteit van Espaliú en voor betekenisgeving aan zijn kunstwerken. Wat dan blijkt is dat deze performance van Espaliú een actie is die je in verband kunt leggen met een beweging, die ontstond binnen de witte homoseksuele gemeenschap, in een tijd waarin aids als een dodelijke epidemie heerste. Hij hoorde bij een generatie die zich identificeerde met aids en daar ook voor uitkwam, hij uitte dit specifiek met de performancekunst. We zien hier dat het zin heeft om de werken en het leven van Espaliú in een grotere context te plaatsen. Op dit moment dat u door de expositie loopt, anno 2018, is er veel gebeurd ten aanzien van homoseksualiteit en aids in de wereld. Hoe kijkt u zelf eigenlijk tegen homoseksualiteit aan en waar denkt u aan als u denkt aan aids?

De voortdurende evolutie van culturele betekenissen en waarden die aan aids vastzitten, die helpt om vorm te geven aan het begrip ervan, wordt 'an epidemic of signification' genoemd (Roman, 2007, pp. 372-394). Aids performance is zowel een politieke interventie, als een belichaamde theorie (ibid.). Roman legt dit uit aan de hand van drie dansvoorstellingen die hij analyseert door ze vanuit de marge in het middelpunt van de nationale cultuur te plaatsen en te kijken wat ze vertellen over het hedendaagse. Hij omschrijft het ontstaan van een beweging in de late jaren negentig binnen de homogemeenschap, die het einde van aids verkondigde. Dit was een reactie op de aidscrisis die was ontstaan in de jaren tachtig toen de epidemie onder homoseksuelen uitbrak en aids onlosmakelijk verbonden werd met de homogemeenschap. Voor het einde van de jaren negentig waren er veel homoseksuelen gestorven aan de aidsepidemie. Aids en het sterven eraan, leek bij de homocultuur te horen in eind jaren tachtig, begin jaren negentig. Deze nieuwe beweging zette zich dus juist af en kondigde het einde van aids aan. Deze beweging is ook onderdeel van 'an epidemic of



signification'. Deze beweging kunnen we nu ook in een bredere context plaatsen, door bijvoorbeeld te kijken naar de politieke en sociale context van aids en homoseksualiteit op globaal niveau (Roman, 2007, pp. 372-394). Dan zien we dat het hier vooral ging om witte bevoorrechte homoseksuelen. Binnen andere culturen (zoals de arme, zwarte en Latino gemeenschappen in Amerika) groeide juist het aantal besmettingen en heersten er andere prioriteiten, het verkondigen van het einde van het aidstijdperk was niet aan de orde (ibid.).

#### 4.10 Conclusie van de bevindingen

Voordat ik de pet van de gids afzet en ik u verleid tot een zorgethische reflectie, wil ik u erop attenderen dat de reflectie als het goed is al begonnen tijdens het bekijken en (het lezen van) de analyse van de kunstwerken. Ik heb geprobeerd om door middel van vragen en opmerkingen u te betrekken bij het kunstwerk en u aangespoord bij uzelf na te gaan in hoeverre de theaterwetenschappelijke theorie toe te passen was op het kunstwerk. Ik heb daarbij voorbeelden gegeven van de manier waarop ik zelf de kunstwerken interpreteerde.

Uitgaande van de tekst van Espaliú, kon ik de volgende focuspunten formuleren: *ondraaglijkheid van de realiteit, uitsluiting van de wereld, homofobie, angst voor afwijzing, parallelle wereld van 'wij homoseksuelen', kunst als verbinder met de buitenwereld, aids als put, aids als reden om verbonden te zijn, dankbaarheid, jezelf als limiet ervaren, rol als kunstenaar.*

Vervolgens haalde ik met behulp van de semiotiek betekenis uit de objecten, die mij als toeschouwer in eerste instantie niets deden, door iconen, indexen en symbolen te onderscheiden. Espaliú leek met de objecten betekenis te geven aan hoe hij in de wereld stond, door uitsluiting zoekende naar bescherming.

Het afbeelden van zichzelf zonder gezicht, maar met maskers, bleek alles te maken te hebben met zijn eigen, persoonlijke identiteit en daarmee de kwetsbare status van homoseksuelen in de jaren tachtig/negentig in Spanje. De kwetsbaarheid die er is op het moment dat je jezelf uit in de publieke ruimte, betekent meteen dat er een politiek verband is: je toont via je eigen kwetsbaarheid ook de kwetsbaarheid van de groep. Ongelijkheid, relationaliteit en machtsdynamieken worden inzichtelijk, door te spelen met af- en aanwezigheid, natuurlijke presente en in-/exclusie van 'de ander'.

Door de krukken te bekijken vanuit de idee van theater als een actie in tijd en ruimte, kwamen we erachter dat de krukken symbool staan voor een bepaalde fase in de ziekte, waarin Espaliú afhankelijk werd van hulpmiddelen. Herhaling, circulariteit en eeuwigheid stond voor een situatie die niet verandert en de tijd die stil blijft staan. De zinloosheid van het leven wordt hiermee benadrukt. De (wijze van) plaatsing in de ruimte maakte Espaliú van instrumentele objecten een symbool dat staat voor afhankelijkheid, de zorgrelatie en lichamelijkeheid.

De eerste performance die we zagen, El Nido, bracht ons tot nadenken over lichamelijkeheid, transformatie, genderidentiteit, kwetsbaarheid, ontkleden en naaktheid.

De kisten brachten ons juist weer te denken over afwezigheid. Door onze eigen aanwezigheid als toeschouwers, kwam ook de relatie van Espaliú als maker met ons, de toeschouwers ter sprake.

Bij de laatste performance ben ik ingegaan op de politieke en sociale context. Deze heb ik toegespitst op de ervaring van het homoseksueel zijn en aids hebben in Spanje in de begin jaren negentig en de link gelegd met de jaren erna. De kunstwerken van Espaliú blijken een onderdeel te zijn van een voortdurende evolutie van culturele betekenissen en waarden die aan aids vastzitten, die helpt om vorm te geven aan het begrip ervan: 'an epidemic of signification'.

## 5. Zorgethische reflectie

In dit hoofdstuk probeer ik antwoord te vinden op de derde deelvraag: Hoe kunnen we de kennis die opgedaan is uit de performance analyse verbinden met zorgethiek? Dit doe ik door inhoudelijk in te gaan op de verbinding van de bevindingen met de 'critical insights' (zie 1.2) van zorgethiek. Ik maak daarbij een verdeling van drie periodes: de kunstwerken die Espaliú maakte voor de diagnose, de kunstwerken van na de diagnose en de periode na zijn dood.

### 5.1 Periode voor de diagnose

In de eerste periode, voordat hij de diagnose aids kreeg, maakte Espaliú kunstwerken die te maken hadden met de concepten *de afsluiting en bescherming van zichzelf voor de realiteit/maatschappij en zijn kwetsbare status als homoseksueel*. In de volgende alinea's zien we hoe de concepten van deze kunstwerken te verbinden zijn met zorgethiek.

#### **De (kwetsbare) ander**

Tronto omschrijft het concept van 'de ander' in termen van een democratische wereld die draait om zorg (Tronto, 1993). Zorg wordt gemarginaliseerd, net zoals de mensen die zorg geven en zorg ontvangen. Ze zegt dat wanneer de organisatie van zorg kritisch wordt bekeken, patronen verschijnen die zorgposities van macht en onmacht illustreren (Tronto, 1993, 122-124). Ze maakt daarbij onderscheid tussen het 'private' en het 'publieke'. De duidelijke scheiding in de maatschappij tussen privé en publiek, zorgt ervoor dat zorgethiek zich vaak afspeelt op het privé terrein, en niet als een publieke kwestie wordt gezien, terwijl zorgethiek zich volgens haar juist op alle terreinen begeeft (Tronto, 1993). Espaliú verwoordt in het krantenartikel zelf hoe hij en andere homoseksuelen zich afsloten van de maatschappij en zich genoodzaakt voelden een eigen parallelle wereld te creëren, waarin zij hun eigen normen en waarden hadden. Dit komt overeen met de beweging (een vicieuze cirkel) die Tronto omschrijft als het gaat om verantwoordelijkheden (Tronto, 2013): als de maatschappij geen verantwoordelijkheid neemt om te zorgen voor (bepaalde groepen) mensen en burgers uit de geprivilegieerde groep sluit, dan gaan ze voor elkaar zorgen en blijven ze gemarginaliseerd en ongelijke burgers. Hoe krijg je de maatschappij nu zo ver dat ze verantwoordelijkheid gaat nemen voor gemarginaliseerde, ongelijke burgers? Dat 'anderen' er toe doen, is volgens Tronto de moeilijkste morele kwaliteit om in praktijk tot stand te brengen. Het begint volgens Tronto bij 'opmerkzaamheid'. Het betekent dat je de ander ziet, dat je de kwetsbaarheid van de ander ziet en de ongelijkheid van mensen erkent (Tronto, 1993, 126-137). Dit gebeurt niet door jezelf te verplaatsen in de ander (want die ander is niet gelijk aan jezelf), maar door de positie van de ander te zien, op de manier waarop de ander zijn eigen kwetsbaarheid *uit* (ibid., p.136).

#### **Kwetsbaarheid tonen**

Er ligt dus een verantwoordelijkheid van de ander, om kenbaar te maken dat hij/zij zorg nodig heeft. Maar op welke manier doe je dat, als je bij een groep hoort die door de maatschappij onderdrukt, onzichtbaar, buitengesloten, etc. is? Tronto gaat uit van een zorgrelatie, waarin zorg ontstaat als een proces. De relatie bestaat dan al, wat er moet gebeuren volgens haar is dat de politiek vanuit zorg gaat denken en het private en het publieke met elkaar verbindt (Tronto, 2013). Bij zorgethiek wordt uitgegaan van een zorgpraktijk, als een plek waarin er een relatie is tussen zorgontvanger en zorggever (Noddings, 1984). In het geval van de tijd voor de diagnose van Espaliú was de relatie met de maatschappij verbroken. Zijn kunstwerken vertellen ons veel over deze verbroken relatie en hij geeft ons context om zijn latere werk beter te kunnen plaatsen. Daarbij kan zorg opgevat worden als het 'beschermen en bewaren van iemands unieke identiteit' (Lange, 2014). Om dat te

doen, is het nodig om autonomie te zien in de betekenis van zelfwording: een proces dat elke persoon meemaakt vanaf de geboorte om een unieke persoon te worden (ibid.). De kunstwerken uit deze periode draaien om het verstoppen, beschermen, afsluiten van een persoon, iemand die zocht naar identiteit, of het gevoel had niet zichzelf te mogen/kunnen zijn. De kunstwerken tonen dat Espaliú in de verbroken relatie een manier zocht om zichzelf te uiten, enerzijds om zichzelf een identiteit te geven (als proces van zelfwording) en tegelijkertijd om kritiek te geven op de maatschappij. Want door de relatie niet aan te gaan, nam de maatschappij geen verantwoordelijkheid om te zorgen, in de betekenis van de Lange (2014): dat de unieke identiteit van mensen beschermd en bewaard moet worden.

### **Kijken in praktijken**

Walker stelt dat mensen hun opvattingen uiten en van elkaar leren kennen in dat wat zij noemt 'praktijken van verantwoordelijkheden' (Walker, 2007, p. 10). Deze praktijken zijn zelf het medium en subject van onderzoek voor ethici. Daarbij worden identiteiten gevormd in de praktijken van verantwoordelijkheden, omdat sociale rollen en posities duidelijk worden (Walker, 2007). Ik vraag mij af of kunst in dit geval een medium van een praktijk of een praktijk zelf is. Als kunstenaar heeft Espaliú gereflecteerd over het morele leven en dit geuit door middel van kunst. Daarmee is hij niet de praktijk zelf, maar heeft de taak van de ethicus op zich genomen, zoals Walker voorstelt in haar expressieve-collaboratieve model (ibid.). Een ethicus is volgens dit model zich er echter van bewust dat alles wat hij/zij vervolgens schrijft en onderwijst over de praktijken en zijn/haar reflecties daarop, ook gedrag en praktijk is. Dat betekent dat het onderhevig is aan de eigen morele en politieke situaties en dus veranderlijk (Walker, 2007, p. 14). Walkers betoog over de rol van de ethicus, doet me denken aan de vraag wat de rol van de kunstenaar is, uit hoofdstuk 1.2 van deze scriptie: Espaliú reflecteert op zijn eigen leven (de praktijk) en uit door middel van kunst (het medium). Maar waar ligt verder zijn verantwoordelijkheid? Met zijn beelden van voor de diagnose gaat hij niet het gesprek aan met zijn publiek, hij lijkt zich er eerder achter te verschuilen, doordat hij de kunstwerken in de publieke ruimte plaatst, maar er verder niets mee doet. Dit verandert met de kunstwerken uit de periode na de diagnose.

### **5.2 Periode na de diagnose**

In de periode voor de diagnose kon Espaliú zich afsluiten van de maatschappij en kon hij zich richten op zijn geleefde ervaring van het 'gemarginaliseerd' en 'ongelijk' zijn, als homoseksueel. Er ontstond een parallelle wereld, waarin hij zich onafhankelijk van de buitenwereld kon begeven. Hij gaf met zijn kunstwerken wel kritiek op de maatschappij maar nam er niet echt de verantwoordelijkheid mee om een relatie met de maatschappij/politiek aan te gaan. Dit veranderde echter, toen hij ziek werd en de diagnose aids kreeg.

### **Afhankelijkheid**

Espaliú maakte een serie kunstwerken waarin krukken te zien zijn. Een van deze kunstwerken zagen we in de expositie, waarbij meerdere krukken in een cirkel tegen elkaar staan. Dit kunstwerk roept vragen op die met 'ziek zijn' en afhankelijkheid te maken hebben. Wat is een kruk? Is het een ondersteuning, of is het de bevestiging dat je het niet meer alleen kunt doen? En waar zijn de mensen dan? Wie ondersteunen de krukken en zijn ze een vervanging van menselijke steun? Hoe voelt het om ineens dodelijk ziek te zijn?

De emoties die opspelen bij het krijgen van een ziekte kan vergeleken worden het verwerken van een sterfgeval, waarbij de emoties overeenkomen met de vijf fasen van de rouwtheorie van Kubler-Ross (Teunissen, Visse, & Abma, 2013). Deze vijf fasen bestaan uit: ontkenning, woede, vechten, depressie en acceptatie. Al deze fasen maakt een persoon mee tijdens het rouwproces, hoe lang, wanneer en in welke volgorde is echter per persoon anders. Uit het onderzoek blijkt dat de zorgvraag/de noden per fase anders kunnen zijn (ibid.).

Kittay (2011) vraagt zich af wat afhankelijkheid precies betekent. Volgens Kittay is ieder mens

afhankelijk. Mensen die niet afhankelijk zijn, zijn dit maar tijdelijk. Met de geboorte en als kind ben je afhankelijk van zorg, maar ook vroeger of later in het leven krijgt iedereen wel met ziekte/zorgvragen/afhankelijkheid te maken. Lichamelijk afhankelijk zijn van anderen en/of hulpmiddelen zijn volgens haar dan ook geen beperking. Zolang iemand zelf zijn eigen keuzes kan maken, is hij/zij niet beperkt. Het is de maatschappij die afhankelijkheid tegenover onafhankelijkheid zet en die ons laat geloven dat mensen met een beperking minder autonoom zijn. Kittay stelt dat degene die zorg geeft ook afhankelijk is, zowel van de zorgvrager, maar ook van de mensen en maatschappij om de zorggever heen.

In het kunstwerk van Espaliú vind ik dit thema heel mooi verbeeldt en wordt je als toeschouwer gestimuleerd tot het doordenken van het thema 'ziek zijn' en intermenselijke afhankelijkheid: Espaliú is afhankelijk geworden van zorg, maar wat zijn krukken zonder mensen? Het zijn slechts levenloze objecten, zonder verder doel. Ze vormen een cirkel (wat staat voor eeuwigheid, herhaling, zinloosheid) doordat ze allen op elkaar steunen, ze geven elkaar evenveel steun en komen zo eigenlijk helemaal niet verder. De krukken zouden een metafoor voor mensen kunnen zijn. Als iedereen gelijk zou zijn in zijn (on)afhankelijkheid, dan zou alles in evenwicht zijn, maar ook doelloos, oneindig, nutteloos.

### **Lichamelijkheid**

Lichamelijkheid is de 'critical insight' van zorgethiek die door Hamington doordacht is met behulp van theaterwetenschappelijke theorieën (Hamington, 2012a). Lichamelijkheid is volgens Hamington een fysiek element van zorg. Door de fysieke aanwezigheid van zorggevers en de zorgontvangers, kunnen de zorggevers de ander beter kunnen begrijpen. De ander is namelijk iemand van vlees en bloed, en geen abstract idee van een mens (Hamington, 2012b, pp. 54-56).

Het eerste kunstwerk dat we met het concept lichamelijkheid hebben verbonden in de performance analyse is de live-performance, waarin Espaliú rondjes loopt om een boom heen, terwijl hij zich uitkleedt. Hier nemen we afscheid van Espaliú als abstract persoon achter de kunstwerken van voor de diagnose. Met deze performance zien we Espaliú als een echt mens is, van vlees en bloed. Hij is lichamelijk aanwezig in de performance en staat daarbij oog in oog met zijn publiek. Hiervoor probeerden we al naar hem te luisteren en hem te begrijpen met de kunstwerken als medium, nu doen we dat door naar het lichaam zelf te kijken.

Leren en doen gaan hand in hand, volgens Hamington (2012b): door zorg uit te voeren (een lichamelijke handeling), leer je over de ander. En door over de ander te leren, je in diegene te interesseren, word je beter in het zorgen zelf (Hamington, 2012b). Door middel van theaterwetenschap wordt de lichamelijke handeling naar de universiteit gebracht en kunnen studenten leren over de praktijk, door zorgsituaties 'na te spelen' (Hamington, 2012a). Daarnaast zorgt het lichamelijk 'ervaren' van zorgsituaties voor een lichamelijke herinnering, waardoor we later met onze verbeelding (de gedachte aan de lichamelijke herinnering/je kunnen voorstellen hoe iets voelt, omdat je het eerder hebt meegemaakt) empathie voor iemand kunnen krijgen (Hamington, 2012b, p. 60). Deze kennis, verborgen in het lichaam, noemt Hamington 'taciete' kennis, kennis die de basis voor de zorg is, omdat het gaat over het begin van de zorgrelatie, waarbij empathie voor de ander verschijnt (ibid.).

### **Betekenis geven door lichamelijkheid**

Door de live-performances te analyseren aan de hand van performance analyse, hebben we gezien dat lichamelijkheid een concept is dat op verschillende manieren betekenis geeft. Het geeft aan de performance zelf betekenis (een performance bestaat door lichamelijke aanwezigheid), het geeft betekenis aan Espaliú als persoon (we zien hem als levend subject), aan onszelf als toeschouwer (het laat ons reflecteren) en ook aan alle andere dingen om het lichaam heen (zoals de betekenis van kleding, naakt zijn, (gender)identiteit, beweging in ruimte/tijd, de objecten in de ruimte). Daaruit blijkt dat, waar Hamington zich focust op de taciete kennis die besloten is in (de ervaring van) lichamelijkheid en theater gebruikt om met deze kennis te werken,

dat theaterwetenschap als discipline met theater als subject, een kennisbron is die zorgethiek kan helpen het concept lichamelijkeheid nog verder te verdiepen.

### 5.3 De ontmoeting met Espaliú, na zijn dood

Waar zorgen begint met de relatie tussen zorggever en zorgontvanger, begint theater daar waar de kunstenaar(s) en de toeschouwers samenkomen. Wij, als toeschouwers, hebben de kunstwerken bekeken, terwijl de kunstenaar niet meer leeft. Toch lijkt hij als maker het gesprek met ons aan te gaan, met de kunstwerken als medium die in de publieke ruimte zijn geplaatst. Van de aandacht voor de kunstenaar, verschuiven we de aandacht naar de toeschouwer en dat wat er ontstaat op het moment van het bekijken van de expositie.

#### **Reflecteren over macht, positie en de socio-politieke context**

Door naar de persoonlijke, particuliere verhalen (narratieven) te kijken van zorgpraktijken, kom je tot morele reflectie die niet gaat over universele normen en waarden, maar kom je erachter dat de morele problemen ontstaan in de interpersoonlijke relaties, dat wat tussen mensen gebeurt (Walker, 1993). Het werk van Espaliú toont ons zijn persoonlijke verhaal. Het kijken naar zijn kunstwerken, roept een vorm van reflectie op bij de toeschouwers en spoort hen aan na te denken over verantwoordelijkheden en machtsposities (Fischer-Lichte, 2014, p. 21-22). Narratieven presenteren morele problemen, die duidelijk maken wie/wat de verschillende partijen zijn, hoe die partijen zichzelf en de ander begrijpen en hoe de relaties tussen beiden hebben gezorgd voor dit morele probleem. Hierdoor kan men inzicht krijgen vanuit welke sociale en institutionele frames wordt gedacht en kunnen opties (voor een oplossing) omschreven worden (Walker, 1993). Heel concreet zagen we reflectie ontstaan bij de kunstwerken van Espaliú over de rol en de verantwoordelijkheden van de toeschouwer en de maatschappij, ten opzichte van zijn dood, hoe men omgaat in de maatschappij met aids en zieken in het algemeen en homoseksuelen als gemarginaliseerde groep. Daarnaast ontstond er een inzicht dat verandering mogelijk is. Door eerst te reflecteren op de vraag wie de kisten draagt en wie er in zit. Daarna toonde Espaliú in zijn live-performance op straat dat het mogelijk is een menselijke ketting te vormen, om elkaar te steunen en mensen met aids onderdeel te laten zijn van de maatschappij.

Espaliú begaf zich met zijn kunstwerken op politiek vlak. Hij wilde, ondanks dat hij zelf stervende was, verandering in gang zetten, met betrekking tot de zorg voor mensen met aids en de gelijkheid van homoseksuelen. Solidariteit is nodig voor een democratie waarin iedereen gelijkwaardig is (Tronto, 2013, pp. 28-29). Het betekent namelijk dat alle mensen in de maatschappij bewust zijn van het feit dat iedereen zorg nodig heeft (op een of meerdere momenten in het leven) (Tronto, 2013, p. 29). Eerder noemde ik de vicieuze cirkel die ontstaat volgens Tronto, die gemarginaliseerde burgers afhankelijk en ongelijk houdt. Als toeschouwers in het hier en nu kunnen we de gebeurtenissen plaatsen in een socio-politieke context en zien we dat Espaliú, tegelijkertijd met andere performancekunstenaars die opkwamen voor de rechten van homoseksuelen en mensen met aids, met zijn live-performance deze vicieuze cirkel wist te doorbreken.

## 6. Eindconclusie en aanbevelingen

De hoofdvraag van dit onderzoek luidt als volgt: Wat gebeurt er als de werken van Pepe Espaliú volgens een theaterwetenschappelijke methode, de performance analyse, geanalyseerd worden in het kader van een zorgethisch onderzoek en wat betekent dit voor zorgethische analyse?

Om antwoord te kunnen geven op deze vraag is het nodig terug te kijken op de 'reis' die ik met dit onderzoek heb gemaakt. Het begon bij de omarming van de dialectiek van praktijk en theorie, die de twee onderzoeksvelden met elkaar gemeen hebben. Beiden gebruiken hun eigen metafoor om de dialectiek te omschrijven. Theaterwetenschap als transgressief verkeer, reizend over de landen van theorie tussen de mensen met de verhalen uit de praktijk. Zorgethiek als de vorm van een lemniscaat, een abstracte, wiskundige, oneindige vloeiende lijn die de verbinding aan gaat tussen praktijk en theorie.

Kunst is zelf niet het subject van onderzoek voor zorgethiek en zorgethiek heeft geen specifieke analysemethode om kunst te analyseren. Daarom besloot ik zorgethiek mee te nemen op de theaterwetenschappelijke reis, met de performance analyse als onderzoeksmethode. Ik zag mijzelf als bestuurder van het verkeer, als gids door een landschap, waar het avontuur op de loer lag, want ik wist zelf ook nog niet wat de kunstwerken ons zouden gaan vertellen. Ik degradeerde daarom de zorgethiek niet tot bagage, maar benoemde haar tot medereiziger en maakte haar daarmee medeverantwoordelijk. Dit deed ik door de lezer aan te spreken als toeschouwer, wat in het theater betekent dat je ook maker bent van dat wat een performance is. Op die manier kon zorgethiek mij helpen al reflecterend een vloeiende beweging maken tussen praktijk en theorie.

Al wandelend door de expositie van het werk van Espaliú, ontdekten we dat kunst voor Espaliú een manier is geweest om zichzelf te uiten. Voor ons, als onderzoekers/toeschouwers waren de kunstwerken een medium om reflectie op gang te brengen over de betekenis van de kunstwerken in zijn leven, de sociaal-politieke context daarvan en de verbanden met ons eigen leven.

In de zorgethische reflectie heb ik ervoor gekozen om *alle* 'critical insights' te verbinden met de bevindingen. Hierdoor werd duidelijk dat theaterwetenschap en zorgethiek veel raakvlakken hebben en theaterwetenschap zorgethiek kan helpen met het mee-, tegen en omdenken van de 'critical insights'.

### **Het doordenken van de zorgethische 'critical insights'**

Samenvattend komt het er op neer dat het concept *relationaliteit* verdiept wordt, door de vraag te stellen in hoeverre er sprake is van een relatie, als de zorggever de relatie verbreekt en geen verantwoordelijkheid neemt om te zorgen, zoals bij Espaliú de relatie met de maatschappij werd verbroken omdat hij homoseksueel was. Daarbij ontstond er een discussie over de *verantwoordelijkheid* van Espaliú: wat doet een zorgvrager/ontvanger om zijn noden bekend te maken bij de (potentiele) zorggever? Theaterwetenschap houdt zich bezig met het *tonen/uiten* in de *publieke* ruimte van onder andere het *persoonlijke*, zoals *kwetsbaarheid*. Theater is hiermee een mogelijkheid geworden om de grens tussen privé en publiek op te heven en om uit de vicieuze cirkel stappen als (lid van) gemarginaliseerde groepen. Daarbij is theater tegelijkertijd *een praktijk* en komt het voort uit *praktijken*. Praktijken zijn processen in tijd en ruimte en ontstaan in een sociale en politieke *context*. Vooral door middel van het reflecteren van de toeschouwers, konden verbanden gelegd worden tussen de verschillende contexten van het heden en het verleden. Hoe kijken we nu (in Nederland) tegen homoseksualiteit aan en wat betekenden de acties van Espaliú in de tijd en plaats waar hij leefde? Niet alleen werd er een rationeel proces op gang gezet met het reflecteren, maar ook een vorm van emotionele betrokkenheid, *affectiviteit*. Samen keken we naar de kunstwerken en beeldden we ons in hoe het leven voor Espaliú zou zijn. Deze inbeelding werd versterkt door de *lichamelijke aanwezigheid* van Espaliú in zijn kunstwerken. Het lichaam als *betekenisgever* vulde het concept *lichamelijkheid* op

verschillende vlakken aan. Niet alleen zorgde het voor empathie voor de ander en kennis over handelingen in een zorgpraktijk, het gaf nieuwe *betekenissen* aan bijvoorbeeld de functie van kleding en naakt zijn, veranderingen in het lichaam en in status en de verhoudingen van jezelf als mens tot de ander, de objecten om je heen, de natuur, het universum. Dit konden we begrijpen, door onze nieuwe kennis over *semiotiek* als betekenisgever aan tekensystemen. Door middel van de semiotiek gaven we *betekenis* aan dat wat meer betekende dan het 'ding' op zichzelf, door te denken in indexen, iconen en symbolen.

### **Aanbevelingen**

Het verbinden van *alle* critical insights met de bevindingen heeft een aantal consequenties voor de conclusie. Ten eerste toont de zorgethische reflectie als geheel een palet aan mogelijkheden, maar de uitwerkingen van de 'critical insights' individueel gezien, zijn slechts een aanzet voor nog verdere verdieping van de concepten. Daarnaast zijn een aantal concepten uit de bevindingen niet benoemd in de ethische reflectie, omdat ze niet direct een verbinding hebben met de 'critical insights', terwijl ze wel van betekenis zijn geweest tijdens het reflecteren over de kunstwerken. Inhoudelijk leidt dit tot de volgende twee aanbevelingen voor verder onderzoek:

- Zie de zorgethische reflectie als een aanzet voor verder onderzoek van de individuele 'critical insights' met betrekking tot theaterwetenschappelijke theorieën.
- Gebruik de concepten uit de bevindingen (zoals tijd, ruimte, tekens, transformaties, beweging, het gebruik van kleding en maskers, aan-/afwezigheid, genderidentiteit, het tonen) die nu niet zijn verbonden met de 'critical insights' om het onderzoeksveld van zorgethiek te verbreden.

Op methodologisch vlak doe ik de volgende aanbevelingen doen voor verder onderzoek:

- Dit onderzoek is het begin van de verkenning van de mogelijkheid om performance analyse als nieuwe analysemethode voor Zorgethiek toe te voegen aan het rijtje van de zorgethische onderzoeksmethodes. In de literatuur kwam ik methodologische discussies tegen over bijvoorbeeld het verschil tussen fenomenologisch onderzoek en semiotiek. Ik heb mezelf voor dit onderzoek buiten deze conceptuele discussies gehouden, maar deze discussies zijn van belang zijn voor het verdiepen van het zorgethische onderzoeksveld ten aanzien van kunstanalyse.

## 7. Kwaliteit van onderzoek

De kwaliteit van dit onderzoek is te toetsen aan de hand van de volgende drie criteria:

### **Betrouwbaarheid**

In dit onderzoek zijn de grenzen van kwalitatief onderzoek opgezocht en is geëxperimenteerd met een nieuwe vorm van analyse binnen de zorgethiek. Binnen de arts-based onderzoeksmethode is de beweging tussen praktijk en theorie cruciaal voor de kwaliteit van het onderzoek: de theorie en de praktijk worden tegelijkertijd gevormd (Wang, Coemans, Siegesmund, & Hannis, 2017). Om de betrouwbaarheid van het onderzoek te waarborgen, wordt uitgegaan van bestaande bronnen (zowel in de literatuur, als in de overige data). Het vormende (niet vastliggende) karakter van het onderzoek komt terug in de presentatie van de bevindingen en de keuzevrijheid die genomen is in de te analyseren kunstobjecten.

### **Performativiteit**

Performativiteit is zelf een kwaliteitscriterium voor arts-based onderzoek (Finley, 2008). Het betekent dat het onderzoek activistisch, geëngageerd in kritieke reflectiviteit is en zich verzet tegen neoconservatisme voor sociale rechtvaardigheid. Performativiteit faciliteert doelbewust fantasievol denken over veelzijdige, meervoudige, nieuwe en diverse manieren van begrijpen en leven in de wereld (Finley, 2008).

### **Validiteit**

Er is sprake van triangulatie: er zijn verschillende bronnen gebruikt om de onderzoeksvraag te beantwoorden. Daarbij is er voor een duidelijke structuur gekozen die past bij de onderzoeksmethode en het doel van het onderzoek.



## Literatuurlijst

- Aidsfonds. (2018, augustus 10). *Congres: AIDS2018*. Retrieved from [www.aidsfonds.nl](http://www.aidsfonds.nl): <https://aidsfonds.nl/wat-doen-wij/actueel/aids-2018/>
- Baez, J. M. (2010). Nota Biografica, exposiciones y bibliografia. In O. F. Lopez, & J. M. Baez, *Centro de arte Pepe Espaliu* (pp. 47-50). Cordoba: VIMCORSa.
- Baljon, S. (2017, oktober). *Performancekunstenaar Sieger Baljon: 'Kunstenaar, wees sjamaan'*. Retrieved from Theaterkrant: <https://www.theaterkrant.nl/nieuws/performancekunstenaar-sieger-baljon-kunstenaar-wees-sjamaan/>
- Balme, C. B. (2008). *The Cambridge Introduction to theatre studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blanco Perea, R., & Fernandez Dominguez, V. (2010). Voorwoord. In O. Fernandez Lopez, & J. Maria Baez, *Centro de Arte, Pepe Espaliu* (p. 7). Cordoba: Vimcorsa.
- Bowen, G. (2006). Grounded theory and sensitizing concepts. *International journal of qualitative methods*.
- Carlson, M. (2004). *Performance, a critical introduction*. New York: Routledge.
- Carlson, M. (2007). Semiotics and Its Heritage. In J. R. Roach, *Critical Theory and Performance* (pp. 13-25). Michigan: Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Conquergood, D. (2002). Performance studies: Interventions and Radical Research. *TDR (1988-), Vol. 46, No.2*, 145-156.
- Cortés, J. M. (2016). *Prólogo y texto Círculo íntimo el mundo de Pepe Espaliú*. Valencia: IVAM.
- Counsell, C., & Wolf, L. (2001). *Performance Analysis*. Londen en New York: Routledge.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative Inquiry & Research Design: Choosing Among Five Approaches*. Lincoln: SAGE.
- Davy, K. (2007). Fe/male Impersonation: The Discourse of Camp. In R. J. Reinelt J.G., *Critical Theory and Performance* (pp. 355-371). Michigan: The University of Michigan Press.
- Dolan, J. (2007). Practising Cultural Disruptions: Gay and Lesbian Representation and Sexuality. In J. R. Roach, *Critical Theory and Performance* (pp. 334-354). Michigan: The University of Michigan Press.
- Eisner, T. B. (2012). *Arts based research*. Los Angeles: SAGE Publications, Inc.
- Eversmann, P. G. (1996). *De ruimte van het theater*. Amsterdam: dissertatie Universiteit van Amsterdam.
- Féral, J., & Bermingham, R. P. (2002, no 2/3, Issue 98/99). Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. *SubStance 31, Special Issue: Theatricality*, pp. 94-108.
- Finley, S. (2008). Arts-based Research. In J. G. Knowles, & A. L. Cole, *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues* (pp. 71-82). Toronto: Sage.
- Fischer-Lichte, E. (1995). Introduction: theatricality: a key concept in theatre and cultural studies. *Theatre Research International, Summer 1995 v20 n2*, 85-90.

- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Oxon en New York: Taylor and Francis.
- Fortier, M. (2002). *theory/theatre*. Londen en New York: Routledge.
- Francés Martínez, A. (2015). *Fragmento y duelo, Pepe Espaliu, Juan Munoz y Doris Salcedo ((1988-1993))*. Valencia: Universidad Politecnica de Valencia.
- Hamington, M. (2012a). A Performative Approach to Teaching Care Ethics: A Case Study. *Feminist Teacher*, 31-49.
- Hamington, M. (2012b). Care ethics and corporeal inquiry in patient relations. *International Journal of Feminist Approaches to Bioethics*, Vol. 5, No. 1, 52-69.
- Howell, A. (2006). *The Analysis of Performance Art: A Guide to Its Theory and Practice*. New York: Routledge.
- Kittay, E. F. (2011). The Ethics of Care, Dependence, and Disability. *Ratio Juris*, Vol. 24, No. 1, 49-58.
- Kruijt, M. (2017, November 14). *Advies: zo moeten kunstenaars en andere mensen met creatieve beroepen meer gaan verdienen*. Retrieved from Volkskrant: [https://s.vk.nl/s-a4537512/?\\_sp=e0dddaab-9908-48f8-a10b-7c8963970e0a.1511892207019](https://s.vk.nl/s-a4537512/?_sp=e0dddaab-9908-48f8-a10b-7c8963970e0a.1511892207019)
- Laeven, E. (2009, mei 14). Tijd en dramaturgie. *BLIND 20 - Het is tijd*, p. <https://www.ziedaar.nl/article.php?id=346>.
- Lange, F. d. (2014, april 8). *Frits de Lange ~ theoloog & ethicus*. Retrieved from Zorg voor autonomie (in: CDVerkenningen, Lente 2014): <http://www.fritsdelange.nl/zorg-voor-autonomie-in-cdverkenningen-lente-2014/#more-1181>
- Leget, C., van Nistelrooij, I., & Visse, M. (2016). Beyond demarcation: care ethics as an interdisciplinary field of inquiry. *Nursing Ethics*.
- Liedenberg, L., Didkowsky, N., & Ungar, M. (2012, februari 12). Analysing image-based data using grounded theory: the Negotiating Resilience Project. *Visual Studies*, pp. 59-74.
- Maartman, B. (2017, juli 23). *Alsof de vogel de hemel doorgrondt*. Retrieved from [www.theaterkrant.nl](http://www.theaterkrant.nl): <https://www.theaterkrant.nl/nieuws/bregje-maatman-kunst-heeft-niet-per-se-iets-te-melden/>
- Manuel, P. (2014, mei 19). Absent Audiences, Circuit-bending the feedback loop. *Performance Research 19.5 On Turbulence*, pp. 69-76.
- Monks, A. (2010). *The actor in Costume*. New York: Palgrave Macmillan.
- Noddings, N. (1984). Why care about caring. In N. Noddings, *Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education* (pp. 7-29). Berkely, Los Angeles, Londen: University of California Press.
- Pfister, M. (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reinelt, J.G., Roach, J.R. (2007). *Critical Theory and Performance*. Michigan: The University of Michigan Press.

- Roman, D. (2007). Not-About-AIDS. In J. G. Reinelt, & J. R. Roach, *Critical Theory and Performance* (pp. 372-394). Michigan: The University of Michigan Press.
- Rossiter, K., Kontosa, P., Colantonio, A., Gilberte, J., Gray, J., & Keightley, M. (2008). Staging data: Theatre as a tool for analysis and knowledge. *Social Science & Medicine* 66, 130-146.
- Ruddick, S. (1989, 1995). Love's reason. In S. Ruddick, *Maternal thinking, Toward a Politics of Peace* (pp. 3-27). Boston: Beacon Press.
- Savin-Baden, M., & Wimpenny, K. (2014). *A Practical Guide to Arts-related Research*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Staal, L. (2017, juli 28). *Leve de vogels die vele hemelen doorgronden*. Retrieved from [www.theaterkrant.nl](http://www.theaterkrant.nl): <https://www.theaterkrant.nl/nieuws/lara-staal-kunst-is-ideologisch-kompas/>
- States, B. O. (2007). The Phenomenological Attitude. In J. G. Reinelt, & J. R. Roach, *Critical theory and performance* (pp. 26-36). Michigan: The University of Michigan Press.
- Stranders, J. (2017, augustus 15). *Over de actualiteit van kunst*. Retrieved from [www.theaterkrant.nl](http://www.theaterkrant.nl): <https://www.theaterkrant.nl/nieuws/jair-stranders-toeschouwer-krijgt-kunst-betekenis/>
- Teunissen, G., Visse, M., & Abma, T. (2013, mei 8). *Struggling Between Strength and Vulnerability, a Patients' Counter Story*. Retrieved from Health Care Anal: Springer Science+Business Media New York
- Tronto, J. (1993). *Moral Boundaries. A political argument for an ethic of care*. New York: Routledge.
- Tronto, J. (2013). *Caring Democracy. Markets, equality and Justice*. New York: New York University Press.
- Visse, M. (2017). Esthetiek en Ethiek, ruimten voor vitaliteit. *Waardenwerk*, 31-36.
- Walker, M. U. (1993). Keeping Moral Space Open, New Images of Ethics Consulting. *The Hastings Center Report* 23 no. 2, 33-40.
- Walker, M. U. (2007). The Subject of Moral Philosophy, with Proscript 2007. In M. U. Walker, *Moral Understandings: A Feminist Study in Ethics* (pp. 3-34). New York: Oxford University Press.
- Wang, Q., Coemans, S., Siegesmund, R., & Hannis, K. (2017). Arts-based Methods in Socially Engaged Research Practice. *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, 5-39.
- Zorgethiek.nu, redactie (2015, augustus 26). *De Visie*. Retrieved from [Zorgethiek.nu](http://Zorgethiek.nu): <https://zorgethiek.nu/over-zorgethiek/de-visie>

## Figurenlijst

- Figuur 1 "Carrying", Pepe Espaliú, 1992 0  
<http://www.madriz.com/lo-personal-y-lo-politico-la-procesion-de-pepe-espaliu-por-las-calles-de-madrid/>, opgehaald op 8 nov. 2017
- Figuur 2: Pepe Espaliú, 1989 14  
Illustratie van de uitnodiging voor de Brooke Alexander Gallery, New York, 1989, uit: Vicente Aliaga V. en Perez (2007), *Espaliú desde Cordoba*, Sala de exposiciones Vimcorsa, Cordoba
- Figuur 3: Krantenartikel in El Pais, Pepe Espaliú, 1992 15  
[http://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html), opgehaald op 8 nov. 2017
- Figuur 4: P. Espaliú, Santos IV, Santos V, Santos VII en Santos X, 1988 17  
<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/>, opgehaald op 8 nov. 2017
- Figuur 5: Pepe Espaliú, zonder titel, 1989 19  
<http://www.arsoperandi.com/2017/04/pepe-espaliu-una-ceremonia-vacia.html>, Foto: Cortesia CAAC, opgehaald op 8 nov. 2017
- Figuur 6: Pepe Espaliú, El Nido 1993 19  
<https://www.ivam.es/en/exposiciones/intimate-circle-the-world-of-pepe-espaliu/>, opgehaald op 8 nov. 2017
- Figuur 7: Carlson, 1991 23  
uit: P. Eversmann (1996), p. 13
- Figuur 8: Pepe Espaliú, El nido, 1993 24  
Stills van de video van de performance: Espaliú, P., *EL NIDO* (Arnhem, Nederland), 1993, uit:  
<http://musac.es/#coleccion/obra/?id=1313>, opgehaald op 8 nov. 2017
- Figuur 9: Espaliú, El hijo pródigo I, 1992, 26  
<https://arcobloggers.wordpress.com/2012/12/18/archivo-espaliu-desvelos-y-cortinas/>, opgehaald op 8 nov. 2017
- Figuur 10: Espaliú, Carrying VII, 1992 26  
<https://www.ivam.es/en/actividades/guided-tour-of-the-exhibition-intimate-circle-the-world-of-pepe-espaliu-by-jose-miguel-g-cortes/>, opgehaald op 8 nov. 2017