

## **De performatieve en deregulerende kracht van verhalen: waar onderzoek en kunst elkaar ontmoeten.**

Goethals Tina

Onderstaande tekst toont ons enkele onderzoeksbevindingen bij het werken met narratieven van personen met een beperking over inclusie en participatie. Het laat ons zien waarom verhalen belangrijk zijn en wat het kan betekenen om met verhalen te werken als onderzoeker binnen Disability Studies. Hierbij staat de performatieve en deregulerende werking van narratieven centraal en wordt verbinding gemaakt met het werk van Turks videokunstenaar Kutluğ Ataman, wat aantoont hoe nauw kunst en Disability Studies met elkaar verbonden kunnen zijn.

### **Een narratieve wereld**

De wereld leeft van en in verhalen. Ieder mens maakt deel uit van allerlei grote en kleine verhalen, individuele en collectieve, historische, fictieve, realistische en surrealistische verhalen. We leven als mens in een wereld waarin we elkaar verhalen vertellen en waarin we doorheen verhalen construeren, worden geconstrueerd en worden 'verteld'. We geven betekenis aan gebeurtenissen en aan de wereld, door ze te beschouwen als bewegingen in een verhaal en door het verhaal erachter te zoeken of te (re)construeren. Tegelijkertijd begeeft men zich in het verhaal van zichzelf en dat van de ander, en worden samen nieuwe narratieven geconstrueerd. Dit heeft in de wijsgerige antropologie bij auteurs als Hannah Arendt (1958) en Paul Ricoeur (1985) geleid tot de ontwikkeling van narratieve beschouwingen van de persoonlijke identiteit. Volgens de narratieve identiteitstheorie zijn verhalen niet alleen vruchtbare metaforen om de persoonlijke identiteit te beschrijven, maar ontlenen en construeren mensen hun identiteit daadwerkelijk met behulp van levensverhalen (De Mul, 2000).

De laatste decennia wordt storytelling meer en meer ingezet bij hedendaagse kunstenaars waarbij Kutluğ Atmans werk een toonaangevend voorbeeld vormt. Hij zet video en film in om mensen aan het woord te laten en in beeld te brengen, of anders gezegd 'to stage speech' (Çavuş, 2011). Als basismateriaal gebruikt Ataman de concrete verhalen die het leven van een mens vormgeven. Volgens deze kunstenaar vormen narratieven een kapstok van het leven, een onmiskenbare noodzakelijkheid voor het leven. Narratieven zijn noodzakelijk om naar de wereld te kijken en deze te begrijpen: "If narration or story had not been present in human life, then human life would not exist at all. Storytelling is required by the human mind, it is just inevitable." (Çavuş, 2011). Hij betoogt dat de mens het verhaal nodig heeft om zijn leven te construeren en zingeving te verlenen. De mens is een weefsel van verhalen, en vanuit deze gedachtegang zet hij storytelling in als basis bij zijn kunstwerken. Atamans belangstelling gaat hierbij niet naar het vangen of weergeven van een beeld van de realiteit of het zoeken naar diepere waarheden over het leven van mensen, hij is eerder geïnteresseerd in hoe de realiteit wordt gefictionaliseerd, gereconstrueerd en gemanipuleerd door individuen. Door honderden mensen te laten vertellen voor een camera wil hij de toeschouwer, die tevens mede-verteller is, laten zien hoe identiteit ge(re)construeerd wordt doorheen diverse verhalen, hallucinaties, leugens en getuigenissen die gebracht worden. Identiteit is een sleutelwoord in het werk van Ataman, waarbij hij het denken in bestaande vaste categorieën en dichotomieën tracht te verlaten en laat zien hoe identiteit kan gereproduceerd en gemanipuleerd worden door het individu op oneindige manieren. Met het documenteren van verhalen wil Ataman met andere woorden identiteit als een complex gegeven aankaarten en verschillen binnen de eigen gemeenschap zichtbaar en bespreekbaar maken (Peeters, 2006).

Doorheen het werken met narratieven over inclusie en exclusie van mensen die het label van een 'beperking' kregen, kreeg we als onderzoeker de buitengewone kans om toeschouwer -en tegelijk mede-verteller- te mogen zijn van talloze verhalen waar mensen hun doorleefde ervaringen vertelden voor de camera. Opvallens is hoe mensen hun weg proberen te vinden in een systeem vol beperkingen, uitdagingen en discriminatie. De snelheid waarmee het onderzoek werd ingezet en de verhalen wouden doorlopen lopen, werd al gauw getemperd door de aard van de verhalen zelf. De beelden

en dialogen ontsproten stuk voor stuk voor de videocamera en deden vertragen en stilstaan, wankelen. Al gauw werd duidelijk welke enorme kracht storytelling kan bevatten en hoe het dichtgetimmerde denkbeelden met één ruk kan omverstoten.

### **Performativiteit als kracht**

Wanneer we de diverse verhalen van personen met een beperking beluisterden, werd snel duidelijk dat deze geen simpele, neutrale en transparante reflectie weergeven van ervaringen uit het verleden. Terwijl personen vertellen, krijgen we toegang tot hun verhalen en komen heuse reconstructies of metamorfoses tot stand voor de camera. De verhalen blijken niet statisch en clean te zijn, maar worden geconstrueerd en brengen tegelijk iets teweeg, net als een performance doet. Mensen geven zelf vorm aan hun verhaal, zoals het geval is bij Margreet, een vrouw van 60 jaar die zichzelf beschrijft als een kleuterleidster op pensioen en een Chiromeisje (Vlaamse jeugdbeweging) in hart en nieren. Margreet kreeg de diagnose van fibromyalgie en chronisch vermoeidheidssyndroom. Voor de camera geeft Margreet haar leven letterlijk opnieuw vorm. Margreet oefent als verteller van haar verhaal een invloed uit. Ze communiceert met de bedoeling de toehoorder, hier een studente wiens moeder een goede vriendin is van Margreet, daarin mee te nemen. Hierdoor wordt het verhaal ook in een context geplaatst, het wordt verteld op een bepaald tijdstip, door een bepaalde persoon, aan een bepaalde persoon, in een bepaalde setting. Margreets verhaal zal veranderen in een andere context en op een ander tijdstip, maar wat ze wil tonen en welke kanten van het verhaal ze -wel of niet- laat zien, bepaalt ze zelf. Wat ze toont voor de camera is variabel, net zoals ze doet in haar eigen leven. Margreet laat zien dat verschil iets positief kan zijn, hoe ze dit durft tonen en hiervoor vecht. Ze zingt een persoonlijk strijdlid voor de camera (*'ik ben niet anders dan de buurman, ik hou niet van gedoe, ik ben tevreden met mijn leven, ik ben doorsnee 'k geef het toe... ik geef niet op, ik geef niet toe, ik ga voluit, en op mijn bakkes soms maar dat maakt niet uit'*) en identificeert zich op dat moment volledig met de zanger van het lied. Dit lijflied, zoals Margreet het noemt, heeft ze heel bewust gekozen en weken voor de opname gerepeteerd. Ze gaat voluit en wil losbreken uit vaststaande structuren, ze benut diversiteit op een positieve manier. Op een ander moment in dezelfde video-opname gaat Margreet op een andere manier met verschil om, wanneer ze vertelt dat ze speciaal naar de andere kant van het land gaat shoppen

zodat mensen haar niet zouden herkennen in een rolstoel. Haar beperking wil ze niet laten zien aan bekenden. Wat Margreet laat zien is dus variabel en heel strategisch gekozen. Haar identiteit(en) verandert(en), beïnvloeden elkaar, zijn tegenstrijdig, zijn afhankelijk van moment en omgeving. Waarom Margreet kiest voor dat lied, voor het al dan niet tonen van haar rolstoel, voor het identificeren met andere personen met een beperking uit een tv-programma op een later moment in de opname, laat zien hoe ze haar eigen verhaal en leven reconstrueert terwijl ze vertelt. Dit ondersteunt de situatie waarin ze kan zijn wie ze wilt zijn, het versterkt het eigen voortbestaan. Op die manier worden dus zowel de toehoorder als de verteller in beweging gebracht.

Praten is dus met andere woorden performatief, een vorm van handelen of 'doen'. Het gaat niet alleen over de wereld, maar doet ook iets in de wereld. Het begrip performativiteit wordt vaak in verband gebracht met een talige handeling, waarbij 'iets zeggen, iets doen' is – zoals het sluiten van een huwelijk of het verklaren van oorlog. Met andere woorden, performatieve taaluitingen beschrijven niets, ook geen handeling. Het spreken zelf is hier een handeling. Representatie staat niet voorop, wel de activiteit (Austin, 1961/1970). Dit performatieve aspect van verhalen weerhoudt ons om narratieven te zien als afgesloten en voltooid, ze zijn niet vast te leggen en te fixeren. Door de continue constructie laten de narratieven elementen zien van spontane onthullingen, fabulatie en verbeelding, waardoor de verhalen openbloeien voor de camera. Hierdoor krijgen we oog voor complexiteit, contradicties, en een veranderende context waarin mensen ook zelf steeds veranderen en evolueren.

In deze context is het interessant het werk van Judith Butler te beschouwen wanneer zij stelt dat (gender)identiteit afwisselend wordt toegeëigend en weer losgelaten naar gelang het doel van het moment (Butler, 1990). Door het performatieve karakter kan gender niet opgevat worden als een essentiële identiteit, maar als iets dat onderhevig is en kan veranderen in tijd en plaats, ondanks dat gender wel de schijn ophoudt van een vaste identiteit. De inhoud staat dus niet vast, maar wordt uitgebeeld door middel van doen, ofwel "een stel handelingen die binnen een zeer streng regulerend kader worden herhaald" (Butler, 1990, p. 33). In dit proces van herhaling worden ze steeds weer ingesteld en herbevestigd, en daarmee als norm geproduceerd en gereproduceerd. Gender komt volgens haar met andere woorden performatief tot stand.

In navolging van Butlers analyse van performatieve genderidentiteit, kan ook disability beschouwd worden als een cultureel geconstrueerd fenomeen, als een historisch en cultureel ontstane praktijk waarvan een normatieve werking uitgaat, geproduceerd en gereproduceerd door performatieve processen. Individuen verkrijgen disability door culturele normen met betrekking tot disability aan te halen en te herhalen. Disability identity wordt op deze manier vormgegeven door middel van een performatieve handeling. Het bevat geen onveranderlijke essentie, maar komt tot stand ten gevolge van de positionering van het subject. In dit opzicht kan verschil beschouwd worden als een constructie en een continu proces, of zoals Dear e.a (1997) stellen, kan difference (en dus ook disability) beschouwd worden als een sociaal en spatiaal geconstrueerd fenomeen waarbij vormen van verschil voortdurend geproduceerd en gereproduceerd worden door sociale en/of spatiale grenzen.

De narratieve constructies van identiteit die in Margreets verhaal naar voor komen bieden een interessante kijk op constructies van disability. Op basis van het verhaal kan inzicht verkregen worden in identiteitsconstructies van personen met een beperking en kunnen we zien hoe disability als een identificatie kan worden aangenomen, toegeëigend of afgezet. Het verhaal laat zien hoe Margreet strategisch en bewust gebruik maakt van disabilitystereotypen. Het laat de actieve subjectpositie zien die de personen innemen in het proces van identiteitsvorming.

Een mogelijke insteek om vat te krijgen op de performatieve kracht die van verhalen uitgaat, is door het werk van kunstenaar Kutluğ Ataman te aanschouwen, waarin het begrip performativiteit verschillende betekenissen krijgt: de daadkracht van taal, identiteit als een voortdurende constructie op basis van verhalen en zelfscenering, de werkzaamheid van kunstwerken (Peeters, 2006). Met de camera gericht op bepaalde individuen plaats Ataman persoonlijke subjectieve ervaringen van mensen op de voorgrond. In bijvoorbeeld *The Four Seasons of Veronica Read*, 2002, wordt een Britse vrouw geportretteerd die praat over haar passie voor Amaryllisbloemen die haar kleine appartementje vullen, en in *Stefan's room*, 2004, praat Stefan Naumann over zijn obsessie voor tropische motten waarvan hij een gigantische collectie heeft verzameld. Met een onuitputtelijk grote passie vertellen ze heel gedetailleerd over hun ervaringen

en passionele bedrijvigheden. Dit resulteert, mede door de wijze van monteren van de artiest, in schijnbaar eindeloze monologen. Veronica Read bijvoorbeeld, praat honderduit over de kenmerken van de Amaryllisbloemen, over haar tuinactiviteiten, over de ziektes die de bloembollen kunnen treffen, over hoe ze haar exemplaren voorzichtig moet bestuiven. Ze snelt van het ene onderwerp naar het andere zonder pauze, waardoor de kijker niet het idee krijgt te kijken naar een documentaire of interview met wederzijdse dialogen, maar naar daden van zelfopenbaring en zelfconstructie, naar individuen die voor de camera zin geven aan hun eigen bestaan. Ook Stefan beschrijft opgewonden hoe rupsen transformeren in vlinders, hij praat over metamorfose, verandering, hoe insecten anders kunnen worden. Tegelijkertijd vindt Stefan zich zelf als het ware uit door te praten, en zien we hem in een proces van 'becoming' (Deleuze & Guatarri, 1987) terwijl hij spreekt. Zijn taal is niet passief of een transparante weergave van de werkelijkheid, maar performatief en inventief. Het complexe proces en de transformatie die Stefan doormaakt, wordt ook weergegeven in Atamans videoinstallatie. Verschillende videoschermen hangen in de lucht omheen de kijker, op een bijna claustrofobische manier, en genereren zo een atmosfeer van neurose en obsessie, en tegelijk iets dat aan het broeden is, als metafoor voor Stefans innerlijke leefwereld en parallel met de transformatie van de motten waar hij mee samen leeft.

In *Never My Soul*, 2001, brengt Ataman op zes schermen het verhaal van Ceyhan Firat die spreekt over haar leven als transseksueel. Al snel wordt duidelijk dat alles in haar leven complexer is dan het lijkt. Firat vertelt over de mishandeling door haar vader en door de politie, haar relatie met cliënten, haar vlucht uit Turkije naar Zwitserland. De manier waarop ze haar leven ensceneert in verhouding tot de diverse contexten en blikken (die van Atatürks burgerstaat, die van het moderne Istanbul, die van haar Zwitserse omgeving, en via Ataman die van ons, westerse kunstkijkers) voert Ataman naar een complexere strategie (Peeters, 2006). Ataman toont haar in verscheidene gedaanten op verscheidene schermen en verweeft het originele interview met een *re-performance* van haar woorden. Het is een aaneenschakeling van zelfensceneringen in uiteenlopende contexten die de mogelijke verschillen in observatie vermenigvuldigt. De videoinstallatie benadrukt de complexiteit van identiteit en creëert een 'parallax view', zoals de artiest het zelf benoemt (Anton, 2003, p. 16), gelijkend aan de parallelle situatie waarin Firat verkeert.

Ataman slaagt er in de performatieve opvatting van identiteit in beeld te brengen door stil te staan bij de verwarrende veelheid aan verhalen, bij de emoties die ze oproepen bij degenen die ze vertellen. Ook in *Women Who Wear Wigs*, 1999, waarin hij vier vrouwen laat vertellen waarom ze een pruik dragen - een bekende journaliste die kanker heeft, een voormalige politieke dissidente die jaren op de vlucht was, een moslimstudente die een pruik draagt in plaats van een sluier, en een transseksuele prostituee die tevens een mensenrechtenactiviste is - schetst hij het beeld van vier vrouwen die ondergedoken leven of niet aan de dominante idealen van het zichtbare lichaam voldoen. In de pruik vinden ze een instrument om te kunnen verschijnen - en dus te leven overeenkomstig hun opvattingen. Ataman laat vier uiteenlopende verhalen zien van mensen die in de eerste plaats het motief van de pruik gemeen hebben, verhalen die steeds evolueren en die gebruikelijke sociale categorieën en verbanden door elkaar gooien.

Deze continue metamorfose laat zich ook zien in de verhalen van personen met een beperking. In deze verhalen laten mensen zien hoe ze steeds veranderen en uitwegen zoeken uit de vaste heersende kaders, hoe ze hun leven ensceneren en herconfigureren in verhouding tot diverse discoursen. Ze zijn continue in evolutie, waardoor niet meer valt te spreken over mooi afgebakende discrete verschillen maar verschil dient gezien te worden als een steeds veranderend concept, een *ever-changing reconstruction* van iemands eigen narratieven die zichzelf continu vernieuwen en hernieuwen, afhankelijk van diverse contexten en zaken die mensen tegenkomen in hun leven (Massey, 2005). Het intersectioneel denken (Crenshaw, 1989) sluit hier nauw bij aan, aangezien vaste categorieën en tegenstellingen doorbroken worden en kunnen gezien worden als eerder relatief. Dit bannen van de simpele binaire opposities staat tevens centraal in Atamans werk en door zijn "*metamorphic montage*" (Demos, 2010) brengt hij processen als transformatie en *differentiation* in beeld, iets wat gelinkt kan worden aan de '*method of AND: this and then that*' van Gilles Deleuze (2005):

It is the method of BETWEEN, 'between two images', which does with away all cinema of the One. It is the method of AND, 'this and then that', which does away with all the cinema of Being = is. Between two actions, between two affections, between two perceptions, between two visual images, between two sound images, between the sound and the visual: make the indiscernible, that is the

frontier, visible. The whole undergoes a mutation, because it has ceased to the one-Being, in order to become the constitutive 'and' of things, the constitutive between-two of images. (pp. 174-175)

Door oog te hebben voor dit performatieve aspect in de analyse van narratieven, voor momenten van spontane inventie en fabricatie, maken we plaats voor tegenstrijdigheden en de-regulatie, waarop hieronder verder zal worden ingegaan.

### **De-regulation & points of entanglement**

Doorheen het werken met narratieven werd al gauw duidelijk dat geen van de verhalen eenduidige reflecties of beschrijvingen weergeven. Integendeel, de verhalen zijn in staat de kijker te verwarren en deze achter te laten met vragen in plaats van antwoorden. Zoals het verhaal van Timmy, een jongeman met een visuele beperking. De interviewster is erg geïnteresseerd, luistert goed en doet werkelijk haar best zijn verhaal te beluisteren, maar vraagt: 'Typen, hoe doe jij dat dan? Is dat dan met een speciaal klavier? Een aangepast toetsenbord?', waarop Timmy recht in de camera kijkt en heel droog zegt: 'ik typ blind, net zoals jij waarschijnlijk'. De interviewster is even van slag, wordt stil en moet zoeken naar de volgende vraag. 'Ik zwem recht', was ook zijn antwoord op haar vraag 'hoe zwem jij? Hoe gaat dat dan in het zwembad?'. 'Ik zwem recht tot aan de overkant en dan terug'. Opnieuw zoekt de interviewster naar een volgende vraag. Door zijn no-nonsens antwoorden doet Timmy haar stotteren (Allan, 2010) en ontregelen. Zijn verhaal gooit gebruikelijke betekenissen door elkaar en haalt haar vaste vooronderstellingen onderuit.

Narratieven zijn erg belangrijk om onze vooringenomen standpunten en verwachtingen, die we allemaal hebben, bij te stellen of onderuit te halen. De tijd nemen om goed te luisteren is hier essentieel, wat een enorme openheid vergt en een bewustzijn van onze eigen zienswijze en oordelen of vooroordelen. Terwijl we over alles een mening hebben, uitspraken gaan doen, alles willen vastleggen en in categorieën steken, vergt dit van ons een openstaan voor zaken die we nog niet kennen, een loslaten en leegmaken. Het vergt het toelaten van verwarring en het steeds moeten denken en herdenken bij het

luisteren. Narratief onderzoek toont ons de impact van onze eigen vooroordelen, waarbij we steeds andere dingen verwachten en herhaaldelijk botsen op andere kaders. In die zin voeren de narratieven ons niet enkel naar de ervaringen over inclusie en participatie van personen met een beperking, maar brengen ze ons tot participatie en zelfanalyse: het gaat over ons allemaal en hoe we staan tegenover verschillen en diversiteit.

Ook kunstenaar Ataman is bekwaam in het inzetten van 'ontregelde' levens om dominante sociale categorieën en verbanden te ontregelen. Met de camera zoekt hij naar een eenvoudige, waardige perspectieven en voor alle interviews neemt hij veel tijd, zoveel als het luisteren vraagt. Telkens is het de veelheid van verhalen en stemmen die specificiteit en complexiteit oproept. De ontregeling van ervaringen, niet alleen van de personages in Atamans videoinstallaties, maar ook die van de toeschouwer, staat centraal. Zijn getoonde werken stellen vragen die nauw verband houden met bijvoorbeeld een land als Turkije, en doen nadrukkelijk een aantal vaststaande noties in dat verband kantelen. De toeschouwers worden geconfronteerd met narratieven die een eenvoudig begrip overstijgen, mede dankzij de aanzienlijke lengte van de video's, de complexe verhaalstructuur en de loopings van het beeldmateriaal waardoor geen duidelijk begin en einde vast te stellen is. De kijker wordt zelf een verteller, vult in en maakt verbindingen met zijn eigen verhaal, of zoals Frans filosoof Jacques Rancière vertelt (2007, p. 279): "We don't need to turn spectators into actors. We do need to acknowledge that every spectator is already an actor in his own story and that every actor is in turn the spectator of the same kind of story". Ook Ataman legt uit hoe hij de kijker bewust de kans laat om hetgene wat aangeboden wordt te integreren in zijn eigen verhaal: "By making *semiha b. unplugged* almost eight hours long – it's about an entire life, after all- I wanted the audience to have to return to this piece again and again without ever being able to see the whole thing, and to be forced to make their own *Semiha* out of the fragments that they do see" (Anton, 2003, p. 16). In dit verhaal van *Semiha Berksoy*, een vroegere Turkse operazangeres, plaatst Ataman contradictie centraal, waardoor de kijker steeds nieuwe inzichten vergaart over deze vrouw. Haar verhaal en performance toont de eeuwigdurende verandering van haar karakter en verwart de kijker, waardoor prille veronderstellingen verschuiven in onverwachte richtingen. Contradictie opent het subject naar meervoudigheid en veelheid, wat

tegemoet komt aan een meer complexe interpretatie van identiteit. In die zin gaat Ataman in tegen de opvatting van identiteit uit de jaren 1980-1990, waarin minderheidsgroepen weliswaar werden erkend, maar waar vaak in sterk vereenvoudigde vormen en categorieën werd gedacht (Demos, 2010). Dit leidde tot stereotypering en essentialisering van verschil, en het opsluiten van subjecten in een keurslijf van een bepaalde sociale categorie. Atamans videoinstallaties dagen dit gepolariseerde denken uit, zoals in zijn werk *Turkish Delight*, 2007, waarin hij als artiest de camera op zichzelf richt en spot met zijn 'exotische status' als Turkse artiest. Op een gigantisch groot scherm verschijnt hij al buikdansend, karig gekleed in een gouden outfit en vrouwenpruik, ietwat mollig en onbehouwen, en dansend op traditionele muziek. Dit portret is, met opzet, tenenkrullend, gênant en bijna ondraaglijk om naar te kijken. Het plaatst de stereotiepe Westerse denkbeelden over Turkije op de helling, terwijl de artiest toont hoe vermomming en transformatie kan leiden tot het ontregelen van dominante sociale categorieën.

### **Ter conclusie: wat narratieven ons kunnen leren**

Bovenstaande onderzoeksbevindingen demonstreren ons de machtige positie van onderzoekers en hun sterke vooronderstellingen die van kracht zijn bij het werken met narratieven, maar eveneens het feit dat vertellers geen louter passieve respondenten zijn.

Niettegenstaande we binnen de Disability Studies kritisch trachten na te denken over disability en participatieve onderzoeksmethoden, worden we als onderzoeker geconfronteerd met eigen vooronderstellingen die zijn gevormd door het heersende theoretische narratief over handicap, of wat Oliver (1990) benoemt als de 'grand theory of disability', waar pathologie en deficitdenken sterk op de voorgrond treden. Terugkijkend op de verhalen van Margreet en Timmy, kunnen we onszelf enkele vragen stellen: wat is onze eigen bijdrage als onderzoeker aan de constructie of deconstructie van labels? Voldeden deze verhalen aan onze verwachtingen rond disability? Hoe brengen we deze narratieven in beeld? Wanneer beslissen we het beeld stil te leggen, en hoe draagt deze beslissing bij tot het in stand houden of zich verzetten tegen de grand theory of disability? Als we goed kijken naar de interacties die ontstaan zijn in de

verhalen zien we hoe deze personen spelen met identiteit, de gemaakte constructies onderuit halen en weerstand bieden aan onze vooraf gevormde standpunten. Deze 'counter narratieven' van disability dagen de dominante 'grand narrative' uit. Zodoende dienen we de macht en invloed die onderzoekers hebben ook te relativieren, want dit houdt het risico in van het onderschatten van macht en invloed van de vertellers, en zou op zijn beurt de grand theory versterken, waar mensen met een beperking gezien worden als passief, incompetent en weinigzeggend. De vertellers zijn dus geen louter passieve respondenten, maar kunnen onderzoek ondermijnen, versterken en mee construeren.

Bij het werken met en analyseren van narratieven als representaties van de wereld, bestaat het gevaar dat de performatieve en deregulerende aspecten in specifieke situaties onzichtbaar blijven. Wat iemand doet door bepaalde woorden te zeggen wordt niet zichtbaar, en woorden worden geanalyseerd als een verhaal over de wereld, niet een verhaal in de wereld (Pols, 2009, Riessman, 1990). Door de komst van het postmodernisme worden concepten als de waarheid sterk in twijfel getrokken en het einde geproclameerd van de 'grote verhalen', net zoals Ataman laat zien in zijn werk: niet de representatie van de waarheid, maar de productie van meerdere verhalen of waarheden, de waarheid van constructie en contradictie en de waarheid van fictie wordt in zijn videoinstallaties tot uitdrukking gebracht. Door de oneindige loopings van zijn video's, door de spatiale vormgeving van zijn werk, de veelheid aan verhalen en ontmoetingen verbonden aan specifieke levens, gaat hij enerzijds de 'grote verhalen' opschorten en ons de onmogelijkheid tonen om de subjecten ten volle te kennen; anderzijds zorgt hij ervoor dat de kijker zich in en uit de monologen kan bewegen en geen passieve getuige is, maar mee-construeert aan eigen veronderstellingen en verhalen. Dit betekent weliswaar niet dat we dienen te vervallen in een postmodern relativisme en stellen dat er geen waarheid zit in de verhalen uit dit onderzoek of in Atamans werk. De vertellers vertellen verhalen waarin passie, verlangen, verbeelding en affect weerspiegeld worden, dewelke betekenis en structuur geven aan hun leven en een waarheid op zich vormen. Deze elementen zijn de drijvende krachten achter becoming (Deleuze & Guatarri, 1987, p.300-301), laten beweging en transformatie toe en hebben de capaciteit om te beroeren en beroerd te worden (1987, p.261). Diedrich (2005, p.238-239) omschrijft *verlangen* hierbij als "productive forces, creating other

subjectifications, other knowledges and other futures.” In deze context stelt Michel Foucault in ‘The Politics of Truth’ dat “truth ... is not defined by a correspondence to reality but as a force inherent to principles and which has to be developed in a discourse...something which is in front of the individual as a point of attraction, a kind of magnetic force that attracts him to wards a goal...that emerges from the desire to constitute the self rather than discover it (Foucault 2007, 163-4). Is het niet dit wat we terugvinden in het lied van Margreet en de gevatte humor van Timmy, de waarheid van affect, constructie, belevingen, gewaarwordingen en verlangen?

Net zoals Ataman doet, dienen we eveneens bedachtzaam te zijn op het feit dat iedereen door verhalen is bepaald. Elke analyse van een verhaal wordt ook zelf gevormd door een verhaal en is dienstbaar aan een verhaal. Daarbij is een onderzoeker of kijker zich nooit volledig bewust van de verhalen waarvan hij of zij deel uitmaakt. Hij is tegelijkertijd binnen- en buitenstaander binnen een systeem met gedurig verschuivende grenzen. Objectieve analysecriteria bestaan dus niet, en ons eigen verhaal als onderzoeker dient hierbij in beeld gebracht te worden. Het eigen verhaal maakt zelf deel uit van de assemblage, de eigen positie en reactie bepaalt op ieder ogenblik mee de tonaliteit van het geheel. Naast dit eigen verhaal, dienen performativiteit, spanningsvelden en paradoxen een kans te krijgen in onderzoek en gezien te worden als iets positiefs, net zoals Ataman demonstreert hoe meerdere posities en perspectieven mogelijk zijn. In de ontmoeting van die verschillende, soms conflicterende verhalen kunnen andere dwarsverbindingen worden gelegd, van perspectief worden gewisseld en verschoven worden in rollen, waardoor beweging, nieuwe mogelijkheden en nieuwe betekenissen ontstaan. Op die manier kunnen narratieven openingen bieden voor veelheid, contradictie en meervoudigheid en kan hun potentieel aan verzet aangesproken worden voor de ontregeling van heersende normen.

Dit betoog kan gekaderd worden binnen en is zonder twijfel beïnvloed door de theorievorming van voornamelijk Deleuze en Guattari (1987/2004), alsook Braidotti (1994, 2004), waarbij subjecten worden gezien als nomadisch -onvast en steeds in beweging. Het nomadisch subject zoekt actief verplaatsingen en overgangen op, komt en gaat, pakt in en vertrekt, en ondergaat voortdurend metamorfoses (Braidotti, 2004). Volgens het nomadisme kan men alleen maar meedeinen op de golven van het zijn - het zijn als worden, als *devenir* (Deleuze & Guatarri, 1987). Men creëert een complexe en

veelgelaagde identiteit, onvast en beweeglijk, een permanent en dynamisch *worden*. Deze identiteit bestaat uit overgangen, verschuivingen en veranderingen, zonder dat er sprake is van een essentiële eenheid. De mens neemt nooit één permanente identiteit aan en configureert zichzelf anders in verschillende contexten, in relatie met verschillende mensen, op verschillende tijden. Het subject is met andere woorden gefragmenteerd, fragiel, meervoudig (Braidotti, 2004). Aan dit nomadisme kunnen we het inzicht ontlenen dat “onze verhouding tot de werkelijkheid niet gedragen wordt door een vast punt dat buiten de wereld staat, maar door de werkelijkheid zélf” (De Kesel, 2006). Wij zijn zélf het ‘zijn’; een ‘zijn’ dat geen in zichzelf rustende substantie is, maar ‘differentie’, een “differentie die ‘differentier’ en grilliger is dan de differenties van ons logische denken” (De Kesel, 2006). Bijgevolg moeten we als onderzoeker het logische denken door de ongrijpbare differenties van de werkelijkheid laten aantasten, decentreren, deconstrueren. Het vraagt om een ander denken, een denken, aldus Deleuze (1986, p. 54), “dat je nomadisch moet noemen, een nomadische *nomos*, zonder eigenheid, omheining of maat”. Wanneer we narratieven proberen vast te leggen, bestaat het risico om de verhalen van Margreet en Timmy te vatten in een totalitaire voorstelling of representatie die we trachten op te delen volgens een bepaald logisch denken. Een Deleuziaanse analyse stelt ons daarentegen in staat narratieven te begrijpen als dynamische processen, waarbij we gevestigde categorieën kunnen doorbreken en overschrijven (Braidotti, 2004). Waarbij we ons nooit vestigen, maar steeds blijven bewegen en voortgaan. Waarbij we ontdekken dat verhalen transformeren en de subjecten ook steeds van gedaante veranderen terwijl ze spreken. Waarbij we ruimte bieden aan nieuwe leefwerelden in de vorm van onwaarschijnlijke ontmoetingen met onverwachte bronnen van geleefde ervaring en kennis. Waarbij we onregelende ontmoetingen omarmen en ons hoeden voor al te gemakkelijke tweedelingen of chronologieën. Waarbij we opmerken dat de talrijke verschillen en breuklijnen die de vertellers in de verhalen insceneren en observeerbaar maken evenzeer over onszelf gaan als over de ervaringen van de ander.

## Referenties

Allan, J. (2010). *Rethinking Inclusive Education: the philosophers of difference in practice*. Dordrecht: Springer.

Anton, S. (2003). A Thousand Words: Kutluğ Ataman Talks about 1+1=1. *Artforum*, 41(6), 116.

Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.

Austin, J.L. (1961/1970). *Philosophical Papers*. Oxford: Clarendon Press.

Braidotti, R. (1994). *Nomadic subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.

Braidotti, R. (2004). *Op doorreis. Nomadisch denken in de 21ste eeuw*. Amsterdam: Uitgeverij Boom.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. New York: Routledge.

Çavuş, M. (director). (2011). *Kutluğ Ataman* [DVD]. The Institute for the Readjustment of Clocks.

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 138–67.

Dear, M.; Wilton, R.; Gaber, S.L.; Takahashi, L. (1997). Seeing People Differently: the sociospatial construction of disability. *Environment and Planning: Society and Space*, 15, 455-480.

De Kesel, M. (2006). Ze komen als het noodlot, zonder motief, zonder ratio. Nomadisme in Deleuze en in het deleuzisme, *De Witte Raaf*, 119.

Deleuze, G. (1986). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.

Deleuze, G. (2005). *Cinema 2: The Time Image*. London: Continuum.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Trans. B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Demos, T.J. (2010). Kutluğ Ataman: The Art of Storytelling. In B. Temel (ed.), *Kutluğ Ataman: The Enemy Inside Me* (pp. 30-37). Istanbul: Istanbul Museum of Modern Art.

De Mul, J. (2000). Het verhalende zelf. Over persoonlijke en narratieve identiteit. In: M. Verkerk. (ed.) *Filosofie, ethiek en praktijk* (pp.201-215). Rotterdam: Rotterdamse Filosofische Studies.

Diedrich, L. (2005). AIDS and its treatments: Two doctors' narratives of healing, desire, and belonging. *Journal of Medical Humanities*, 26 (4), 237-257.

Foucault, M. (2007). Subjectivity and truth. In S. Lotringer (ed.) *The Politics of Truth* (pp. 147-168). Los Angeles, CA: Semiotext(e).

Massey, D. (2005). *For Space*. Londen: SAGE

Peeters, J. (2006). De-regulation with the work of Kutluğ Ataman. *De Witte Raaf*, 121.

Pols, A.J. (2005). Het patiëntenperspectief in sociaal wetenschappelijk onderzoek: van perspectief naar praktijk. *Huisarts Wet*, 48(10), 504-8.

Rancière, J. (2007). The emancipated Spectator, *Artforum*, 45(7), 271–280.

Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit III: La temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil.

Riessman, C.K. (1990). Strategic uses of narrative in the presentation of self and illness. A research note. *Soc Sci Med*, 30(11), 1195-200.