

# Door de huid heen: Performancekunst en de radicale esthetiek van pijn op de Duystere Markt

**Lies Bogaerts**

Masterproef aangeboden binnen de opleiding  
master in de kunstwetenschappen

Promotor: prof. dr. Hilde Van Gelder

Academiejaar 2024-2025

179.962 tekens



*Copyright informatie:  
studiewerk van een student in het kader van de academische opleiding  
en examenbeoordeling.  
Na deze beoordeling vond geen correctie plaats  
van het studiewerk.*

Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit Letteren voor  
geloofwaardig auteurschap.

## Inhoudstafel

Bibliografie.....	IV
Dankwoord .....	XII
Inleiding .....	1
1. Pijn als artistiek en conceptueel middel: een survey .....	3
1.1 Paradox van pijn in het westen .....	3
1.2 Een surveyanalyse van de perceptie van lichaamsmodificatie en pijn: .....	5
1.2.1 Demografische gegevens van de respondenten .....	5
1.2.2 Eigen ervaringen met lichaamsmodificatie .....	6
1.2.3 Bewegredenen achter lichaamsmodificatie .....	7
1.2.4 Perceptie van pijn .....	9
1.2.5 Reacties vanuit de omgeving .....	9
1.2.6 Conclusie.....	10
2. Het lichaam als artistiek medium.....	12
2.1 Fakir Musafar & Moderne Primitivisme .....	13
2.2 Punkbeweging: Rebelle vs. esthetiek .....	17
2.3 Culturele toe-eigening en koloniale invloeden van Inheemse lichaamsmodificatie .....	21
3. Integratie lichaamsmodificatie in performancekunst.....	24
3.1 Marina Abramović en de belichaming van Body Art.....	24
3.2 Monte Cazazza en Bataille's transgressie.....	29
3.3 Catherine Opie en Foucault lichamelijke autonomie .....	31
3.4 Stelarc en de posthumane cyborg .....	35
4. De performatieve beleving op de Dusytere Markt: Een analyse van kunst in publieke ruimte .....	41
4.1 Body suspension met vrijwilliger .....	41
4.2 Het Hullabaloo Cabaret .....	48
4.3 Slotbeschouwing Duystere Markt .....	52
Besluit .....	54
Bijlagen .....	56
Bijlage 1: Interview with Stelarc .....	56
Lijst van afbeeldingen .....	59
Afbeeldingen.....	62

## Bibliografie

### Werken

#### *Boeken*

Abramović, Marina, en James Kaplan. *Walk through walls: een memoir*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2016.

Bataille, Georges. *De innerlijke ervaring*. With Laurens ten Kate, Wim Kuijt, en Arachne. Hilversum: Gooi en Sticht, 1989.

Clark, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Bollingen Series 35. Princeton: University press, 1972.

*De exotische mens: andere culturen als amusement.*, = *Exotic man: other cultures as entertainment*, = *L'homme exotique: les autres cultures sous forme d'attraction*. Tiel: Lannoo, 2009.

Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.

Ellul, Jacques. *The Technological Society*. With John Wilkinson en Robert K. Merton. New York [N.Y.: Vintage, 1967.

Foucault, Michel. *Discipline and punish: the birth of prison*. London: Penguin Books, 2020.

Garland-Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York (N.Y.): Columbia university press, 1997.

Haraway, D. *Een Cyborg manifest*. With Karin Spaink, A. Beuken, en Karin Spaink. Amsterdam: De Balie, 1994.

Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. 5e druk. New Accents. London: Routledge, 1991.

Gilbert, Steve. *The Tattoo History Source Book*. Cheltenham: Juno Publishing, 2001.

Hobsbawm, Eric John Ernest. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*. 8th impr., 10th impr. London: Joseph, 1995.

Jenks, Chris. *Transgression*. Key Ideas. London: Routledge, 2003.

Jones, Amelia. *Body art: performing the subject*. Minnesota: University of Minnesota press, 1998.

- Judt, Tony. *Postwar: A History of Europe since 1945*. London: Vintage, 2010.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. With Leon S. Roudiez. European Perspectives. New York: Columbia university press, 1982.
- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: Norton, 1991
- Mercury, Maureen, en Steve Haworth. *Pagan Fleshworks: The Alchemy of Body Modification*. Vermont: Park street press, 2000.
- Molesworth, Helen. *Face to Face: Portraits of Artists by Tacita Dean, Brigitte Lacombe, and Catherine Opie*. With Tacita Dean, Brigitte Lacombe, Catherine Opie, en International Center of Photography. New York: The International Center of Photography, 2023.
- Muggleton, David. *Inside Subculture: the postmodern meaning of style*. Oxford: Berg Publishers, 2002.
- Newmahr, Staci. *Playing on the Edge: Sodomasochism, Risk, and Intimacy*. Indiana: Indiana University Press, 2011.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Also sprach Zarathustra: ein Buch für Alle und Keinen*. With Peter Gast en Alfred Baeumler. Kröners Taschenausgaben 75. Stuttgart: Kröner, 1939.
- Said, Edward W. *Orientalism*. Rev. ed. Penguin Books. Harmondsworth: Penguin books, 2004.
- Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London: Routledge, 1996.
- Schiffmacher, Henk, en Hanky Panky. *Lexicon der tatoeages: van aarsgewei tot Zwitserland. Van A tot L*. Onder redactie van Almar Seinen. Amsterdam: Carrera, 2012.
- Shalson, Lara. *Performing Endurance: Art and Politics since 1960*. Cambridge: University Press, 2018.
- Siebers, Tobin. *The Body aesthetic: from fine art to body modification*. Michigan: University of Michigan press, 2000.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. Harmondsworth: Penguin books, 1983.
- Sontag, Susan. *Over fotografie*. Vertaald door Henny Scheepmaker. Amsterdam: De bezige bij, 2010.

Stafford, Barbara Maria. *Body criticism: imaging the unseen in Enlightenment art and medicine*. Cambridge (Mass.): MIT press, 1991

*Stelarc: The Monograph*. With Internet Archive. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005. <http://archive.org/details/stelarcmonograph0000unse>.

Tait, Peta. *Body Show/s: Australian Viewings of Live Performance*. Brill Book Archive Part 1, ISBN: 9789004472495. Leiden; BRILL, 2000.

Tarsia, Andrea, Rebecca Bray, Karen Archey, en Marina Abramović. *Marina Abramović*. London: Royal Academy of Arts, 2023.

Van Buuren, Maarten. *De innerlijke ervaring: essays over waarneming, beeld en geheugen*. Groningen: Historische uitgeverij, 2007.

### *Artikels*

Lemmens, Pieter. 'Transhumanisme en posthumanisme, voorbij de mens via techniek. Een reflectie op onze technologische toekomst.' *Centrum voor Methodische Ethiek en Technology Assessment*, februari 2009, 5.

Schildkrout, Enid. *Body Art as Visual Language*. 22, 2001.

### *Scripties*

Egmont, Pierre, P. Nijs, en KU Leuven. *Piercings: een multidisciplinaire benadering*. Thesis. K.U.Leuven. Faculteit geneeskunde: K.U.Leuven. Faculteit geneeskunde. Instituut voor familiale en seksuologische wetenschappen degree granting institution, 1996.

Macquoy, Ruben. 'Nietzsches cultuurkritiek: een analyse van de spanning tussen het amor fati en de übermensch'. KU Leuven. Hoger Instituut voor Wijsbegeerte, 2018

## **Internetbronnen**

### *Boeken*

Atkinson, Michael. *Tattooed : The Sociogenesis of a Body Art*. With Internet Archive. Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press, 2003. <http://archive.org/details/tattooedsociogen0000atki>.

Hegarty, Paul. *Georges Bataille: Core Cultural Theorist*. 1ste dr. London: SAGE Publications, 2000. <https://doi.org/10.4135/9781446218594>.

Herath, Damith, Christian Kroos, en Stelarc. *Robots and Art: Exploring an Unlikely Symbiosis*. 1st ed. 2016. Cognitive Science and Technology. Singapore: Springer Singapore, 2016. <https://doi.org/10.1007/978-981-10-0321-9>.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Twentieth anniversary edition. Post-Contemporary Interventions. Durham: Duke University Press, 2021. <https://doi.org/10.1515/9781478021971>.

Stalpaert, Christel, Kristof Van Baarle, en Laura Karreman, red. *Performance and Posthumanism: Staging Prototypes of Composite Bodies*. Cham: Springer International Publishing, 2021. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-74745-9>.

Vale, V. *Modern Primitives: An Investigation of Contemporary Adornment & Ritual*. Onder redactie van Andrea Juno en V Vale. San Francisco: Re/Search Publications, 1989.

Warr, Cordelia. *Stigmatics and Visual Culture in Late Medieval and Early Modern Italy*. 1st ed. Visual and Material Culture, 1300-1700. Amsterdam: University Press, 2022. <https://doi.org/10.1515/9789048554621>.

### *Artikels*

Abramovi?, Marina, en Chrissie Iles. 'Marina Abramovi? Untitled'. *Grand Street*, nr. 63 (1998): 186-94. <https://doi.org/10.2307/25008276>.

Aeon. 'Religion Has No Monopoly on Transcendent Experience | Aeon Essays'. Geraadpleegd 31 juli 2025. <https://aeon.co/essays/religion-has-no-monopoly-on-transcendent-experience>.

Arya, Rina. 'Taking Apart the Body: Abjection and Body Art'. *Performance Research* (Abingdon) 19, nr. 1 (2014): 5-14. <https://doi.org/10.1080/13528165.2014.908079>.

Athey, Ron, en Zackary Drucker. 'Ron Athey'. *BOMB*, nr. 139 (2017): 49-56.

- Cameron, Jessica. 'Body Modification as Body Art: Aging, Abjection, and Autothanatology'. *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice / Atlantis : Études Critiques Sur Le Genre, La Culture, et La Justice* 45, nr. 2 (2024): 127-41. <https://doi.org/10.7202/1114715ar>.
- Graver, David. 'Violent Theatricality: Displayed Enactments of Aggression and Pain'. *Theatre Journal* 47, nr. 1 (1995): 43-64. <https://doi.org/10.2307/3208805>.
- Horton, Alicia D. 'Flesh Hook Pulling: Motivations and Meaning-Making from the "Body Side" of Life'. *Deviant Behavior* 34, nr. 2 (2013): 115-34.
- Jeffreys, Sheila. "'Body Art" and Social Status: Cutting, Tattooing and Piercing from a Feminist Perspective'. *Feminism & Psychology* 10, nr. 4 (november 2000): 409-29. <https://doi.org/10.1177/0959353500010004002>.
- Jerath, Ravinder, John W. Edry, Vernon A. Barnes, en Vandna Jerath. 'Physiology of Long Pranayamic Breathing: Neural Respiratory Elements May Provide a Mechanism That Explains How Slow Deep Breathing Shifts the Autonomic Nervous System'. *Medical Hypotheses* (United States) 67, nr. 3 (2006): 566-71. <https://doi.org/10.1016/j.mehy.2006.02.042>.
- Kubart, Tomáš. 'Body suspension: performativita bolesti'. *Theatralia (Brno)*, nr. 1 (2018): 113-32. <https://doi.org/10.5817/TY2018-1-6>.
- 'Palaeolithic Cave Art in West France: An Exceptional Discovery: The Margot Cave (Mayenne)'. *ResearchGate*, 2006. Geraadpleegd 1 mei 2025. [https://www.researchgate.net/publication/260596684\\_Palaeolithic\\_cave\\_art\\_in\\_West\\_France\\_an\\_exceptional\\_discovery\\_the\\_Margot\\_Cave\\_Mayenne](https://www.researchgate.net/publication/260596684_Palaeolithic_cave_art_in_West_France_an_exceptional_discovery_the_Margot_Cave_Mayenne).
- Polhemus, Ted. 'The Performance of Pain'. *Performance Research* 3, nr. 3 (januari 1998): 97-104. <https://doi.org/10.1080/13528165.1998.10871632>.
- Nikora, Linda W., en Ngahuia T. Awekotuku. 'Ta Moko: Culture, Body Modification, and the Psychology of Identity - Patterned and Pinned: Attitudes to Piercings and Cultural Tattoos'. *ResearchGate*, 2003. [https://www.researchgate.net/publication/235928123\\_Ta\\_Moko\\_Culture\\_Body\\_Modification\\_and\\_the\\_Psychology\\_of\\_Identity\\_-\\_Patterned\\_and\\_pinned\\_attitudes\\_to\\_piercings\\_and\\_cultural\\_tattoos](https://www.researchgate.net/publication/235928123_Ta_Moko_Culture_Body_Modification_and_the_Psychology_of_Identity_-_Patterned_and_pinned_attitudes_to_piercings_and_cultural_tattoos).
- Schildkrout, Enid. 'Inscribing the Body'. *Annual Review of Anthropology* 33 (2004): 319-44.

Searle, Adrian. ““Why Would Anyone Put Themselves through This?” Melati Suryodarmo’s 12 Hours of Hell – Review”. *The Guardian (Online)*, London (UK), United Kingdom: Guardian News & Media Limited, 25 mei 2023. <https://www.proquest.com/docview/2818597497/citation/54770905B8F84F56PQ/1>.

Sexton, Manda Carol, Elizabeth Friedly, en Jennifer Carter. ‘Professionalism and Body Modifications: Considerations of Library Leadership’. *Journal of Library Administration* 63, nr. 2 (februari 2023): 200-212. <https://doi.org/10.1080/01930826.2022.2159241>.

Smith, Harrison. ‘Fakir Musafar, Guru to Piercers, Tattoos and Other “Body Play” Artists, Dies at 87: By “Modifying Your Body,” He Said, You Can “Discover the True Nature of Life and Yourself.”’ *The Washington Post (Online)*, Washington, D.C., United States: WP Company LLC d/b/a The Washington Post, 14 augustus 2018. <https://www.proquest.com/docview/2088766284/citation/EAFD8C8BAEB4BE2PQ/1>.

Teixeira-Queiroz, Sheyna. ‘Stelarc, les limites et les extrêmes, corps et écran’. *Ligeia (Paris)* 185-188, nr. 1 (2021): 5-31. <https://doi.org/10.3917/lige.186.0005>.

*Times (London, England : 1788)*. ‘Fakir Musafar; Body-Piercing Artist Known as the Father of the “modern Primitive” Movement Whose Singular Tastes Included “Waist Pinching”’. 2018.

Weiler, Selina M., Cordelia Mühlenbeck, en Thomas Jacobsen. ‘Body Alteration: On the Mental Function of Body Modification and Body Decoration’. *Culture & Psychology*, advance online publication, SAGE Publishing, 2024. <https://doi.org/10.1177/1354067X241242414>.

### *Websites van instellingen en kunstenaars*

‘Beyond the Pain - Announcements - e-Flux’. Geraadpleegd 3 februari 2025. <https://www.e-flux.com/announcements/345979/beyond-the-pain/>.

‘Catherine Opie | Self-Portrait/Cutting’. Geraadpleegd 3 februari 2025. <https://whitney.org/collection/works/8990>.

‘Catherine Opie | The Guggenheim Museums and Foundation’. Geraadpleegd 11 maart 2025. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/catherine-opie>.

‘Catherine Opie: 700 Nimes Road – NSU Art Museum Fort Lauderdale’. Geraadpleegd 1 augustus 2025. <https://nsuartmuseum.org/exhibition/catherine-opie-700-nimes-road/>.

de Duystere Markt. ‘De Duystere Markt NL | 19 & 20 April 2025’. Geraadpleegd 13 maart 2025. <https://www.deduysteremarkt.com/>.

*Fakir Farewell*. z.d. Geraadpleegd 6 augustus 2025. <https://www.fakir.org/fakir-farewell/>.

‘Fakir Musafar - Artists - Fahey Klein Gallery’. Geraadpleegd 3 februari 2025. <https://www.faheykleingallery.com/artists/fakir-musafar>.

<https://www.fakir.org/>. z.d. Geraadpleegd 3 februari 2025. <https://www.fakir.org/>.

Sprinkle, Annie. ‘Fakir Musafar (1930–2018)’. *Artforum*, 24 augustus 2018. <https://www.artforum.com/columns/annie-sprinkle-on-fakir-musafar-1930-2018-240087/>.

‘Sylvie Fortin on Catherine Opie - Criticism - e-flux’. Geraadpleegd 3 februari 2025. <https://www.e-flux.com/criticism/594951/catherine-opie-s-walls-windows-and-blood>.

The Guggenheim Museums and Foundation. ‘Marina Abramović | Rhythm 0’. Geraadpleegd 2 augustus 2025. <https://www.guggenheim.org/artwork/5177>.

The Museum of Modern Art. ‘Marina Abramović. *Lips of Thomas*. 1975/2005 | MoMA’. Geraadpleegd 5 februari 2025. <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3131>.

Tofts, Darren. ‘The Murmur of Skin’. SCOTT LIVESEY GALLERIES, 2012.

Torgovnick, Marianna. ‘Skin and Bolts’. *Artforum*, 3 december 1992. <https://www.artforum.com/features/skin-and-bolts-203301/>.

### *Multimediale bronnen*

Day, Elizabeth. *How To Fail With Elizabeth Day*. Season 18, Episode 6. With guest Marina Abramović. 2023. 1u3min.

Hanegreefs, Sofie, en Jelle Janssens, reg. *CORPUS*. 2024. 56 min

Perverse Nature, The Subversive Films of Michelle Handelman And Monte Cazazza. 1991.  
<http://archive.org/details/perverse-nature>.

Stelarc, 'Interview Regarding the Use of Body Modification and Pain as Artistic and Conceptual Tools in Performance Art with a Focus on Posthumanism.', geïnterviewd door Lies Bogaerts, 18 februari 2025,  
Email.

## Dankwoord

Na heel wat ups, prachtige herinneringen, maar ook moeilijke momenten in mijn zoektocht naar mijn eigen plek in de wereld, kijk ik met een warm hart terug op een studententijd die mij heeft gevormd tot de sterke persoon die ik vandaag ben. Ik ben trots, trots op mijzelf, op mijn doorzettingsvermogen. Ik ben er geraakt.

Met het schrijven van dit dankwoord besef ik dat mijn studententijd stilaan ten einde komt. Na zes intense, mooie jaren in Leuven kan ik terugblikken op een ongelooflijke periode vol groei, vriendschap en ontdekking. Deze thesis is het sluitstuk van dat hoofdstuk, en ik wil graag enkele mensen bedanken die hierin een bijzondere rol hebben gespeeld.

Allereerst mijn oprechte dank aan mijn promotor, Prof. Dr. Hilde Van Gelder, en begeleider, Dr. Joeri Verbesselt. Het was een waar genoegen om met jullie samen te werken. Dankzij jullie expertise, inzet en enthousiasme heb ik deze masterproef met veel liefde en toewijding geschreven. Jullie passie voor het vak werkt aanstekelijk en inspireerde me telkens opnieuw om mijn werk naar een hoger niveau te tillen.

Daarnaast wil ik iedereen bedanken die meegewerkt heeft aan deze thesis. Aan alle performers die ik heb mogen zien optreden, de kunstenaars die ik mocht interviewen, en alle respondenten van mijn enquête: elk van jullie heeft een waardevolle bijdrage geleverd aan dit werk. Bedankt voor jullie tijd, openheid en betrokkenheid.

Een speciaal woord van dank gaat uit naar de mensen die mijn studententijd draaglijker, warmer en vooral onvergetelijk hebben gemaakt. Mijn liefste vriendinnen vanaf mijn eerste dagen als student: Hannelore, Marie, Bauke, Anneleen en Marianne. Dankjewel voor de eindeloze gesprekken in de Werf, de leuke tripjes, het samen lachen én ook samen wenen. Met jullie aan mijn zijde voelt niets onmogelijk. In het bijzonder wil ik mijn dierbare maatje Charlotte bedanken. Vanaf dag één voelde ik dat onze band iets blijvends was. We hebben samen al zoveel beleefd: liefdesverdriet verwerkt, steden verkend en urenlang gepraat over het leven. Jij bent zo'n ongelooflijk sterke en warme vrouw.

Ook een bijzonder groot dankjewel aan mijn ouders. Zonder jullie had ik nooit de ruimte gehad om te studeren en mijn dromen na te jagen. Jullie waren er altijd. Om me op te vangen wanneer het moeilijk was, om mee te lachen wanneer ik daar gewoon even nood aan had, en om in mij te blijven geloven, ook op momenten dat ik zelf het vertrouwen kwijt was. Dank jullie wel, voor alles.

Ten slotte wil ik een enorm bedankje uitspreken aan mijn liefste vriendinnetjes die ik tijdens mijn opleiding heb mogen leren kennen: Zoë, Freya en Sarah. Jullie vriendschap, steun en gezelligheid hebben mijn studietijd zoveel mooier gemaakt. Samen naar de les gaan, eindeloze koffiedates bij Madmum, en stiekem toch een beetje roddelen, ik ga het allemaal ontzettend missen. Daarnaast wil ik mijn vriend Arnout enorm bedanken. Hij is al acht jaar mijn beste maatje en ik ben ontzettend dankbaar voor zijn steun en het geduldige luisteren naar alles wat ik te vertellen heb. Het onvoorwaardelijk steunen van mijn passies en zijn vermogen om door mijn harde bolster heen te kijken, laten zien dat jij echt degene bent voor mij. Ik kijk dan ook met veel vertrouwen en liefde uit naar de toekomst die we samen mogen opbouwen.

Het is niet makkelijk om deze bijzondere periode af te sluiten, want er hangt zoveel waarde en herinneringen aan vast. Toch weet ik dat er mooie nieuwe dingen op me wachten die ik opnieuw met open armen zal ontvangen.

## Inleiding

Wat gebeurt er wanneer het lichaam niet langer enkel onderwerp is van kunst, maar zelf het medium wordt? En wat betekent het wanneer pijn daarbij niet vermeden wordt, maar net bewust wordt opgezocht als middel tot expressie, transformatie of zelfs verbinding?

Deze paper vertrekt vanuit het idee dat kunst niet alleen draait om vorm, noch om intentie of ervaring. Kunst manifesteert zich niet enkel in objecten zoals schilderijen of beeldhouwwerken, maar ook in rituelen, collectieve handelingen en lichamelijke gebeurtenissen. Het lichaam speelt hierin geen passieve rol als drager van betekenis, maar fungeert als actief medium dat kunst uitvoert, ondergaat én herdefinieert. Praktijken zoals tatoeages, piercings, scarificaties of meer extreme vormen zoals *body suspension* benader ik als artistieke en existentiële uitingen. Vaak dragen ze spirituele, rituele of maatschappelijke betekenissen met zich mee.

Maar wat betekent het wanneer het lichaam niet langer alleen getoond wordt, maar daadwerkelijk getransformeerd wordt tot medium? Wat zegt dat over onze relatie met het lichaam, wanneer we pijn bewust inzetten om onszelf uit te drukken, te veranderen of juist om ons te verbinden met anderen?

De hedendaagse performancekunst beschouwt het lichaam vooral als plek van directe ervaring. Pijn is niet langer enkel iets dat men voelt, maar zet men actief in als krachtig middel om expressie en betekenis te creëren. Een concrete plek waar deze tendens duidelijk aanwezig is, is de Duystere Markt in Genk. Tijdens dit jaarlijkse evenement komen artiesten, performers en liefhebbers uit diverse (sub)culturen samen. Verschillende performers benaderen hier het lichaam niet als iets sacraals, onaantastbaar en met eerbied behandelen, benaderen verschillende performers het hier juist als een levend canvas, een middel tot absolute grensverlegging. Hier zoeken de performers telkens de grens op tussen zelfexpressie en zelfbeschadiging, en overschrijden die vaak zelfs bewust, precies omwille van het spectaculaire en emotioneel geladen effect

Hoewel er steeds meer aandacht komt voor het lichaam als artistiek middel, blijft het rituele en emotionele aspect van pijn onderbelicht, zeker binnen hedendaagse performances. Bestaand onderzoek focust vaak op gevestigde namen of blijft hangen in abstracte theorieën, waardoor subculturele praktijken zoals die op de Duystere Markt weinig erkenning krijgen. Deze paper wil dat gat opvullen. Ik richt me expliciet op kleinere artiesten en vrijwilligers die daar performen, met aandacht voor de fysieke intensiteit, sociale context en symbolische betekenis van hun werk.

Mijn centrale onderzoeksvraag luidt dan ook: **Hoe worden pijn en lichaamsmodificatie binnen performances op de Duystere Markt ingezet als artistieke en rituele praktijken, en hoe kunnen we deze duiden vanuit een breder kunsthistorisch en theoretisch kader?**

Om deze praktijken beter te begrijpen, bouw ik in deze paper een breed theoretisch en historisch kader uit. Ik ga in op de oorsprong van lichaamsmodificatie in Inheemse culturen en de manier waarop westerse machten deze gebruiken koloniseerden. Daarna behandel ik hoe lichaamsmodificatie binnen performancekunst een plaats kreeg. Kunstenaars zoals Marina Abramović, Stelarc en Catherine Opie spelen hierin een sleutelrol. Ik bespreek hun werk en invloed aan de hand van concrete voorbeelden sinds de jaren 1970. Vervolgens verbind ik hun werk met relevante theorieën die niet alleen inzicht bieden in hun artistieke praktijk, maar ook een bruikbaar kader vormen om de performances op de Duystere Markt te analyseren. Door deze historische ontwikkeling te koppelen aan actuele praktijken, toon ik hoe pijn en lichaamsmodificatie vandaag functioneren binnen een hybride veld van kunst, identiteit en spiritualiteit.

Om deze vraag zo volledig mogelijk te beantwoorden, combineer ik verschillende onderzoeksmethodes. Dit onderzoek vertrekt vanuit een kunsthistorisch en theoretisch kader, dat ik vervolgens toepas op performances op de Duystere Markt. Daarnaast voer ik een surveyanalyse uit rond de perceptie van lichaamsmodificatie, en interview ik Stelarc, alle in functie van mijn latere performance analyse. Verder analyseer ik een aantal performances kwalitatief, op basis van observatie en persoonlijke ervaring.

Met dit onderzoek wil ik bijdragen aan een ruimer begrip van de hedendaagse betekenis van pijn en lichaamsmodificatie binnen artistieke en rituele praktijken. Het gemodificeerde lichaam beschouw ik niet als een afwijzing van cultuur, maar als een krachtige plek voor betekenisgeving, verzet en verbinding binnen en buiten de kunstwereld. In de woorden van Fakir Musafar is het een “duizelingwekkende, plezierige, verhelderende en vreugdevolle ervaring” om te zien hoe steeds meer mensen bodypiercing en lichaamsrituelen omarmen.<sup>1</sup> Ik deel zijn vreugde volledig maar tegelijk realiseer ik mij dat wij er nog niet helemaal zijn.

---

<sup>1</sup> Eigen vertaling van: *The dizzying, fun, enlightening, and delightful experience of seeing so many embrace body piercing and body rituals.*  
Fakir Farewell, z.d., geraadpleegd 6 augustus 2025, <https://www.fakir.org/fakir-farewell/>.

# 1. Pijn als artistiek en conceptueel middel: een survey

## 1.1 Paradox van pijn in het westen

De westerse samenleving associeert pijn doorgaans met negatieve connotaties zoals ziekte, verlies en onmacht. Het ervaren van pijn is iets dat men zoveel probeert te vermijden of verzachten. Toch kan pijn ook dienen als krachtige inspiratiebron binnen kunst, het gebruik van rituelen en lichaamsmodificatie. Deze paradox van pijn is diep verankerd in onze cultuur. Aan de ene kant beschouwt men pijn als iets negatiefs en onderdrukt men het. Volgens Fakir Musafar streeft de westerse samenleving ernaar om zo min mogelijk sensatie of pijn te voelen, en wanneer dit toch gebeurt, om deze zo bewust mogelijk te minimaliseren.<sup>2</sup> Pijn kan voortkomen uit biologische, emotionele of sociale factoren en wordt vaak beschouwd als een vorm van mishandeling van het lichaam of de ziel. Hierdoor krijgt pijn een sterk negatieve lading.

De wereld van 'body play' en lichaamsmodificatie beschouwt pijn juist als iets positiefs. Hier fungeert pijn als een middel om plezier te ervaren, innerlijke kracht te ontketenen en zelfs negatieve emotionele ervaringen om te zetten in een positieve levenshouding.<sup>3</sup> Voor sommigen is pijn een manier om eigenaarschap over hun lichaam terug te winnen na een traumatische gebeurtenis.<sup>4</sup> In deze context is pijn niet het doel op zich, maar een middel om iets te bereiken, zoals verlichting, persoonlijke groei of zelftransformatie. Hoe deze transformatie wordt ervaren, verschilt per individu, maar in alle gevallen speelt pijn een cruciale rol in het proces van verandering.<sup>5</sup>

Het idee dat pijn en transformatie met elkaar verbonden zijn, is niet exclusief voor de gemeenschap van lichaamsmodificatie. Friedrich Nietzsche besprak dit concept al in zijn boek *Also sprach Zarathustra* uit 1885. Nietzsche beschouwde pijn en lijden niet als iets negatiefs, maar als essentiële elementen voor persoonlijke groei en zelfontplooiing. Volgens hem leidt het omarmen van pijn tot een dieper begrip van het leven en de ontwikkeling van innerlijke kracht. Dit wordt samengevat in zijn beroemde citaat: 'Je moet nog chaos in jezelf hebben om een dansende ster te kunnen baren.'<sup>6</sup> Dit betekent dat innerlijke onrust of

---

<sup>2</sup> Harrison Smith, 'Fakir Musafar, Guru to Piercers, Tattooers and Other "Body Play" Artists, Dies at 87: By "Modifying Your Body," He Said, You Can "Discover the True Nature of Life and Yourself."', *The Washington Post* (Online), Washington, D.C., United States: WP Company LLC d/b/a The Washington Post, 14 augustus 2018, <https://www.proquest.com/docview/2088766284/citation/EAFD8C8BAEB4BE2PQ/1>.

<sup>3</sup> 'Beyond the Pain - Announcements - e-Flux', geraadpleegd 3 februari 2025, <https://www.e-flux.com/announcements/345979/beyond-the-pain/>.

<sup>4</sup> Alicia D. Horton, 'Flesh Hook Pulling: Motivations and Meaning-Making from the "Body Side" of Life', *Deviant Behavior* 34, nr. 2 (2013): 115-34.125-126

<sup>5</sup> Horton. 126-128

<sup>6</sup> Eigen vertaling van: *„Man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.“*

chaos, die vaak gepaard gaat met lijden, noodzakelijk is voor vernieuwing. De dansende ster symboliseert hierbij verandering en het ontstaan van iets nieuws uit de chaos.<sup>7</sup>

Daarnaast stelt Nietzsche dat de mens overwonnen moet worden: 'De mens is iets dat overwonnen moet worden'.<sup>8</sup> Hiermee suggereert hij dat de mens slechts een tussenstadium is op weg naar iets groters. Dit impliceert opnieuw een transformatief proces waarin pijn en strijd essentieel zijn voor verdere ontwikkeling.<sup>9</sup> In lijn hiermee staat zijn concept *amor fati* dat verwijst naar de acceptatie van het onvermijdelijke lot, inclusief het lijden dat hiermee gepaard gaat.<sup>10</sup> In Nietzsches denkkader ontbreekt dus de negatieve connotatie die in het Westen vaak wordt geassocieerd met pijn, aangezien hij deze beschouwt als een essentieel fundament voor persoonlijke ontwikkeling.

Een andere visie op lijden wordt besproken in *Illness as Metaphor* (1978) van Susan Sontag. Zij stelt dat ziektes zoals kanker en tuberculose niet alleen medische fenomenen zijn, maar ook beladen worden met metaforen en morele oordelen. Sontag wijst erop dat deze ziektes in haar tijd vaak een mystieke lading kregen doordat de oorzaken ervan niet goed begrepen werden.<sup>11</sup> Hierdoor werden patiënten soms verantwoordelijk gehouden voor hun eigen ziekte, alsof het een straf was voor hun levensstijl of emoties. Deze associaties creëerden angst en vermeden zelfs het benoemen van bepaalde ziektes, alsof het uitspreken ervan de ziekte kon overbrengen. Dit vervormt de realiteit van ziek zijn en lijden, waardoor er meer gewicht wordt toegekend aan de symboliek dan aan de medische realiteit. Volgens Sontag moet ziekte gezien worden als iets wat iedereen kan overkomen, los van morele of emotionele interpretaties.<sup>12</sup> Volgens Sontag is deze metaforische benadering onnodig en zelfs schadelijk: 'Mijn punt is dat ziekte geen metafoor is, en dat de meest waarheidsgetrouwe manier om ziekte te benaderen – en de gezondste manier om ziek te zijn – er een is die zo zuiver mogelijk is van, en het meest weerstand biedt tegen, metaforisch denken.' Ze pleit ervoor om ziekte enkel als een medisch gegeven te beschouwen en het te ontdoen van morele of symbolische betekenissen.<sup>13</sup>

---

<sup>7</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Also sprach Zarathustra: ein Buch für Alle und Keinen*, with Peter Gast en Alfred Baeumler, Kröners Taschenausgaben 75 (Stuttgart: Kröner, 1939). 13

<sup>8</sup> Eigen vertaling van: *Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll.*

<sup>9</sup> Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. 8

<sup>10</sup> Ruben Macquoy, 'Nietzsches cultuurkritiek: een analyse van de spanning tussen het amor fati en de übermensch' (KU Leuven. Hoger Instituut voor Wijsbegeerte, 2018). 60-63

<sup>11</sup> Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (Harmondsworth: Penguin books, 1983). 9-11

<sup>12</sup> Sontag. 47-53

<sup>13</sup> Eigen vertaling van: *'My point is that illness is not a metaphor, and that the most truthful way of regarding illness – and the healthiest way of being ill – is one most purified of, most resistant to, metaphoric thinking.'*

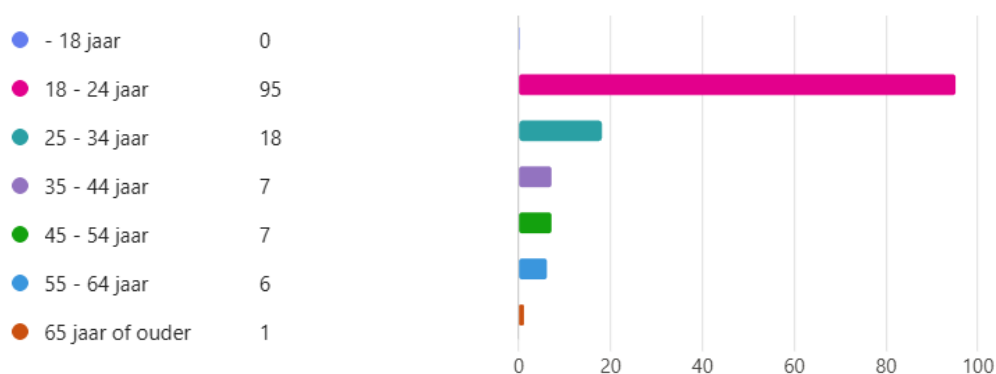
Sontag beperkt pijn en ziekte tot een medische aanpak maar we zien vanaf de jaren 1970 een tegengestelde tendens in de performancekunst. Kunstenaars begonnen pijn als een expressiemiddel te gebruiken, waarbij het lijden een bewuste rol kreeg binnen hun werk. Dit staat in contrast met het idee van Sontag om pijn te ontdoen van alle symboliek, en laat zien hoe de perceptie van pijn sterk afhankelijk is van de context waarin het wordt geplaatst.

## 1.2 Een surveyanalyse van de perceptie van lichaamsmodificatie en pijn:

Zoals eerder bleek, is pijn in de westerse cultuur lange tijd vooral als iets negatiefs gezien, terwijl in de kunstwereld, met name binnen *body play*, lichaamsmodificatie en performancekunst, pijn vaak wordt ervaren als een positieve kracht en bron van transformatie. Deze duale houding roept een belangrijke vraag op: Is deze tegenstelling ook aanwezig bij het bredere publiek? Hoe kijkt het publiek vandaag naar lichaamsmodificatie, en wat zijn hun persoonlijke beweegredenen hiervoor? Beschouwen zij pijn nog steeds als iets negatiefs, of zien zij het vanuit hun persoonlijke ervaring ook als iets positiefs en transformatiefs? Om deze vraag verder te onderzoeken, heb ik een survey afgenomen die inzicht biedt in hoe een breder publiek vandaag de betekenis van lichaamsmodificatie en pijn ervaart. Het doel is inzicht te krijgen in hoeverre ervaringen van pijn en transformatie binnen de context van lichaamsmodificatie overeenkomen met of verschillen van die binnen de kunstwereld en is relevant voor de hedendaagse context waarin de Duystere Makt plaatsvond.

### 1.2.1 Demografische gegevens van de respondenten

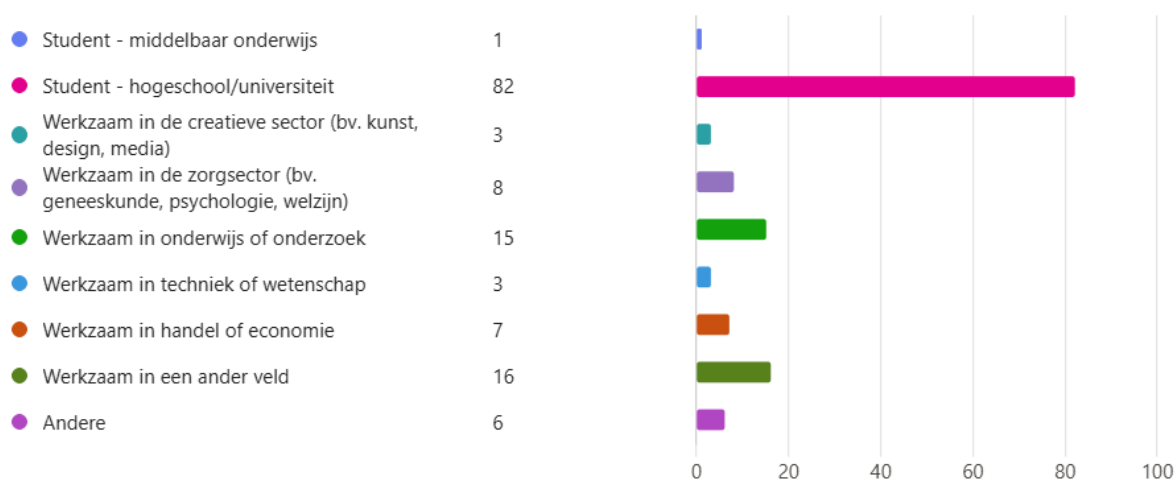
De enquête werd ingevuld door 134 personen uit diverse leeftijdsgroepen, hoewel de meerderheid jong was. Van alle deelnemers bevond 70% zich in de leeftijdscategorie 18 tot 24 jaar. De tweede grootste groep, 13%, was tussen 25 en 34 jaar. Verder viel 5% in de categorie 35 tot 44 jaar, 5% in de groep 45 tot 54 jaar, en 4% tussen 55 en 64 jaar. Slechts één deelnemer was ouder dan 65 jaar en er namen geen minderjarigen deel.



**Figuur 1: Demografisch Overzicht van Respondenten – Leeftijd**

De verdeling naar geslacht was niet evenwichtig: 78% van de respondenten identificeerde zich als vrouw, 19% als man en 3% als non-binair of gaf de voorkeur om dit niet te delen.

Wat betreft werk of studieachtergrond gaf 58% aan student te zijn in het hoger onderwijs. Daarnaast werkte 11% in andere beroepen die niet specifiek in de enquête waren benoemd, zoals huisvader of huisvrouw.



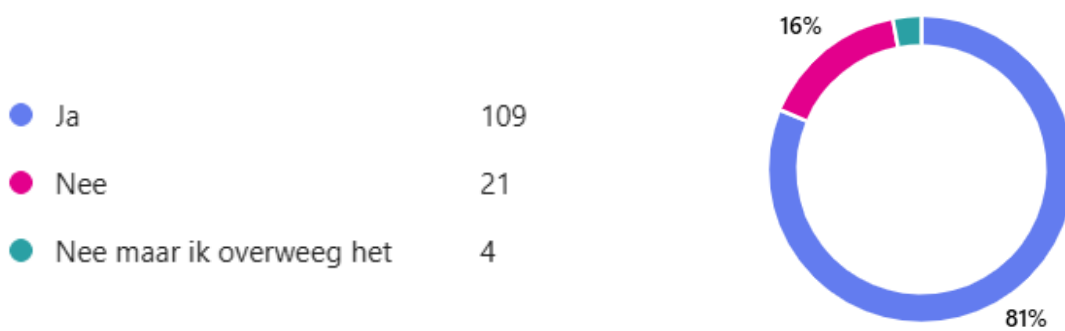
**Figuur 2: Studie- en Werkachtergrond van Respondenten**

Nog eens 10% was werkzaam in de zorgsector terwijl slechts 2% uit de kunstwereld kwam. De overige deelnemers waren actief in sectoren zoals handel of wetenschap.

Deze demografische gegevens zijn belangrijk omdat ze een specifieke groep vertegenwoordigen, voornamelijk jongeren, die zijn opgegroeid in een hedendaagse tijdsgeest waarin lichaamsmodificatie al sterk aanwezig is in het straatbeeld en alternatieve culturele stromingen zichtbaar aanwezig zijn.

### 1.2.2 Eigen ervaringen met lichaamsmodificatie

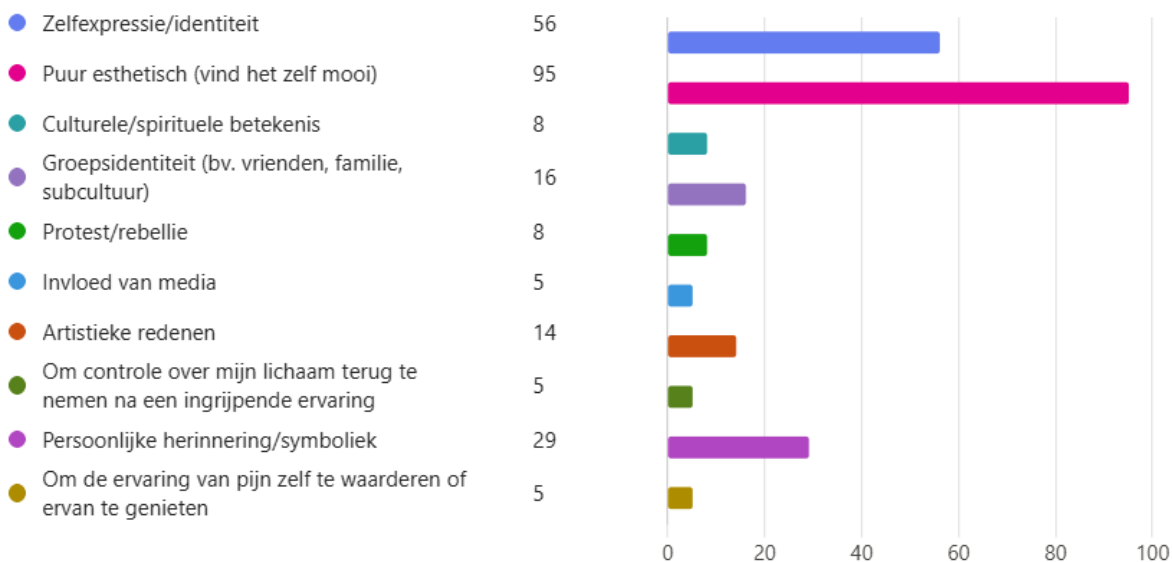
Een ruime meerderheid van de respondenten (81%) gaf aan zelf lichaamsmodificaties te hebben. Meestal ging het hierbij om conventionele vormen zoals piercings of tatoeages. Meer extreme vormen zoals implantaten kwamen zelden voor. Slechts 15% van de deelnemers had geen lichaamsmodificaties en 2% overwoog dit wel. Deze verdeling suggereert dat de resultaten vooral inzicht bieden in de percepties van mensen die al vertrouwd zijn met het gebruik van lichaamsmodificaties. Dit stelt ons in staat voorzichtig enkele generalisaties te trekken, al is de kleine groep zonder modificaties (17%) te beperkt om daaruit volwaardige vergelijkingen te maken. Wel biedt dit aanknopingspunten voor verder onderzoek, bijvoorbeeld naar hun beweegredenen of drempels.



**Figuur 3: Aanwezigheid van Lichaamsmodificaties bij Respondenten**

### 1.2.3 Bewegredenen achter lichaamsmodificatie

Opvallend waren de uiteenlopende antwoorden op de vraag naar de belangrijkste beweegredenen om aan lichaamsmodificatie te doen. Uit de resultaten blijkt dat 62% van de deelnemers esthetiek en zelfexpressie als belangrijke motieven voor hun lichaamsmodificatie beschouwt. Daarnaast gaf 12% aan dat persoonlijke herinnering of symboliek een belangrijke rol speelt. Opvallend laag was het percentage dat bewust pijn nastreeft via lichaamsmodificaties, slechts 2%.

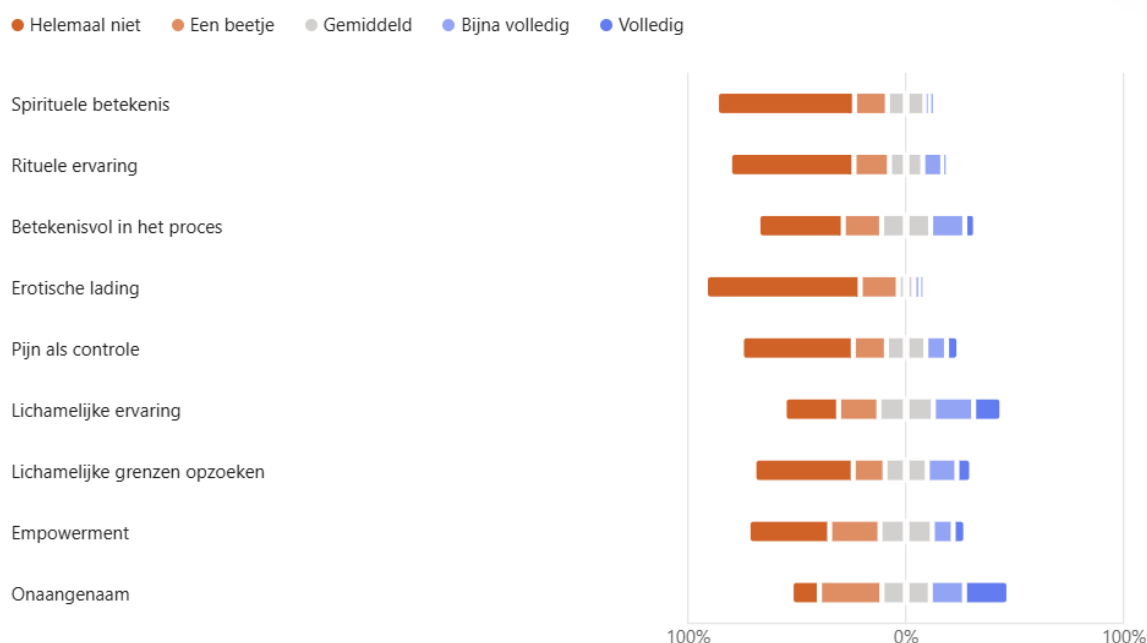


**Figuur 4: Motivaties voor Lichaamsmodificaties**

Op basis van deze resultaten ontkracht het idee dat lichaamsmodificatie vooral een vorm van zelfbeschadiging is overtuigend.<sup>14</sup> Dit sluit niet uit dat esthetiek en zelfexpressie voor sommige individuen een rol spelen, maar als algemene verklaring weerlegt dit duidelijk de veronderstelling.

Interessant genoeg ontkrachten deze bevindingen tevens gangbare maatschappelijke stereotypen. Vanuit mijn eigen ervaring als gemodificeerd persoon is mij opgevallen dat er een breed gedeeld publiek beeld bestaat waarin mensen met uitgebreide lichaamsaanpassingen worden geassocieerd met psychologische problematiek, een zoektocht naar pijn, of destructieve neigingen. Dit stereotype wordt bovendien vaak gereproduceerd in de media, waar bijvoorbeeld in populaire televisieseries de meer depressieve of antagonistische personages regelmatig piercings dragen. De cijfers uit het onderhavige onderzoek wijzen echter op andere motieven die ten grondslag liggen aan lichaamsmodificatie: zelfexpressie, esthetiek en persoonlijke betekenisgeving blijken daarin duidelijk centraal te staan.<sup>15</sup>

Daarnaast laat de data zien dat pijn slechts een bijkomstig aspect is, niet het hoofddoel. Hoewel pijn bij bijvoorbeeld tatoeëren of piercen vaak onvermijdelijk is, zien mensen dit vooral als een noodzakelijke stap richting een gewenst eindresultaat en niet als reden om met lichaamsmodificatie te beginnen. Sommige artistieke en performatieve praktijken zoeken pijn juist bewust op als expressiemiddel of als manier om grenzen te verkennen, wat een scherp contrast vormt.



**Figuur 5: Peiling naar het Belang van Verschillende Aspecten binnen Lichaamsmodificatie**

<sup>14</sup> Sheila Jeffreys, “Body Art” and Social Status: Cutting, Tattooing and Piercing from a Feminist Perspective’, *Feminism & Psychology* 10, nr. 4 (november 2000): 409-29, <https://doi.org/10.1177/0959353500010004002>. 409-18

<sup>15</sup> Michael Atkinson, *Tattooed: The Sociogenesis of a Body Art*, with Internet Archive (Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press, 2003). 51-68

## 1.2.4 Perceptie van pijn

De westerse samenleving associeert pijn traditioneel vooral met het negatieve — iets dat men liever vermijdt en probeert te bestrijden of te verzachten.

Voor meerdere mensen in de steekproef bleek dat de fysieke intensiteit van pijn juist een betekenisvolle rol kan spelen in het proces naar een gevoel van *empowerment*. Pijn wordt hier niet alleen ervaren als iets negatiefs of als lijden, maar als iets dat kan bijdragen aan controle en persoonlijke groei. In deze context is lichaamsmodificatie niet enkel een fysieke uitdaging, maar ook een manier om grenzen op te zoeken en vorm te geven aan je eigen identiteit. Deze bevindingen vertonen opvallende overeenkomsten met performancekunst, waarin pijn vaak bewust als middel dient om expressie of transformatie mogelijk te maken. In beide gevallen heeft pijn een betekenisvolle, soms zelfs waardevolle functie – als een kracht die iets teweegbrengt, in plaats van iets dat men per se vermijdt.

Toch beleeft men pijn ook op andere manieren. Uit de survey blijkt ook dat pijn voor een groot deel van de respondenten nog steeds vooral een negatieve lading heeft. Op de vraag of men ooit een performance met lichaamsmodificatie had gezien en welk effect dit had, gaven veel mensen aan dat ze het onaangenaam of zelfs afschrikwekkend vonden. Iemand noemde het zelfs ‘betekenisloos, iets dat je moet overstijgen’. Tegelijkertijd kwamen er ook reacties zoals ‘als je door de pijn heen kijkt, wordt het wel interessant’ of ‘het intrigeert me’. Deze meer terughoudende of soms zelfs afwijzende houding laat zien dat de positieve herwaardering van pijn, zoals die in kunstkringen vaak plaatsvindt, niet vanzelfsprekend is voor een breder publiek. Waar kunstenaars pijn soms inzetten als een krachtig en transformerend middel, blijft het voor veel mensen vooral iets wat staat voor kwetsbaarheid, ongemak of lijden.

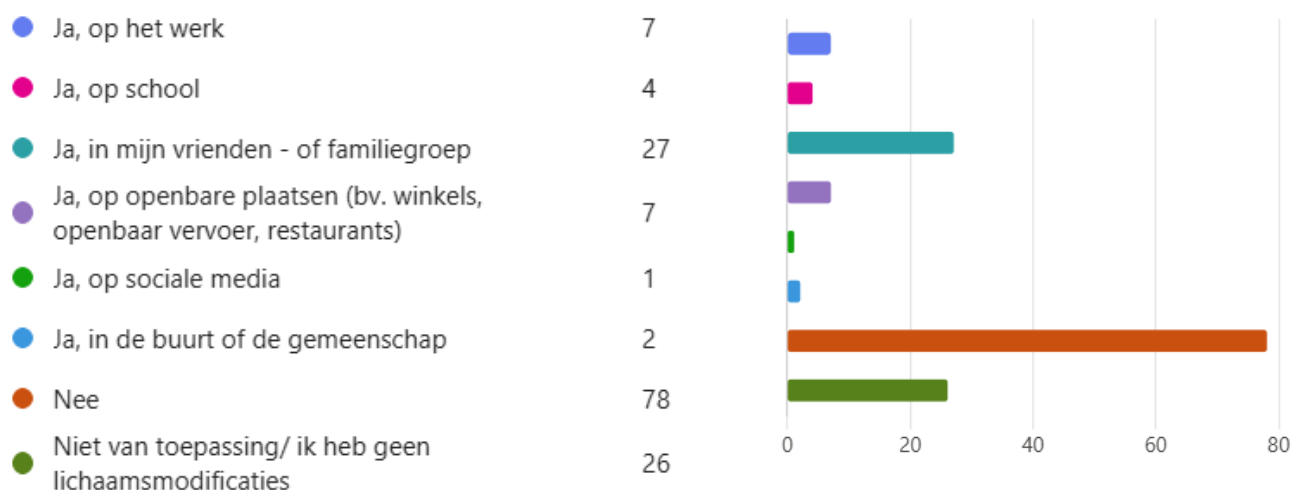
Deze tegenstelling laat zien dat pijn zich in een cultureel spanningsveld bevindt: tussen afkeer en betekenis, tussen iets wat je overkomt en iets wat je bewust kiest. Toch lijkt de houding van het publiek langzaam te veranderen. De erkenning dat pijn – afhankelijk van de context en intentie – ook een bewuste en waardevolle ervaring kan zijn, wijst op een verschuiving in hoe we in de samenleving naar pijn kijken. Deze gelaagde benadering maakt de raakvlakken tussen persoonlijke lichaamspraktijken en artistieke performances zichtbaar, en toont pijn als een complex, maar potentieel verrijkend fenomeen.

## 1.2.5 Reacties vanuit de omgeving

De reacties uit de directe of indirecte omgeving op lichaamsmodificaties bleken sterk verdeeld. Respondenten geven aan dat lichaamsmodificaties zoals oorbellen en tatoeages binnen jongere en stedelijke

milieus grotendeels genormaliseerd zijn en zelden nog de aandacht trekken. Vooral eenvoudige piercings zoals in de oorlellen zijn zo genormaliseerd dat ze vaak niet eens meer als lichaamsmodificatie worden ervaren.

Toch blijft er verschil bestaan. Tatoeages en meer opvallende vormen zoals gezichtspiercings zijn wel steeds meer geaccepteerd maar roepen soms nog vragen of reacties op. Bij oudere generaties en in conservatievere milieus leeft vaak nog terughoudendheid of afkeuring. Hier worden tatoeages en opvallende piercings soms als extreem of ongepast gezien.<sup>16</sup> Er ontstaat zo een generatiekloof waarin jongere mensen lichaamsmodificatie zien als een geaccepteerde vorm van zelfexpressie terwijl oudere generaties sneller negatieve oordelen koppelen. Ook blijkt dat 29% van de respondenten negatieve reacties uit hun omgeving ervaart. Dit is geen meerderheid maar wel een duidelijk teken dat volledige normalisatie nog niet is bereikt.



**Figuur 6: Peiling naar Ontvangen Reacties op Lichaamsmodificaties en waar deze Plaatsvinden**

## 1.2.6 Conclusie

Het onderzoek toont een duidelijke spanning tussen maatschappelijke stereotypen en persoonlijke ervaringen rond lichaamsmodificatie. Hoewel pijn soms als noodzakelijk wordt geaccepteerd, is het zelden de primaire motivatie – in tegenstelling tot performancekunst, waar pijn bewust als transformatiemiddel

<sup>16</sup> Manda Carol Sexton, Elizabeth Friedly, en Jennifer Carter, 'Professionalism and Body Modifications: Considerations of Library Leadership', *Journal of Library Administration* 63, nr. 2 (februari 2023): 200-212, <https://doi.org/10.1080/01930826.2022.2159241>.

wordt ingezet. Toch ervaart een deel van de respondenten pijn juist als *empowerment*, wat kan leiden tot een herdefiniëring van pijn binnen specifieke contexten.

Daarnaast blijkt acceptatie sterk leeftijdsgebonden: jongeren zien modificatie vaak als normaal, terwijl conservatievere groepen het nog steeds stigmatiseren als zelfbeschadiging. Deze bevindingen zijn echter vooral gebaseerd op een jonge steekproef, die voornamelijk uit studenten bestaat, wat de generaliseerbaarheid beperkt.<sup>17</sup>

De bevindingen van dit onderzoek roepen belangrijke vragen op over hoe sociale normen rond pijn en lichaamsmodificatie zich in de toekomst zullen ontwikkelen. Bewegen we ons werkelijk richting een maatschappij waarin pijn niet langer als taboe wordt beschouwd, of blijven we vasthouden aan de pejoratieve betekenis die eraan verbonden is? Deze spanningen dwingen ons om stil te staan bij onze collectieve houding ten opzichte van pijn, lichaam en identiteit.

---

<sup>17</sup> Jeffreys, “‘Body Art’ and Social Status”. 409-11

## 2. Het lichaam als artistiek medium

Hoewel deze paper pas ingaat op het gebruik van lichaamsmodificatie sinds de jaren '70 van de 20ste eeuw, is het niet onverwachts dat het lichaam al sinds het begin van de mensheid centraal staat in kunsten en culturele uitingen. Denk maar aan de grotschilderingen uit de ijstijd, waar niet enkel dieren werden afgebeeld, maar ook handen en schematische voorstellingen van mensen. Een bijzonder voorbeeld hiervan vinden we in de Rochefort-grot in Frankrijk, waar een schematische afbeelding van een vrouw is teruggevonden. Deze vrouw, die waarschijnlijk in verband staat met vruchtbaarheid en moederschap, is een uitermate goed voorbeeld van onze oerdrang om het menselijke lichaam weer te geven.<sup>18</sup>

Binnen de Europese kunstgeschiedenis zien we in de klassieke oudheid, vooral in de Grieks en Romeinse beeldhouwkunst, een duidelijke tendens tot idealisering van het menselijk lichaam.<sup>19</sup> In de middeleeuwen verandert dit; het lichaam wordt hier een medium van pijn en lijden. We zien vaak stigmata, de wonden die Christus opliep bij zijn kruisdood, die werden geïmiteerd als een teken van devotie en als representatie van Christus zelf.<sup>20</sup> Mensen gebruiken het lichaam als draagvlak om overtuigingen uit te dragen of om zich met een bepaalde groep te verbinden. Waar God volgens Genesis de wereld en haar schepselen vormde uit een vormeloze massa, drukte Christus miraculeus zijn wonden direct op de lichamen van zijn volgelingen af; een symbolische handeling waarmee het lichaam zelf drager van geloof en mystieke ervaring werd. In plaats van een esthetisch of functioneel object werd het lichaam zo een plaats van openbaring: een zichtbaar teken van innerlijke devotie en religieuze verbondenheid.<sup>21</sup>

Vanaf de renaissance groeit de interesse in de binnenzijde van het lichaam: er worden veel dissecties uitgevoerd en anatomische tekeningen gemaakt. Het lichaam fungeert hier als een instrument voor het verwerven van kennis en het opdoen van inzichten.<sup>22</sup> In de barok zien we een voortzetting van het idee van het lijdende lichaam, met een nadruk op het martelaarschap. Na de rationele ordening van het lichaam in de renaissance, verschuift in de barok de aandacht naar lichamelijke expressie en emotie.<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> 'Palaeolithic Cave Art in West France: An Exceptional Discovery: The Margot Cave (Mayenne)', *ResearchGate*, 2006, [https://www.researchgate.net/publication/260596684\\_Palaeolithic\\_cave\\_art\\_in\\_West\\_France\\_an\\_exceptional\\_discovery\\_the\\_Margot\\_Cave\\_Mayenne](https://www.researchgate.net/publication/260596684_Palaeolithic_cave_art_in_West_France_an_exceptional_discovery_the_Margot_Cave_Mayenne).

<sup>19</sup> Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form.*, Bollingen Series 35 (Princeton: university press, 1972). 4-6, 30-34

<sup>20</sup> Cordelia Warr, *Stigmatics and Visual Culture in Late Medieval and Early Modern Italy*, 1st ed., Visual and Material Culture, 1300-1700 (Amsterdam: University Press, 2022). 19-34

<sup>21</sup> Warr. 218-40

<sup>22</sup> Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London: Routledge, 1996). 1-6

<sup>23</sup> Barbara Maria Stafford, *Body criticism: imaging the unseen in Enlightenment art and medicine* (Cambridge (Mass.): MIT press, 1991). 123-28

Tijdens de romantiek wordt het lichaam opnieuw gepresenteerd als drager van persoonlijke emoties, individuele expressie en lijden, en fungeert het als medium voor subjectieve ervaring.<sup>24</sup> In de 19e eeuw onderzoeken wetenschappers het lichaam steeds intensiever, wat leidt tot de opkomst van freakshows en de presentatie van ‘afwijkende’ lichamen als curiositeiten.<sup>25</sup> Zo positioneert het lichaam zich steeds meer als een sociaal construct. Deze ontwikkelingen leggen de basis voor hedendaagse opvattingen over het lichaam als performatief medium, waarna kunstenaars in de twintigste eeuw deze ideeën doorbreken door traditionele grenzen te verleggen en het lichaam op nieuwe, experimentele manieren te gebruiken binnen performancekunst en lichaamsmodificatie.<sup>26</sup>

Dit korte historische overzicht laat zien hoe mensen het lichaam steeds opnieuw inzetten als drager van betekenis, emotie of kennis. Het dient niet enkel om identiteit zichtbaar te maken, maar ook als medium voor verzet, idealisering of om een bepaald aspect van de identiteit vorm te geven.

## 2.1 Fakir Musafar & Moderne Primitivisme

Om een beter inzicht te verkrijgen in het gebruik van lichaamsmodificatie binnen de performancekunst sinds de jaren 1970, is het essentieel om de oorsprong en fundamente van deze beweging binnen de performancekunst te onderzoeken. Een centraal figuur in deze ontwikkeling is Fakir Musafar.

Fakir Musafar, geboren op 10 augustus 1930 als Roland Edmund Loomis en later vernoemd naar een Perzische sjamaan, geldt volgens kunsthistorici en beoefenaars van lichaamsmodificatie als de grondlegger van het Moderne Primitivisme in de Verenigde Staten en als pionier op het gebied van lichaamsmodificatie.<sup>27</sup> Zijn artistieke praktijken hebben een diepgaande invloed gehad op de manier waarop lichaamsmodificatie een plaats kreeg binnen de kunstwereld. Musafar was niet alleen een voorvechter van extreme lichaamsmodificaties, maar ontwikkelde ook een filosofische en ethische leidraad die als fundament diende voor een gehele subcultuur.<sup>28</sup> Het concept van ‘Moderne Primitivisme’, een term die vooral met Musafar wordt geassocieerd, speelde een cruciale rol in de richting die zijn werk en de bredere beweging van lichaamsmodificatie insloegen.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990). 13-28

<sup>25</sup> Rosemarie Garland-Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature* (New York (N.Y.): Columbia university press, 1997). 55-57

<sup>26</sup> Amelia Jones, *Body art: performing the subject*. (Minnesota: University of Minnesota press, 1998). 1-19

<sup>27</sup> ‘Fakir Musafar; Body-Piercing Artist Known as the Father of the “modern Primitive” Movement Whose Singular Tastes Included “Waist Pinching”’, *Times (London, England : 1788)*, 2018.

<sup>28</sup> Smith, ‘Fakir Musafar, Guru to Piercers, Tattooers and Other “Body Play” Artists, Dies at 87’.

<sup>29</sup> Horton, ‘Flesh Hook Pulling’. 116-17

De term ‘Modern Primitivism’ raakte in 1989 bekend door de publicatie van het magazine *Modern Primitives: An Investigation of Contemporary Adornment and Ritual*, samengesteld door V. Vale en Andrea Juno, waarin Musafar zelf centraal stond.<sup>30</sup> Deze term verwijst naar de zoektocht van de aanhangers van de beweging naar een herontdekking van rituelen en tradities uit zogenaamde ‘primitieve’ culturen, zoals de Inheemse Afrikaanse en Latijns-Amerikaanse volkeren. In plaats van zich te richten op de esthetiek van de westerse consumptiemaatschappij, probeerden zij een diepere verbinding te vinden met hun lichamelijke en spirituele identiteit, vaak door middel van rituelen die gepaard gingen met pijn.<sup>31</sup> Deze pijn werd niet gezien als doel op zich, maar als een middel om transformatie en verlichting te bewerkstelligen. Het fungeert in deze context als een overgangsritueel dat de integratie in een gemeenschap markeert.<sup>32</sup> In de jaren 1980, toen het Moderne Primitivisme opkwam binnen stedelijke, westerse subculturen, bood het veelal witte middenklasse Amerikanen een manier om zich los te maken van de snelheid en oppervlakkigheid van de hedendaagse moderne samenleving en weer in contact te komen met een vermeend puurder, origineler zelf.<sup>33</sup>

In dit licht kunnen we Musafars eigen vroege ervaringen met lichaamsmodificatie beter begrijpen. Zijn interesse in lichaamsversieringen ontstond al op jonge leeftijd, toen hij geïnspireerd raakte door beelden van Inheemse stammen in een nummer van National Geographic. Dit moment zette hem ertoe aan om zijn eerste piercing te zetten.<sup>34</sup> Als kind experimenteert hij al met lichaamsmodificatie en waagde zelfs een poging om zijn eigen geslachtsdeel te piercen.<sup>35</sup>

Al snel begon Musafar, gemotiveerd door zijn fascinatie voor de relatie tussen lichaam en identiteit, steeds extremere vormen van lichaamsmodificatie toe te passen, waaronder zelftatoeages, piercings, en zelfs het ondergaan van lichaamsveranderingen zoals een penisverlenging en brandmerken maar ook *body suspension*, waarbij het lichaam met haken wordt doorboord en opgehangen.<sup>36</sup> Zijn benadering hiervan was geen loutere esthetische zoektocht, maar een spirituele. Musafar beschouwde deze lichaamsmodificaties als een manier om een hoger bewustzijn te bereiken. Hij noemde deze praktijken *body play*, waarbij het

---

<sup>30</sup> Tobin Siebers, *The Body aesthetic: from fine art to body modification* (Michigan: University of Michigan press, 2000).

<sup>31</sup> Ted Polhemus, ‘The Performance of Pain’, *Performance Research* 3, nr. 3 (januari 1998): 97-104, <https://doi.org/10.1080/13528165.1998.10871632>.

<sup>32</sup> Polhemus.

<sup>33</sup> Pierre Egmont, P. Nijs, en KU Leuven, *Piercings: een multidisciplinaire benadering*, Thesis (K.U.Leuven. Faculteit geneeskunde: K.U.Leuven. Faculteit geneeskunde. Instituut voor familiale en seksuologische wetenschappen degree granting institution, 1996). 41-42

<sup>34</sup> Smith, ‘Fakir Musafar, Guru to Piercers, Tattooers and Other “Body Play” Artists, Dies at 87’.

<sup>35</sup> *Times (London, England : 1788)*, ‘Fakir Musafar; Body-Piercing Artist Known as the Father of the “modern Primitive” Movement Whose Singular Tastes Included “Waist Pinching”’.

<sup>36</sup> Horton, ‘Flesh Hook Pulling’. 120-22

lichaam werd gemodificeerd om door middel van pijn en fysieke beproeving een dieper inzicht te krijgen in het zelf en het leven.<sup>37</sup> Zoals hij het zelf verwoordde: “Door je lichaam te gebruiken en te modificeren, kun je bewustzijnstoestanden bereiken en de ware aard van het leven en van jezelf ontdekken.”<sup>38</sup>

Musafars benadering stond sterk in contrast met de westerse houding ten opzichte van het lichaam, dat vaak wordt gekarakteriseerd door het onderdrukken van fysieke sensaties en het minimaliseren van hun impact.<sup>39</sup> In tegenstelling tot de westerse neiging om lichamelijke pijn als negatief te beschouwen, beschouwde Musafar deze sensaties als essentieel en omarmde hij ze bewust. Hij geloofde dat het lichamenlijk ondergaan van pijn een manier was om het spirituele bewustzijn te verruimen. Hoewel zijn praktijken onmiskenbaar extreem waren, benadrukte Musafar altijd dat veiligheid en doordachtheid essentieel waren. Hij waarschuwde ervoor dat passie voor de praktijk niet ten koste mocht gaan van voorzichtigheid.<sup>40</sup>

Voor Musafar vormde lichaamsmodificatie niet alleen een middel tot fysieke transformatie, maar ook een vorm van verzet tegen de westerse opvattingen over het lichaam en het idee dat het lichaam vooral eigendom is van externe machten zoals de maatschappij en de staat. In zijn werk speelde het concept van zelfexpressie een grote rol. Zijn lichaamsmodificaties waren manieren om de identiteit te tonen en te versterken. Zo doorboorde hij bijvoorbeeld zijn borst met twee dolken terwijl hij een harnas droeg (zie afb.1). Dit specifieke werk getuigde van zijn trots en zelfverzekerdheid, waarmee hij het tijdelijke karakter van zijn modificatie gebruikte als een manier om zijn ware zelf zichtbaar te maken voor de buitenwereld.<sup>41</sup>

Zijn benadering van lichaamsmodificatie ging verder dan persoonlijke ervaring; hij creëerde bijeenkomsten waar mensen samenkwamen om *body suspension* als ritueel te beleven en zo hun ervaringen te delen.<sup>42</sup> Musafar zag zijn rituelen als een manier om spirituele en psychologische transformaties te bewerkstelligen. Lichaamsmodificaties konden gezien worden als fysieke beproevingen die die spirituele en psychologische transformaties teweegbracht en als een potentiële vorm van heling voor getraumatiseerde individuen.<sup>43</sup> Dit

---

<sup>37</sup> Annie Sprinkle, ‘Fakir Musafar (1930–2018)’, *Artforum*, 24 augustus 2018, <https://www.artforum.com/columns/annie-sprinkle-on-fakir-musafar-1930-2018-240087/>.

*Times (London, England : 1788)*, ‘Fakir Musafar; Body-Piercing Artist Known as the “modern Primitive” Movement Whose Singular Tastes Included “Waist Pinching”’.

<sup>38</sup> Eigen vertaling van: ‘By using your body, modifying your body, you can go into states of consciousness and discover the true nature of life and yourself’

Smith, ‘Fakir Musafar, Guru to Piercers, Tattoosers and Other “Body Play” Artists, Dies at 87’.

<sup>39</sup> *Times (London, England : 1788)*, ‘Fakir Musafar; Body-Piercing Artist Known as the “modern Primitive” Movement Whose Singular Tastes Included “Waist Pinching”’.

<sup>40</sup> Jeffreys, ‘“Body Art” and Social Status’.

<sup>41</sup> ‘Fakir Musafar - Artists - Fahey Klein Gallery’, geraadpleegd 3 februari 2025, <https://www.faheykleingallery.com/artists/fakir-musafar>.

<sup>42</sup> Tomáš Kubart, ‘Body suspension: performativita bolesti’, *Theatralia (Brno)*, nr. 1 (2018): 113-32, <https://doi.org/10.5817/TY2018-1-6>.

<sup>43</sup> Horton, ‘Flesh Hook Pulling’. 125-26

kwam naar voren in zijn herinterpretatie van traditionele rituelen, die hij vanaf de jaren 1960 uitvoerde. Zoals eerder vermeld omschreef hij zichzelf als een ‘*modern primitive*’, een term die de essentie van zijn werk treffend samenvat. Musafar putte inspiratie uit diverse culturele tradities, zoals het hindoeïsme, islamitische mystiek en Inheemse Noord-Amerikaanse rituelen, evenals de tatoeëerculturen van Borneo en de Marquesaseilanden. Hij mengde deze invloeden tot een unieke benadering van rituelen die zijn persoonlijke spirituele zoektocht weerspiegelden.<sup>44</sup>

Een voorbeeld van deze benadering is het O-Kee-Pa-ritueel, ook wel de Zonnendans genoemd, een ritueel dat oorspronkelijk werd uitgeoefend door de Mandan, een Inheems volk uit Noord-Amerika. De historische onderdrukking van Inheemse tradities heeft ervoor gezorgd dat het volledige ritueel tegenwoordig niet meer op de traditionele manier wordt uitgevoerd, maar de Mandan en andere gemeenschappen behouden nog steeds gerelateerde ceremonies die aspecten van het O-Kee-Pa bevatten. In 1983 voerden Musafar en Jim Ward dit ritueel opnieuw uit, waarbij ze het transformeerden van een intiem, cultureel ritueel naar een publiek spektakel (zie afb.2). Het ritueel, waarin deelnemers aan haken werden opgehangen, werd gefilmd voor de documentaire *Dances Sacred and Profane* uit 1985, geregisseerd door Mark en Dan Jury.<sup>45</sup> Door dit ritueel, en andere zoals het doorboren van zijn huid met honderd speren in de traditie van het Thaipusam Festival (zie afb.3), heeft Musafar zijn concept van 'pijn als transformatie' verder verkend.<sup>46</sup> Zijn kunstwerken waren zo niet alleen performatieve uitingen, maar symboliseerden de diepe relatie tussen pijn, spirituele verkenning en de zoektocht naar zelfkennis.<sup>47</sup> Toch blijft de emotionele ervaring die Fakir mogelijk zelf beleeft voor de toeschouwer ongrijpbaar. Het ervaren van pijn is uiterst persoonlijk en moeilijk volledig in woorden of daden uit te drukken. Dit laat bij de kijker een gevoel van onvolledigheid achter, een leegte die niet kan worden opgevuld.<sup>48</sup>

Tegelijk roept Musafars herinterpretatie van het ritueel kritische vragen op over culturele toe-eigening. Door het ritueel uit zijn oorspronkelijke sacrale en culturele context te halen en commercieel te maken door het te filmen, ontstaat er een spanning tussen het oppervlakkige gebruik ervan en de diepgewortelde tradities waar het oorspronkelijk uit voortkomt. Praktijken waarbij wordt gehandeld zonder betrokkenheid van de oorspronkelijke gemeenschap kunnen daarom problematisch zijn. Tegelijkertijd had Musafar als kind enige ervaring binnen Inheemse gemeenschappen; hij groeide op in een reservaat en had contact met leden van

---

<sup>44</sup> Smith, ‘Fakir Musafar, Guru to Piercers, Tattooers and Other “Body Play” Artists, Dies at 87’.

<sup>45</sup> Polhemus, ‘The Performance of Pain’.

<sup>46</sup> David Graver, ‘Violent Theatricality: Displayed Enactments of Aggression and Pain’, *Theatre Journal* 47, nr. 1 (1995): 43-64, <https://doi.org/10.2307/3208805>. 9,19

<sup>47</sup> Graver. 52

<sup>48</sup> Graver. 9 - 12

deze gemeenschap. Hij ging bovendien met mensen in gesprek over deze rituelen, wat erop wijst dat zijn benadering niet louter toe-eigenend bedoeld was, maar geworteld in interesse en respect.<sup>49</sup> Toch blijft de grens tussen toe-eigening en eerbetoon dun, wat zijn werk omstreden maakt. Dit onderstreept het belang van het debat over respectvolle representatie en culturele sensitiviteit binnen het Moderne Primitivisme, thema's die ik in hoofdstuk 1.3 nader zal onderzoeken en duiden.

Door middel van deze intense lichamelijke rituelen riep Musafar, samen met andere performancekunstenaars zoals Ron Athey, Frank B en Bob Flanagan, nieuwe vragen op over de grenzen van kunst, lichamelijke beproeving en de dunne scheidslijn tussen performance en marteling.<sup>50</sup> Deze kunstenaars herdefinieerden de mogelijkheden van performancekunst, waarbij het lichaam opnieuw als een krachtig communicatiemiddel werd gezien.<sup>51</sup>

Hoewel Musafar in 2018 overleed, blijft zijn invloed groot.<sup>52</sup> Zijn rol als grondlegger van lichaamsmodificatie en zijn bijdrage aan het Moderne Primitivisme blijven zichtbaar in de kunstwereld, waar het gemodificeerde lichaam een centrale plaats inneemt, zoals bij hedendaags kunstenaar Ron Athey die zijn gemodificeerde lichaam inzet om na te denken over het menselijk bestaan.<sup>53</sup> Gelijkgestemden zetten de lessen die hij heeft achtergelaten voort, waarbij zijn benadering van lichaamsmodificatie als kunst een belangrijk element binnen de beweging blijft. Musafar blijft, zelfs na zijn overlijden, een iconische figuur in de wereld van performancekunst en lichaamsmodificatie.<sup>54</sup>

## 2.2 Punkbeweging: Rebelle vs. esthetiek

In de jaren 1970 markeerde de opkomst van de punkbeweging een radicale breuk met de heersende maatschappelijke normen in Engeland. Hierbij speelde visuele expressie een cruciale rol. Binnen deze beweging kwamen piercings op als een opvallend esthetisch middel, dat niet alleen choquerende effecten teweegbracht, maar ook symbool stond voor vernieling, degradatie en onderworpenheid.<sup>55</sup> Het was een middel van non-conformiteit, waarbij men zich verzette tegen het conservatisme van die tijd.<sup>56</sup>

---

<sup>49</sup> V Vale, *Modern Primitives: An Investigation of Contemporary Adornment & Ritual*, onder redactie van Andrea Juno en V Vale (San Francisco: Re/Search Publications, 1989). 34-36

<sup>50</sup> Kubart, 'Body suspension'. 117-122

<sup>51</sup> Polhemus, 'The Performance of Pain'.

<sup>52</sup> Smith, 'Fakir Musafar, Guru to Piercers, Tattooers and Other "Body Play" Artists, Dies at 87'.

<sup>53</sup> Ron Athey en Zackary Drucker, 'Ron Athey', *BOMB*, nr. 139 (2017): 49-56.

<sup>54</sup> <https://www.fakir.org/>, z.d., geraadpleegd 3 februari 2025, <https://www.fakir.org/>.

<sup>55</sup> Egmont, Nijs, en KU Leuven, *Piercings: een multidisciplinaire benadering*. 40-41

<sup>56</sup> Selina M. Weiler, Cordelia Mühlenbeck, en Thomas Jacobsen, 'Body Alteration: On the Mental Function of Body Modification and Body Decoration', *Culture & Psychology*, advance online publication, SAGE Publishing, 2024, <https://doi.org/10.1177/1354067X241242414>.

Deze beweging ontstond niet zonder reden maar is diep verankerd in de sociaal politieke situatie van dat decennium. De economische stagnatie van dat decennium ging gepaard met een aanzienlijke stijging van de werkloosheid.<sup>57</sup> Daarnaast heerste er politiek wantrouwen, bijvoorbeeld veroorzaakt door de instabiele regeringen van het moment, en nam een sterk individualistische samenleving toe die gebaseerd was op kapitalisme.<sup>58</sup> De punkbeweging vormde een uitgesproken verzet tegen wat bekendstaat als de 'Me Decade'. In deze periode stonden individualisme en zelfgerichtheid centraal, met een sterke focus op persoonlijke status en materieel succes. Deze cultuur van narcisme leidde tot een samenleving waarin eigenbelang en oppervlakkigheid de boventoon voerden, iets waar punk zich bewust van afzette.<sup>59</sup> Het gebruik van piercings - ruw, zelf toegebracht en niet gericht op esthetiek, was daarom geen modekeuze, maar een bewuste daad van verzet tegen deze heersende waarden.<sup>60</sup> Het lichaam werd een canvas voor anarchie, een weigering om 'netjes' deel te nemen aan een samenleving die hen had verraden.<sup>61</sup>

In eerste instantie was de punkbeweging voornamelijk een muzikale subcultuur. Naarmate de beweging zich ontwikkelde, werd haar invloed echter breder zichtbaar: naast muziek begonnen jongeren zich via kunst, stripverhalen, mode, dans en lichaamsversiering uit te drukken. Deze jongeren, die zich vervreemd voelden van de gangbare waarden en maatschappelijke normen, kozen voor piercings als een krachtige manier om hun gevoelens van uitzichtloosheid en vervreemding te communiceren.<sup>62</sup>

Een belangrijk motto binnen de punkbeweging was "No Future", afkomstig uit het lied *God Save The Queen*, geproduceerd door de Sex Pistols in 1977. Dit principe werd later getransformeerd naar het "Do It Yourself" (DIY)-principe, wat inhoudt dat punkers zich actief afzetten tegen de commerciële cultuur door zelf kleding, muziek en magazines te produceren, en zelfs door zelf hun lichamen te modificeren met piercings. Deze zelfredzaamheid onderstreepte hun verzet tegen alles wat als 'aanvaard' werd beschouwd in de mainstream maatschappij. Voor vrouwen in de punkbeweging was er een specifiek punt van verzet: ze verwierpen gevestigde ideeën over vrouwelijke schoonheid en bespotten seksistische stereotypen door middel van overdrijving, omkering en parodie.<sup>63</sup>

---

<sup>57</sup> Eric John Ernest Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, 8th impr., 10th impr. (London: Joseph, 1995). 403-10

<sup>58</sup> Tony Judt, *Postwar: A History of Europe since 1945*. (London: Vintage, 2010). 484-90

<sup>59</sup> Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. (New York: Norton, 1991). 31-51

<sup>60</sup> Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, 5e druk, New Accents (London: Routledge, 1991). 62-63

<sup>61</sup> Egmont, Nijs, en KU Leuven, *Piercings: een multidisciplinaire benadering*. 39-40

<sup>62</sup> Egmont, Nijs, en KU Leuven. 39-40

<sup>63</sup> Egmont, Nijs, en KU Leuven. 39-41

De expressie van gevoelens door middel van gemeenschappelijke symboliek en rituelen, zoals zelfmutilatie, speelde een belangrijke rol binnen de punkbeweging.<sup>64</sup> Punkers namen elementen van traditionele, niet-westerse lichaamsversieringen over, met name piercings, als manier om zich af te zetten tegen de dominante westerse schoonheidsidealen.<sup>65</sup> Oorspronkelijk werden piercings in deze periode vaak gezien als een vorm van zelfmutilatie, vooral door de sterke associaties met pijn, afwijking, masochisme en zelfdestructie. Binnen deze subgroep normaliseerde men deze vorm van mutilatie volledig. Voorwerpen zoals ringen of veiligheidsspelden werden gebruikt als piercings, wat de kracht van deze praktijk als expressiemiddel benadrukte, samen met andere esthetische elementen zoals het branden van de huid met sigarettenpeuken.<sup>66</sup>

Hoewel zowel de punkbeweging als de Moderne Primitieve beweging zich afzetten tegen de heersende cultuur en normen van de westerse samenleving, verschillen hun doelen en benaderingen aanzienlijk. De punkbeweging vormde een radicaal protest tegen de maatschappelijke en politieke normen van de jaren 1970, met een groter focus op zelfexpressie door middel van lichaamsmodificatie, muziek, kleding en een DIY mentaliteit.<sup>67</sup> Het najagen van deze rebellie in combinatie met hun destructieve esthetiek bood een visueel antwoord op wat zij ervaarden als een bepaalde afstand, een vervreemding van de heersende consumptiemaatschappij.<sup>68</sup> De Moderne Primitieve beweging onderscheidde zich hierin duidelijk: zij richtte zich voornamelijk op individualiteit en een persoonlijke, spirituele zoektocht, waarbij het lichaam werd gemodificeerd om via ‘primitieve’ tradities in contact te komen met het spirituele. Hier kan gesproken worden over een bepaalde romantisering van een ongerept en mythische levenswijze.<sup>69</sup> In deze context functioneert pijn als instrument voor transformatie en heling, met oude gecontroleerde rituelen die geïnspireerd waren door Inheemse volkeren.<sup>70</sup>

Desondanks de verschillen streven beide bewegingen naar vrijheid, waarin ze onafhankelijk zijn van de heersende machten, op zoek naar hun eigen identiteit. Ze gebruiken extreme vormen van zelfexpressie om sociaal geaccepteerde grenzen te verleggen en proberen door middel van hun lichamen een nieuwe vorm van zingeving te vinden. Dit maakt hen beide belangrijke culturele en artistieke uitdrukkingen van verzet, zij het met verschillende doelen en middelen.<sup>71</sup>

---

<sup>64</sup> Zelfmutilatie houdt in dat iemand zichzelf opzettelijk verwondt, bijvoorbeeld aan de huid, ogen of geslachtsdelen, vaak in een private setting en met als doel om psychische pijn of emotionele druk te verlichten.

<sup>65</sup> Egmont, Nijs, en KU Leuven. 39-40

<sup>66</sup> Jeffreys, “‘Body Art’ and Social Status”. 415-18

<sup>67</sup> Egmont, Nijs, en KU Leuven, *Piercings: een multidisciplinaire benadering*. 39

<sup>68</sup> Siebers, *The Body aesthetic: from fine art to body modification*. 10

<sup>69</sup> Egmont, Nijs, en KU Leuven. 1, 41

<sup>70</sup> Jeffreys, “‘Body Art’ and Social Status”. 417-18

<sup>71</sup> David Muggleton, *Inside Subculture: the postmodern meaning of style* (Oxford: Berg Publishers, 2002). 51-53

Het meest duidelijke voorbeeld van deze vorm van verzet is te zien in de punkbeweging van de jaren 1960 en 1970, die een cruciale rol speelde in het politiseren van lichaamsmodificatie.<sup>72</sup> Met de heropleving van de punkmuziek in de jaren 1990 kreeg het idee van rebellie en zelfexpressie nieuwe kracht, waarna piercings en tatoeages opnieuw werden ingezet als daden van verzet tegen de gevestigde orde en als visuele uitingen van non-conformisme.<sup>73</sup>

Hoewel dit leidde tot een bredere acceptatie, riep het ook kritiek op binnen subculturen zoals de LGBTQ+-gemeenschap. Lichaamsmodificatie had een diepere betekenis binnen sadomasochistische en hypermannelijke expressies, juist omdat het werd ingezet als verzet tegen het homofobe stereotype dat hen uitsluitend met vrouwelijke kenmerken associeerde. Tattoos en piercings werden hierbij ingezet als een vorm van toe-eigening van het lichaam, bedoeld als protest tegen het stereotiepe beeld van homoseksualiteit als iets inherent vrouwelijks. Binnen het sadomasochisme werd het ondergaan van piercings en andere lichaamsmodificaties door de ‘bottom’<sup>74</sup> beschouwd als een uiting van mannelijkheid. Het vermogen van deze mannen om intense seksuele activiteit en pijn te doorstaan, werd juist gezien als een teken van extreme mannelijkheid. Lichaamsmodificatie en het doorstaan van pijn werden daarom gebruikt als een manier om dit negatieve stereotype krachtig te weerleggen. Voor sommigen leidde dit ertoe dat de oorspronkelijke betekenis van deze praktijken verloren ging, maar hoe dit wordt ervaren blijft een persoonlijke en subjectieve kwestie.<sup>75</sup>

Lichaamsmodificatie speelt daarnaast ook een belangrijke rol buiten subculturen, vooral in maatschappelijke en artistieke contexten. In tijden van sociale en politieke onrust functioneren piercings en tatoeages vaak als persoonlijke rituelen waarmee grenzen worden opgezocht en maatschappelijke normen worden uitgedaagd. Kunstenaars en performers maken gebruik van deze technieken om nieuwe betekenissen te creëren en gesprekken over identiteit, autonomie en macht op gang te brengen. Zo blijft lichaamsmodificatie zich ontwikkelen als een veelzijdig en krachtig middel binnen de hedendaagse kunstwereld.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Siebers, *The Body aesthetic: from fine art to body modification*. 159

<sup>73</sup> Weiler, Mühlenbeck, en Jacobsen, ‘Body Alteration’.

<sup>74</sup> *Bottom* is een term die meestal verwijst naar de onderdanige of ontvangende partner binnen een seksuele of relationele dynamiek. Hoewel de term vaak voorkomt in BDSM-contexten, wordt hij ook gebruikt binnen bredere LGBTQIA+ relaties. De rol van een bottom is niet per se passief of afhankelijk, maar kan juist actief zijn in het stellen van grenzen en het onderhandelen over consent.

<sup>75</sup> Jeffreys, ‘“Body Art” and Social Status’. 416

<sup>76</sup> Kubart, ‘Body suspension’. 117-122

## 2.3 Culturele toe-eigening en koloniale invloeden van Inheemse lichaamsmodificatie

Deze paper richt zich op lichaamsmodificatie in onze westerse samenleving. Het is echter belangrijk om ons bewust te zijn van de oorsprong van dergelijke modificaties en de manieren waarop ze door het westen zijn toegeëigend. Hoewel mensen lichaamsmodificaties hier vaak als iets moois en persoonlijks zien, verbinden verschillende culturen ze aan sociale, rituele of spirituele praktijken. Met de komst van het kolonialisme begonnen westerse machten deze praktijken toe te eigenen en los te koppelen van hun oorspronkelijke context, wat regelmatig resulteerde in exotisering of afgunst.<sup>77</sup>

De opkomst van piercings, tatoeages en andere vormen van lichaamsmodificatie in de kunst is een proces dat diep geworteld is in zowel historische tradities als sociale bewegingen. Deze praktijk, die eeuwenlang in diverse culturen werd toegepast, had oorspronkelijk een functionele en symbolische waarde. Van het aanduiden van sociale status bij oude beschavingen tot het markeren van spirituele of overgangsrituelen, lichaamsmodificatie heeft altijd een sterke culturele en persoonlijke betekenis gehad.<sup>78</sup>

In de westerse wereld werd de commercialisering van tatoeages in gang gezet door kolonistoren als Kapitein James Cook. Zowel James Cook zelf als zijn matrozen hielden uitgebreide verslagen bij over de Inheemse bevolking van Polynesië en hun exotische lichaamsversieringen. Matrozen zeilde, terug met Polynesische tatoeages op hun lichaam met ook de techniek van het tatoeëren in de vingers en brachten de invloed zo met zich mee.<sup>79</sup> Voor de Polynesiërs waren tatoeages een manier om rangorde en politieke status weer te geven. Dit is doorheen de geschiedenis goed zichtbaar in hevig getatoeëerde mannen die alle een hoge status genoten.<sup>80</sup> Het woord 'tattoo' is zelfs afgeleid van het Polynesische 'tau tau', dat verwijst naar het ritmische slaan van inkt in de huid met een kleine hamer.<sup>81</sup> Sindsdien heeft lichaamsmodificatie een transformatie ondergaan, waarbij het zich ontwikkelde van een traditioneel gebruik naar een vorm van persoonlijke expressie en kunst.<sup>82</sup>

Lichaamsmodificatie kent diepe wortels in niet-westers culturen, waar het vaak een rituele of spirituele betekenis draagt. Zo pasten de Yolngu, een Aboriginalgroep uit Arnhem Land (Noord-Australië),

---

<sup>77</sup> Enid Schildkrout, 'Inscribing the Body', *Annual Review of Anthropology* 33 (2004): 319-44.

<sup>78</sup> Maureen Mercury en Steve Haworth, *Pagan Fleshworks: The Alchemy of Body Modification*. (Vermont: Park street press, 2000). 41

<sup>79</sup> Steve Gilbert, *The Tattoo History Source Book* (Cheltenham: Juno Publishing, 2001). 1-7

<sup>80</sup> Enid Schildkrout, *Body Art as Visual Language*, 22, 2001.

<sup>81</sup> Mercury en Haworth, *Pagan Fleshworks: The Alchemy of Body Modification*. 41

<sup>82</sup> Siebers, *The Body aesthetic: from fine art to body modification*. 10

scarificatie toe, niet om esthetische redenen, maar als onderdeel van een rituele praktijk. Het scarificatieproces stond symbool voor een bloedoffer aan de aarde. Hierbij ontstaan ook een soort tatoeages gevormd door wit littekenweefsel (zie afb.4).<sup>83</sup> Ook binnen de Noord-Afrikaanse regio's werd scarificatie door bepaalde groepen toegepast, niet alleen vanwege de betere zichtbaarheid van littekenweefsel op de donkere huid, maar vooral omwille van de symbolische betekenis. De littekens stonden soms in verbinding met totems of stamtekens en functioneerden als spirituele bescherming, wat wijst op een diepere gelaagdheid voorbij het esthetische.<sup>84</sup>

Hoewel deze voorbeelden een glimp geven op de betekenis en praktijk van scarificatie, blijven het slechts enkele voorbeelden binnen het brede en wereldwijde scala aan lichaamsmodificaties. Dergelijke gebruiken laten zich door hun uiteenlopende uitingsvormen en contexten niet onder één noemer vangen. Omdat esthetiek en symboliek in veel van deze culturen nauw met elkaar verweven zijn, schieten westerse interpretaties vaak tekort in het volledig begrijpen van hun culturele betekenis en gelaagdheid binnen deze complexiteit.

Vandaag kunnen we dit ook vanuit de artistieke praktijk in vraag stellen. Terwijl kunstenaars en subgroepen zich laten inspireren door traditionele modificaties, zoals te zien bij de punkbeweging of het Moderne Primitivisme, blijft de vraag relevant of we hier spreken van toe-eigening of eerder een eerbetoon. En kan pijn, een gedeeld element in zowel tribale rituelen als hedendaagse performancekunst, een brug slaan tussen culturen? Hoewel deze thema's binnen de artistieke praktijk enorm van belang zijn, vallen ze buiten de focus en expertise van mijn onderzoek. Daarom zal er geen diepgaande analyse plaatsvinden, maar werd dit onderwerp toch even kort aangeraakt om het breder kader en de relevantie ervan te onderstrepen.

Om de achtergrond van deze hedendaagse vragen beter te begrijpen, is het noodzakelijk terug te gaan naar de historische wortels van lichaamsmodificatie en de impact van kolonialisme op deze praktijken. Vanaf de 16de eeuw werden traditionele lichaamsmodificaties in veel gebieden beïnvloed en vaak onder druk gezet door koloniale invloeden.<sup>85</sup> Zo werden tatoeages zoals de Ta Moko van de Maori<sup>86</sup> door sommige Europese missionarissen bestempeld als 'duivelse kunst', wat leidde tot negatieve associaties en afname van het gebruik ervan onder invloed van koloniale autoriteiten. Deze afkeuring vormde echter slechts één aspect van een complex proces, waarbij ook politieke, sociale en religieuze factoren een rol speelden in de

---

<sup>83</sup> Henk Schiffmacher en Hanky Panky, *Lexicon der tatoeages: van aarsgewei tot Zwitserland. Van A tot L.*, onder redactie van Almar Seinen (Amsterdam: Carrera, 2012). 9

<sup>84</sup> Schiffmacher en Panky. 17

<sup>85</sup> Siebers, *The Body aesthetic: from fine art to body modification*. 10-11

<sup>86</sup> Permanente versiering van het lichaam en gezicht door de Maori's, de oorspronkelijke bewoners van Nieuw-Zeeland

verandering van traditionele praktijken.<sup>87</sup> Wat opmerkelijk is, is dat na de marginalisatie en het verbod op dergelijke lichaamspraktijken, ze steeds meer werden gerepresenteerd als symbolen van anderszijn en exotisme. Vanaf het begin van de Wereldtentoonstellingen in de 19<sup>de</sup> eeuw, werden de lichamen van Afrikanen, Aziaten en Inheemse bevolkingsgroepen tentoongesteld als curiositeiten, waarmee niet alleen de verwezenlijkingen van de koloniale machten werden gepresenteerd, maar ook hun toe-eigening van deze culturen. Aangezien scarificaties en tatoeages vanaf het begin al werden geassocieerd met een scheiding tussen het westerse en niet-westerse, ontstond er een spanning die deze lichamen als ‘de ander’ definieerde. Dit creëerde een duidelijk hiërarchische machtsrelatie, die problematisch was in de manier waarop het de waardigheid en identiteit van deze culturen ondermijnde.<sup>88</sup>

Deze representaties zijn beter te begrijpen binnen het kader van Edward Saïds oriëntalisme, dat traceert hoe het westen ‘de ander’ construeert als exotisch, primitief en minderwaardig, om zo zijn eigen superioriteit te bevestigen.<sup>89</sup> Hoewel deze problematiek van oriëntalisme en de daarbij behorende machtsrelaties essentieel is voor het begrijpen van de representatie van niet-westerse lichamen, ligt de focus van deze paper elders. Daarom ga ik hier niet verder in op deze kwestie.

Deze context licht de sluier op van hoe het westen niet-westerse lichaamspraktijken eeuwenlang heeft geëxploiteerd door ze te ontwortelen van hun oorspronkelijke context en te onderwerpen aan een koloniaal denkkader. Hedendaagse subculturen die zich op deze praktijken beroepen, kunnen onmogelijk ontsnappen aan de daad van culturele toe-eigening: hun handelingen mogen onschuldig lijken, het is en blijft een politieke daad. In de context van performancekunst, waar lichaam en betekenisgeving nauw verbonden zijn, wordt deze spanning op een directe en confronterende manier zichtbaar, waardoor vragen over identiteit, macht en representatie centraal komen te staan.

---

<sup>87</sup> Linda W. Nikora en Ngahua T. Awekotuku, ‘Ta Moko: Culture, Body Modification, and the Psychology of Identity - Patterned and Pinned: Attitudes to Piercings and Cultural Tattoos’, *ResearchGate*, 2003, [https://www.researchgate.net/publication/235928123\\_Ta\\_Moko\\_Culture\\_Body\\_Modification\\_and\\_the\\_Psychology\\_of\\_Identity\\_-\\_Patterned\\_and\\_pinned\\_attitudes\\_to\\_piercings\\_and\\_cultural\\_tattoos](https://www.researchgate.net/publication/235928123_Ta_Moko_Culture_Body_Modification_and_the_Psychology_of_Identity_-_Patterned_and_pinned_attitudes_to_piercings_and_cultural_tattoos).

<sup>88</sup> Schildkrout, ‘Inscribing the Body’. 327-28

<sup>89</sup> Edward W. Said, *Orientalism.*, Rev. ed., Penguin Books (Harmondsworth: Penguin books, 2004). 31-49

### 3. Integratie lichaamsmodificatie in performancekunst

Om de opkomst van lichaamsmodificatie binnen de performance- en beeldende kunst te begrijpen, bespreekt deze paper een aantal invloedrijke kunstenaars en werken die een sleutelrol speelden binnen deze tendens. Door elk van hen te koppelen aan een relevante theorie, ontstaat een verdiepend inzicht in de artistieke, sociale en politieke betekenis van lichaamsmodificatie. Deze theoretische koppelingen leggen de basis voor een latere, meer uitgebreide analyse van de lichamelijke performances op de Duystere Markt. De besproken kunstenaars keren terug met specifieke vergelijkingscases aangevuld met nieuwe theoretische inzichten, waardoor een bredere en diepere interpretatie mogelijk wordt van de manieren waarop het lichaam op de Duystere Markt wordt ingezet en beleefd.

Deze voorbeelden doen absoluut tekort aan de rijkheid van kunstenaars en performances die hebben bijgedragen aan de intrede van lichaamsmodificatie in de kunsten, maar bieden een goede basis voor relevante inzichten die later in mijn analyse van de performances op De Duystere Markt van toepassing zullen zijn.

#### 3.1 Marina Abramović en de belichaming van Body Art

Eén van de meest opvallende en invloedrijkste voorbeelden van lichaamsmodificatie in de performancekunst zijn de werken van Marina Abramović. Met een indrukwekkende carrière van meer dan vijftig jaar heeft zij zich volledig toegelegd op deze kunstvorm. In haar performances tast ze voortdurend de grenzen af van het fysieke, mentale en emotionele, zonder deze volledig te overschrijden.<sup>90</sup> Juist door altijd opnieuw de limieten op te zoeken blijft ze de mogelijkheden van haar eigen lichaam onderzoeken en verleggen. Daarnaast fungeert haar werk als een ervaringsgericht onderzoek naar het menselijk bewustzijn, waarbij de manipulatie van haar lichaam een essentiële rol speelt.<sup>91</sup>

Haar performances in de jaren zeventig kenmerken zich door een bijna bruto karakter. Ze onderwierp zichzelf aan gewelddadige handelingen, vaak door haar eigen toedoen, en onderzocht op die manier de uiterste fysieke en psychologische grenzen van haar bestaan. Een voorbeeld hiervan is *Rhythm 10* (1973) (zie afb.5), hierin stak Abramović in razendsnel tempo met verschillende messen tussen haar vingers. Tijdens de performance verwondde ze zichzelf daadwerkelijk, wat een intens gevoel van spanning opriep.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Andrea Tarsia e.a., *Marina Abramović* (London: Royal Academy of Arts, 2023). 22-23

<sup>91</sup> Tarsia e.a. 13-14, 27

<sup>92</sup> Tarsia e.a. 27

In *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975) bewerkte ze, terwijl ze naakt was, agressief haar gezicht en haren met borstels als kritiek op opgelegde schoonheidsidealen voor vrouwen. Tegelijkertijd herhaalde ze voortdurend de zin: “Art must be beautiful, artist must be beautiful.”<sup>93</sup>

Voor Abramović was het van cruciaal belang om haar lichaam tot het uiterste te drijven en zichzelf te dwingen innerlijke, sociale en culturele barrières te doorbreken.<sup>94</sup> Ze beschrijft deze periode als de meest uitdagende uit haar carrière, omdat haar werk inging tegen alles wat haar als jong meisje was bijgebracht: gehoorzaamheid, zelfbeheersing en onderwerping aan autoriteit. Deze innerlijke strijd verbindt ze expliciet met haar opvoeding binnen een streng communistisch en orthodox milieu.<sup>95</sup>

De objecten die ze in haar performances gebruikte, droegen elk een diep persoonlijke betekenis. Zo koos ze bijvoorbeeld voor een Russisch lied over het lot van een Slavische ziel. Deze keuze resoneerde met haar eigen Servische afkomst en culturele identiteit. Pas jaren later realiseerde ze zich dat al haar performances, hoe verschillend ook, samen één geheel vormden. Elk onderdeel - van de muziek tot de objecten en de handelingen - bleek een betekenisvol onderdeel van haar persoonlijke verhaal. Ze begreep dat deze elementen niet willekeurig waren gekozen, maar telkens iets onthulden over haar leven, haar afkomst en haar innerlijke strijd. Alles wat ze gebruikte in haar werk maakte uiteindelijk deel uit van haar autobiografie.<sup>96</sup>

Binnen het kader van deze paper is haar performance *Rhythm 0* bijzonder treffend en relevant. *Rhythm 0* vond plaats in 1974 in Napels. De performance speelde zich af in een haast klinische ruimte, waar, behalve Abramović zelf, enkel een tafel aanwezig was (zie afb.6). Op die tafel lagen 72 zeer uiteenlopende voorwerpen, variërend van alledaagse, onschuldige objecten zoals honing, lippenstift, een sjaaltje en suiker, tot verontrustendere items die rechtstreeks uit een actiefilm leken te komen: een schaar, een mes, naalden, een zaag, een hamer en zelfs een geladen vuurwapen met één kogel.<sup>97</sup> Het uitgangspunt van de performance was eenvoudig: Abramović zou zes uur lang passief blijven staan, terwijl het publiek volledige vrijheid kreeg om de voorwerpen op haar te gebruiken. Ze zou alle gevolgen ondergaan zonder enige tegenreactie.<sup>98</sup> Door zich zo kwetsbaar op te stellen, reduceerde ze zichzelf bewust tot een object dat onderzocht,

---

<sup>93</sup> Marina Abramović en Chrissie Iles, ‘Marina Abramović? Untitled’, *Grand Street*, nr. 63 (1998): 186-94, <https://doi.org/10.2307/25008276>.

<sup>94</sup> Tarsia e.a., *Marina Abramović*. 22-23

<sup>95</sup> Elizabeth Day, *How To Fail With Elizabeth Day*, Season 18, episode 6, with guest Marina Abramović, 2023, 1u3min.

<sup>96</sup> ‘Marina Abramović. \_Lips of Thomas.\_ 1975/2005 | MoMA’, The Museum of Modern Art, geraadpleegd 5 februari 2025, <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3131>.

<sup>97</sup> ‘Marina Abramović | Rhythm 0’, The Guggenheim Museums and Foundation, geraadpleegd 2 augustus 2025, <https://www.guggenheim.org/artwork/5177>.

<sup>98</sup> Marina Abramović en James Kaplan, *Walk through walls: een memoir* (Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2016). 76-77

gemanipuleerd en bespeeld mocht worden. Haar lichaam fungeerde niet alleen als medium, maar ook als speelveld waarop de verlangens, impulsen en morele grenzen van het publiek zichtbaar werden.<sup>99</sup>

Aanvankelijk gingen toeschouwers voorzichtig te werk. Sommigen observeerden haar slechts, anderen raakten haar zachtjes aan of gaven haar een kus. Alles leek onschuldig. Maar naarmate de uren verstreken, begon de sfeer te kantelen. De handelingen van het publiek werden steeds gewelddadiger. Toen een man haar met een scheermesje een oppervlakkige snede toebracht om haar bloed te drinken werd onmiskenbaar duidelijk dat de sfeer in de performance radicaal was gekeerd. Vanaf dat moment leek er een soort collectieve remming weg te vallen, en kwam een duistere kant van de mens naar boven.<sup>100</sup> Later op de avond ontstond er een merkbare seksuele spanning in de ruimte. Alsof sommigen zich plots realiseerden dat er geen consequenties verbonden waren aan hun daden. Het was opvallend dat het publiek voornamelijk uit mannen bestond, waarvan sommige bijvoorbeeld de kleren van haar lijf scheurden (zie afb.7). Dit toont op extreme wijze hoe vrouwelijke identiteit vaak van buitenaf wordt gevormd en opgelegd. Deze genderdynamiek voegt zonder twijfel een diepere betekenislaag toe aan haar performance, maar valt buiten de focus van deze paper.<sup>101</sup>

Als extreemste voorbeeld van escalatie, plaatste iemand zelfs het pistool in haar hand, richtte het op haar nek en duwde haar vinger richting de trekker (zie afb.8). Voor velen was dit het absolute breekpunt. Er ontstond discussie onder de toeschouwers, en zelfs fysieke confrontaties: terwijl sommigen wilden doorgaan, probeerden anderen in te grijpen. Hieruit bleek dat er een duidelijke morele grens was bereikt.<sup>102</sup> Het stuk eindigde met de kunstenaar die opstond en richting het publiek liep; dit markeerde het slot van de zes uur durende performance. Het publiek liep uiteen, nu Abramović niet langer als passief object diende, maar opnieuw als persoon aanwezig was. Dit confronteerde de toeschouwers met wat ze daadwerkelijk hadden gedaan, wat voor velen moeilijk leek, merkbaar aan de stilte bij hun vertrek.<sup>103</sup>

Met deze performance laat Abramović op een indringende manier zien hoe haar passieve lichaam geleidelijk transformeerde in een object van projectie, macht en destructie. Ze bood haar lichaam volledig aan voor onbekenden die de controle overnamen, waardoor haar fysieke integriteit een onderdeel werd van het kunstwerk. *Rhythm 0* markeert daardoor een belangrijk moment in de performancekunst: het lichaam fungeert hier niet langer alleen als een middel voor expressie, maar als een gebied waarin daadwerkelijke

---

<sup>99</sup> Rina Arya, 'Taking Apart the Body: Abjection and Body Art', *Performance Research* (Abingdon) 19, nr. 1 (2014): 5-14, <https://doi.org/10.1080/13528165.2014.908079>. 9

<sup>100</sup> Abramović en Kaplan, *Walk through walls: een memoir*. 77-79

<sup>101</sup> Lara Shalson, *Performing Endurance: Art and Politics since 1960* (Cambridge: University Press, 2018). 45-52

<sup>102</sup> Abramović en Kaplan, *Walk through walls: een memoir*. 77-79

<sup>103</sup> Arya, 'Taking Apart the Body'. 10

fysieke transformatie door anderen plaatsvindt. De sporen van het publiek zijn echt in haar huid getekend. Abramović hanteerde haar lichaam niet alleen als een canvas, maar ook als een middel om controle, geweld, lust en grensoverschrijding aan te kaarten.

Deze werkwijze plaatst *Rhythm 0* duidelijk binnen de bredere traditie van body art, een artistiek fenomeen dat ontstond in de jaren 1960-1970, waarbij kunstenaars hun eigen lichaam inzetten als medium van expressie. Het lichaam fungeert hier niet enkel als onderwerp of drager van kunst, maar als volwaardig materiaal binnen het werk zelf. Het kan dienen als canvas, penseel, kader of platform om boodschappen over te brengen of te bekritisieren. Via deze directe lichamelijke inzet werd ruimte gecreëerd om filosofische en sociaal-politieke noties rond gender, seksualiteit en gemeenschap te bevragen. Door het lichaam centraal te stellen, worden sociale normen en beperkingen binnen zowel kunst als maatschappij onder druk gezet. Het lichaam wordt zo een middel om iets te zeggen over wie we zijn als mens en hoe we met elkaar samenleven.<sup>104</sup>

Body art beweegt zich daarbij vaak in wat Julia Kristeva het *abjecte* noemt: datgene wat ons confronteert met de grens tussen het zelf en de ander, tussen orde en chaos, tussen het 'schone' en het 'onreine'. Het abjecte manifesteert zich wanneer het lichaam zijn integriteit verliest en de sociale codes die het beschermen breken: in bloed, pijn, verwonding, vernedering of ontregeling. In zulke performances toont het lichaam niet alleen betekenis, maar maakt het ook de grens zichtbaar en tastbaar. De kwetsbaarheid van het lichaam, de zichtbare sporen van pijn en de dreiging dat het nog verder achteruitgaat, kunnen zowel aantrekken als afstoten. Body art laat zien dat zulke momenten niet alleen fysieke grenzen tonen, maar ook de punten waarop onze emoties en morele overtuigingen beginnen te wankelen.<sup>105</sup>

Vanuit dit perspectief vormt Marina Abramović's performance *Rhythm 0* een krachtige illustratie van wat body art en het concept van het abjecte beogen: het uitdagen van grenzen en het blootleggen van maatschappelijke en psychologische mechanismen. Door zichzelf volledig over te geven aan het publiek en de controle los te laten, creëert Abramović een experiment waarin macht, identiteit en sociale normen direct zichtbaar worden.<sup>106</sup> Haar lichaam wordt daarmee niet alleen een object, maar ook een spiegel waarin de diepste verlangens en angsten van toeschouwers worden weerspiegeld.<sup>107</sup> Deze performance maakt

---

<sup>104</sup> Arya. 5

<sup>105</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection.*, with Leon S. Roudiez, European Perspectives (New York: Columbia university press, 1982). 12-18

<sup>106</sup> Arya, 'Taking Apart the Body'. 9

<sup>107</sup> Shalson, *Performing Endurance.* 49-50

voelbaar hoe kwetsbaar het lichaam is in relatie tot de sociale dynamiek en hoe snel grenzen kunnen vervagen wanneer verantwoordelijkheid ontbreekt.<sup>108</sup>

Het gebruik van body art stelt kunstenaars in staat om de 'heiligheid' van museumruimtes uit te dagen en om in te gaan tegen de uitgeputte representatieve ruimte van het doek. Door hun eigen lichaam in te zetten, waar pijn, destructie en zelfbeschadiging als middelen worden gebruikt, brengen zij urgente thema's onder de aandacht.<sup>109</sup> Deze tendens is overduidelijk aanwezig in *Rhythm 0*, waarin Abramović haar fysieke integriteit op het spel zet en de ethische relatie tussen kunstenaar en publiek tot het uiterste drijft.

Een recenter voorbeeld van deze benadering is *Exergie - Butter Dance* uit 2000 van Melati Suryodarmo (zie afb.9), een leerlinge van Abramović. Waar Abramović in haar performances de focus legt op haar eigen lichaam als instrument om sociale en fysieke grenzen te verkennen, bouwt Suryodarmo voort op haar erfenis door kwetsbaarheid en doorzettingsvermogen centraal te stellen. Ze danst op hoge, rode hakken over een vloer bedekt met blokken boter, tegen een zwarte achtergrond, terwijl traditionele Javaanse trommelmuziek speelt, als verwijzing naar haar culturele roots. Het herhaaldelijk vallen en opstaan weerspiegelt de worsteling van haar lichaam met controle, balans en pijn. Deze directe en confronterende aanpak verbindt haar werk onmiskenbaar met de traditie die Abramović heeft neergezet, en toont hoe hedendaagse kunstenaars deze artistieke taal blijven ontwikkelen.<sup>110</sup>

Zowel bij Abramović als bij Suryodarmo wordt het lichaam expliciet gebruikt als artistiek materiaal.<sup>111</sup> Hun werk maakt duidelijk hoe body art de grenzen van lichamelijke integriteit én moreel handelen bevraagt. Deze vorm van kunst raakt aan fundamentele vragen over macht, controle, en de rol van de toeschouwer; en toont hoe het lichaam als medium ingezet kan worden om kunst en samenleving op scherp te stellen. In de analyse van *De Duistere Markt* zal blijken hoe deze tendensen ook daar een centrale rol spelen.

---

<sup>108</sup> Arya, 'Taking Apart the Body'. 8-9

<sup>109</sup> Shalson, *Performing Endurance*. 7

<sup>110</sup> Adrian Searle, "'Why Would Anyone Put Themselves through This?'" Melati Suryodarmo's 12 Hours of Hell – Review', *The Guardian* (Online), London (UK), United Kingdom: Guardian News & Media Limited, 25 mei 2023, <https://www.proquest.com/docview/2818597497/citation/54770905B8F84F56PQ/1>.

<sup>111</sup> Jessica Cameron, 'Body Modification as Body Art: Aging, Abjection, and Autothanatology', *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice / Atlantis : Études Critiques Sur Le Genre, La Culture, et La Justice* 45, nr. 2 (2024): 127-41, <https://doi.org/10.7202/1114715ar>. 129

### 3.2 Monte Cazazza en Bataille's transgressie

Een ander opmerkelijk voorbeeld van de integratie van lichaamsmodificatie in de performancekunst is Monte Cazazza's videowerk *Pierce* uit 1984 (zie link in voetnoot).<sup>112</sup> De video bevat geen ondertitels of expliciete uitleg, waardoor de aandacht van de kijker volledig wordt gevangen door het directe en ongefilterde visuele gebeuren. De focus ligt onveranderd op één centraal element: Cazazza's geslachtsdeel, omringd door een onregelmatige cirkel van schaamhaar die de intieme en rauwe aard van het beeld versterkt. De scène is in een sobere, bijna klinische setting gefilmd, waarbij het lichaam van Cazazza als een object van observatie en bewerking wordt gepresenteerd.<sup>113</sup>

Langzaam verschijnt een naald in beeld, gestuurd door een onbekende hand, die voorzichtig maar vastberaden de huid van de penis doorboort. Het onvermijdelijke, bijna onontkoombare moment van penetratie contrasteert scherp met de kwetsbaarheid van het menselijk vlees. Deze spanning voel je bijna lichamelijk, terwijl de intieme sfeer van de handeling telkens wordt doorbroken door het besef van wat er daadwerkelijk gebeurt. Na het doorboren laat het een klein, glimmend goud juweeltje achter - een onverwachte toets van schoonheid en waarde temidden van het confronterende moment. Dit proces wordt herhaald op verschillende plaatsen op zowel de schacht als de eikel, waarbij elk doorprikmoment expliciet in close-up wordt getoond.<sup>114</sup>

De achtergrondmuziek bestaat uit een traag patroon van elektronische geluiden, die een onheilspellende en bijna hypnotiserende sfeer scheppen. Tussen deze geluidsgolven klinkt sporadisch het woord 'surgeon', uitgesproken door een robotachtige stem die de klinische en onmenselijke dimensie van de handeling benadrukt. Deze auditieve keuze versterkt het gevoel van een onpersoonlijke, bijna mechanische procedure dat het lichaam van de kunstenaar reduceert tot een medisch object. Naarmate de video vordert, neemt het tempo van het doorboren toe, en wordt het ritme van de beelden haast ritueel, bijna trance-achtig, wat de aandacht vestigt op de fysieke grenzen die de kunstenaar opgezocht en doorbroken.<sup>115</sup>

De video bereikt een hoogtepunt wanneer de camera zich plotseling verplaatst naar het gezicht van Cazazza. In plaats van pijn of angst zien we een brede, bijna bevrijde glimlach, gevolgd door zijn kalme woorden: "*It was great, man. Unbelievable.*" Deze slotzin fungeert als een dramatisch contrast met de eerder getoonde

---

<sup>112</sup> *Perverse Nature, The Subversive Films of Michelle Handelman And Monte Cazazza*, 1991, <http://archive.org/details/perverse-nature>. Min. 17-22

<sup>113</sup> Marianna Torgovnick, 'Skin and Bolts', *Artforum*, 3 december 1992, <https://www.artforum.com/features/skin-and-bolts-203301/>.

<sup>114</sup> Torgovnick.

<sup>115</sup> Torgovnick.

beelden, en opent een ruimte voor interpretatie over de ervaring van pijn als iets meer dan enkel lijden; als een bewuste, intentionele daad die persoonlijke grenzen opzoekt en overschrijdt.<sup>116</sup> Deze woorden roepen associaties op met Fakir Musafar's onderscheid tussen intentionele en onverwachte pijn: terwijl onverwachte pijn ons overvalt en oncontroleerbaar is, wordt intentionele pijn bewust gekozen om grenzen van lichaam en geest te verkennen.<sup>117</sup> Hoewel Cazazza zelf geen uitgebreide toelichting heeft gegeven en er weinig literatuur over zijn werk bestaat, blijft de sterke shockfactor in *Pierce* onmiskenbaar, een ervaring die de kijker tegelijk afstoot en fascineert en daardoor moeilijk te negeren is.

Op het eerste gezicht lijkt het werk *Pierce* van Cazazza een daad van pure zelfverminking, bewust gecreëerd om de kijker te provoceren met schokkende beelden die sommigen als zelfmutilatie zouden bestempelen. Wanneer ik het werk echter benader via Georges Batailles theorie van *transgressie*, wordt duidelijk dat het hier gaat om een doelbewuste, rituele performance die speelt met taboes, excessen en de grenzen van lichamelijke ervaring. Transgressie verwijst hier naar het doelbewust overschrijden van sociale, morele of culturele grenzen. Het gaat daarbij niet om een betekenisloze overtreding, maar juist om een handeling die betekenis ontleent aan het feit dat er een grens wordt overschreden. Transgressie is een daad of gebeurtenis die bestaande grenzen doorbreekt en daarmee de sociale orde en normen uitdaagt.<sup>118</sup>

Centraal in Batailles denken staat het idee dat transgressie slechts mogelijk is door het bestaan van het taboe. Het taboe verdwijnt niet tijdens de overtreding, maar wordt juist zichtbaar en ervaarbaar. Het is belangrijk te benadrukken dat transgressie niet inherent 'slecht' of 'kwaad' is; de negatieve connotatie ontstaat uitsluitend doordat de handeling ingaat tegen sociaal opgelegde regels.<sup>119</sup> In dat opzicht sluit *Pierce* hier perfect bij aan. De performance is geen toevallige of impulsieve daad van zelfbeschadiging, maar een strak geregisseerd werk waarin het lichaam bewust inzet als plaats van transgressie. Het taboe op lichamelijke integriteit, hier de maatschappelijke regel dat het lichaam niet beschadigd mag worden, wordt niet genegeerd maar juist openlijk en direct geconfronteerd.<sup>120</sup>

Dat de handeling intentioneel is, wordt in *Pierce* meteen duidelijk: het doorboren van de penis wordt herhaald, vertraagd en visueel uitvergroot, waardoor de kijker niet kan ontsnappen aan de lichamelijke en psychologische intensiteit van het moment. Tegelijkertijd wordt deze indruk verstoord door de rauwe

---

<sup>116</sup> Torgovnick.

<sup>117</sup> *Times (London, England : 1788)*, 'Fakir Musafar; Body-Piercing Artist Known as the "modern Primitive" Movement Whose Singular Tastes Included "Waist Pinching"'.  
<sup>118</sup> Chris Jenks, *Transgression.*, Key Ideas (London: Routledge, 2003). 1-4

<sup>119</sup> Paul Hegarty, *Georges Bataille: Core Cultural Theorist*, 1ste dr. (London: SAGE Publications, 2000), <https://doi.org/10.4135/9781446218594>. 104-11

<sup>120</sup> Hegarty. 104-11

intimiteit en kwetsbaarheid waarmee het lichaam wordt getoond. Hierdoor ontstaat een spanningsveld: enerzijds lijkt het lichaam afstandelijk en technisch, anderzijds ervaart men de persoonlijke en beladen dimensie ervan.

Cazazza's glimlach en onverwachte reactie aan het einde van de performance geven het werk een geheel nieuwe dimensie. De brute en ongemakkelijke daad van zelfverminking maakt plaats voor iets wat bevrijdend of zelfs verheffend lijkt. Deze verschuiving is wezenlijk voor het begrip transgressie volgens Bataille: het loslaten van morele waarden, het verlies van controle, en het binnentreden in een staat van extase. In die staat verdwijnt elk rationeel denken en keert men volledig in zichzelf, los van iedere externe betekenissen. De extatische toestand die Cazazza aan het eind van *Pierce* toont, illustreert dit treffend.<sup>121</sup> Belangrijk hierbij is dat deze vorm van transgressie niet puur individueel is. Hoewel Cazazza fysiek alleen in beeld is, vindt de performance plaats binnen een performatieve structuur die ook de toeschouwer betreft. Het taboe dat wordt opgeheven met het openlijk tonen van genitaliën, zelfverminking en pijn als esthetisch object, is slecht mogelijk doordat het publiek de grenzen herkent. Grenzen die wij onszelf hebben opgelegd en inherent aan ons zijn. Het werk laat zien dat het lichaam niet enkel privébezit is, maar ook een culturele en symbolische ruimte waarin men regels confronteert, bewerkt en tijdelijk opheft.<sup>122</sup>

*Pierce* is dan ook meer dan een schokkende performance: het is een bewust geënceneerde rituele handeling waarin pijn, seksualiteit en het lichaam worden ingezet om de grens tussen het toegestane en het verboden op te zoeken en uiterst te overschrijden. In de geest van Bataille toont Cazazza dat transgressie niet buiten regels bestaat, maar zich juist afspeelt in het scherp omliggende grensgebied waar taboe en verlangen elkaar ontmoeten. De dynamiek van het overschrijden van grenzen en het bereiken van extase zal later terugkeren in mijn analyse van de Dusytere Markt, waar het overstijgen van grenzen kan leiden tot extase.

### 3.3 Catherine Opie en Foucault lichamelijke autonomie

In de hedendaagse kunstwereld zijn er tal van kunstenaars die lichaamsmodificatie niet alleen als persoonlijke expressie, maar ook als krachtig cultureel en politiek statement gebruiken. Een sprekend voorbeeld is de Amerikaanse fotografe Catherine Opie die in de jaren 1980 aan het San Francisco Art Institute fotografie studeerde. Haar werk richt zich op het onderzoeken en vastleggen van diverse gemeenschappen, met bijzondere aandacht voor thema's als identiteit, gemeenschap en culturele

---

<sup>121</sup> Hegarty. 114

<sup>122</sup> Hegarty. 109

dynamiek.<sup>123</sup> Opie analyseert met haar camera de complexe lagen van de Amerikaanse cultuur waarin elementen als celebrity-cultuur, materialisme en sociale marges samenkomen.<sup>124</sup>

Hoewel Opie ook landschaps- en stadsfotografie maakt, is ze vooral bekend geworden door haar indringende en betekenisvolle portretten van leden uit de LGBTQ+-gemeenschap. In haar serie *Portraits* (1993-1997) legt ze mensen uit de queer-gemeenschappen van Los Angeles en San Francisco vast (zie afb.10). Deze serie heeft als doel om de stereotiepe en vaak eenzijdige beelden die over deze groepen circuleren te doorbreken. Opie creëert zichtbaarheid voor de authenticiteit en veelzijdigheid van haar modellen, los van vooroordelen en maatschappelijke labels. Deze portretten tonen genderbenders<sup>125</sup>, getatoeëerde individuen, dominatrixen en mensen met piercings en littekenkunst. De pijn die verbonden is aan lichaamsmodificatie, of het nu tatoeages, piercings of littekens toont hier hoe pijn dient als instrument van zelfexpressie en als bewuste rebellie tegen maatschappelijke opvattingen over wat ‘normaal’ of ‘natuurlijk’ is.<sup>126</sup>

Wat Opie's werk zo bijzonder maakt, is haar artistieke keuze om deze hedendaagse subculturele beelden te koppelen aan de esthetiek en compositie van de 17e-eeuwse portretschilderkunst. Deze schilderkunst stond bekend om haar formele, statige portretten waarin rijkdom, macht en sociale status centraal stonden.<sup>127</sup> Door haar modellen in deze klassieke stijl te portretteren, plaatst Opie hen in een visuele traditie die hen in de kunstgeschiedenis vaak ontzegd is geweest. Tegelijkertijd werkt ze met dit contrast om de kijker uit te dagen na te denken over de sociale en culturele structuren rondom identiteit en zichtbaarheid. Haar portretten openen daarmee een dialoog over wie door de geschiedenis heen is gezien en wie systematisch is uitgesloten, zoals leden van de LGBTQ+-gemeenschap en personen van kleur.<sup>128</sup>

Een treffend voorbeeld waarin deze thema's samenkomen is haar polaroid *Untitled #3* (2000) (zie afb.11). De foto toont een rijkelijk getatoeëerde man, gehuld in een donkere mantel, met opvallende tepelpiercings en zogenaamde ‘*play-piercings*’ door zijn hoofdhuid. Deze tijdelijke piercings, die vaak in BDSM-kringen voorkomen, zijn niet bedoeld als permanent sieraad, maar als onderdeel van een ritueel van zelfexpressie en lichaamservaring. Dit portret toont deze piercings niet alleen als visuele elementen, maar ook een

---

<sup>123</sup> ‘Catherine Opie | The Guggenheim Museums and Foundation’, geraadpleegd 11 maart 2025, <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/catherine-opie>.

<sup>124</sup> ‘Catherine Opie: 700 Nimes Road – NSU Art Museum Fort Lauderdale’, geraadpleegd 1 augustus 2025, <https://nsuartmuseum.org/exhibition/catherine-opie-700-nimes-road/>.

<sup>125</sup> Een persoon die zich kleedt of gedraagt op een manier die niet overeenkomt met de traditionele of maatschappelijke verwachtingen van zijn of haar gender.

<sup>126</sup> ‘Catherine Opie | The Guggenheim Museums and Foundation’.

<sup>127</sup> ‘Catherine Opie | Self-Portrait/Cutting’, geraadpleegd 3 februari 2025, <https://whitney.org/collection/works/8990>.

<sup>128</sup> Helen Molesworth, *Face to Face: Portraits of Artists by Tacita Dean, Brigitte Lacombe, and Catherine Opie*, with Tacita Dean e.a. (New York: The International Center of Photography, 2023). 13-14

narratief: ze vertellen een persoonlijk verhaal en symboliseren de controle en autonomie die de geportretteerde over zijn lichaam heeft. De rustige, zelfverzekerde uitstraling van de man contrasteert scherp met de pijnlijke, scherpe naalden in zijn hoofdhuid. Dit roept vragen op over de grenzen tussen pijn, lijden en keuzevrijheid, en zet aan tot reflectie over de rol van het lichaam als medium binnen kunst en identiteit. Binnen Opie's oeuvre viert *Untitled #3* zaken als identiteit, zelfbeschikking en gemeenschapsvorming.<sup>129</sup>

De rol van pijn wordt explicieter en confronterender zichtbaar in *Self-Portrait/Cutting* (1993) (zie afb.12). Hier zien we Opie zelf met haar rug naar de camera, waarop kleine snijwonden en bloedvlekken een idyllisch tafereel van een verliefd lesbisch stel vormen. Het contrast tussen het serene, liefdevolle beeld en de rauwe, bebloede huid zet de kijker aan tot nadenken over de complexiteit van identiteit, geluk en lijden.<sup>130</sup> Dit werk gebruikt het lichaam als drager van betekenis, in navolging van de body art-traditie waarin het eigen lichaam een canvas en medium is voor politieke en persoonlijke boodschappen.<sup>131</sup> Hoewel Opie minder extremen toont dan sommige andere kunstenaars die met pijn werken, weet ze hiermee een diepgaande en intieme dialoog te openen over kwetsbaarheid en kracht.<sup>132</sup>

Opie heeft zelf verklaard dat haar werk eenvoudig maar krachtig moet zijn: "Mijn werk is eigenlijk heel simpel; ik heb niet veel verborgen agenda's. Het gaat over plek en identiteit, en hoe die elkaar beïnvloeden, en dat geldt ook voor mijzelf; maar iconische beelden moeten eenvoudig, krachtig en specifiek zijn".<sup>133</sup> Hiermee benadrukt ze het belang van directe, herkenbare beelden die de kijker confronteren met de realiteit van identiteit en gemeenschap.

Catherine Opie's werk toont hoe pijn en lichaamsmodificatie onlosmakelijk verbonden zijn met persoonlijke expressie en sociale identiteit. Haar fotografie belicht de transformatieve kracht van tatoeages, piercings en littekens als middelen waarmee haar modellen hun verhaal vormgeven en autonomie over hun lichaam uitoefenen. Daarmee daagt ze bestaande ideeën over gender, seksualiteit en maatschappelijke acceptatie uit, en zet ze aan tot reflectie op de onuitgesproken regels die bepalen wie zichtbaar mag zijn. Hoewel het lijden in haar beelden niet altijd expliciet aanwezig is, is de onderliggende boodschap duidelijk en krachtig. Hierdoor is haar werk niet alleen binnen de kunstwereld, maar ook in het bredere

---

<sup>129</sup> Siebers, *The Body aesthetic: from fine art to body modification*. 160-65

<sup>130</sup> 'Catherine Opie | Self-Portrait/Cutting'.

<sup>131</sup> Jones, *Body art: performing the subject*. 57-58

<sup>132</sup> 'Sylvie Fortin on Catherine Opie - Criticism - e-flux', geraadpleegd 3 februari 2025, <https://www.e-flux.com/criticism/594951/catherine-opie-s-walls-windows-and-blood>.

<sup>133</sup> Eigen vertaling van: *My work is really simple; I don't have a lot of hidden agendas. It's about place and identity and how they inform each other, and that includes myself; but iconic images need to be simple, powerful, and specific.*"

maatschappelijke debat van grote betekenis, omdat het thema's als identiteit, zelfbeschikking en de strijd tegen uitsluiting en discriminatie indringend verbeeldt.

De thematiek van lichaamsmodificatie en pijn in het werk van Catherine Opie is te interpreteren aan de hand van Michel Foucault ideeën over discipline, macht en lichaam. Zijn gedachten neergeschreven in *Discipline and Punish* (1975) bieden een kader om de radicale lichaamspolitiek van Opie's werk te begrijpen. Foucault stelt dat het lichaam niet louter een natuurlijk object is, maar iets dat onderhevig is aan sociale en politieke betekenissen.<sup>134</sup> Hedendaagse moderne samenlevingen disciplineren het lichaam voortdurend: het wordt gevormd, getraind en gereguleerd binnen machtsstructuren zoals het leger, de staat en religieuze instellingen.<sup>135</sup> Volgens Foucault maakt gehoorzaamheid het lichaam nuttiger, en maakt nuttigheid het lichaam gehoorzamer. Volgens Foucault betekent dit dat het lichaam pas als nuttig wordt beschouwd als het zich gehoorzaamt aan sociale regels en structuren. Hoe beter het zich laat disciplineren, hoe bruikbaar het is voor de maatschappij. Een voorbeeld hiervan is het schoolsysteem, waar lichamen worden getraind in gehoorzaamheid om later efficiënt te functioneren in de samenleving. Deze disciplinerende proces is geen puur onderdrukkend proces, maar eerder productief: macht produceert lichamen, gedragingen en identiteiten.<sup>136</sup>

Catherine Opie keert zich met haar werk juist tegen deze normaliserende krachten. De lichamen in haar fotografie, getatoeëerd, gepiercet, of gemarkeerd door pijn, ondermijnen maatschappelijke normen en functioneren als krachtige uitingen van autonomie en verzet. In plaats van zich te voegen naar de gedragsregels die via macht worden opgelegd, tonen haar geportretteerden hoe men het lichaam kan toe-eigenen als instrument van zelfdefinitie. Haar werk sluit daarmee aan bij Foucaults opvatting dat macht niet enkel onderdrukt, maar ook mogelijkheden schept voor nieuwe vormen van identiteit.<sup>137</sup>

Haar foto's maken van het lichaam een politiek en esthetisch strijdtoneel. Door bewust zichtbaar te zijn, stellen haar onderwerpen zich op als tegenkracht binnen een maatschappij waarin zichtbaarheid vaak gepaard gaat met controle, zoals Foucault beschrijft in zijn analyse van het panopticon.<sup>138</sup> Terwijl het panopticon mensen tot zelfcensuur dwingt door het constante gevoel bekeken te worden, eisen Opie's modellen hun zichtbaarheid op als daad van zelfbeschikking. Zo transformeert ze Foucaults idee van disciplinerende naar een visueel manifest van verzet: waar macht het lichaam probeert te normaliseren, claimt Opie's kunst juist het recht op het abnormale, pijn en zelfbeschadiging als vormen van handelingsvermogen. Deze dynamiek van zelfbeschikking versus objectivering keert later terug in mijn

---

<sup>134</sup> Michel Foucault, *Discipline and punish: the birth of prison* (London: Penguin Books, 2020). 136

<sup>135</sup> Foucault. 135-41

<sup>136</sup> Foucault. 137-38

<sup>137</sup> Foucault. 135-38

<sup>138</sup> Foucault. 195-96

analyse over de performances op de Duystere Markt, waar het fotografisch vastleggen van performances een gelijkaardige spanning blootleegt.

### 3.4 Stelarc en de posthumane cyborg

Een laatste voorbeeld van een kunstenaar die enorm heeft bijgedragen aan het integreren van lichaamsmodificatie binnen de kunst, is de Australiër Stelarc. Hij is niet enkel berucht om zijn radicale performances die de menselijke fysieke grenzen uitdagen, maar ook om zijn technologische aanpak, waarbij hij haast een hybride lichaam vormt tussen natuur en technologie.<sup>139</sup> Zijn eigen lichaam, dat hij altijd benoemt als ‘*the body*’, dient voortdurend als experimenteel laboratorium. Daarmee bedoelt hij dat het lichaam niet slechts een drager is van technologie of beweging, maar een centrale plek vormt waar hij ideeën onderzocht, test en zichtbaar maakt; een fysieke ruimte waarin ideeën tot uiting komen.<sup>140</sup>

Het lichaam blijft altijd centraal staan in zijn werk, maar hij transformeert het door toevoeging van technologie. Stap voor stap onderzoekt hij hoe machines kunnen samensmelten met zijn eigen lichaam. Dat doet hij door mechanische toevoegingen aan zijn lichaam te bevestigen, zoals een extra arm of duim. Deze toevoegingen zijn geen losse gadgets, maar dragen bij aan zijn onderzoek, waarin hij de grenzen van het menselijk lichaam bespeelt en uitdaagt. Dat wordt bijzonder duidelijk in zijn gigantische zedelijke exoskelet (*Exoskeleton*, 2013) waarmee hij via sensoren op zijn lichaam signalen doorgeeft aan een computersysteem dat alles aanstuurt (zie afb.13).<sup>141</sup> Met dat exoskelet lijken zijn bewegingen niet alleen versterkt, maar ook ingeperkt te worden door het gigantische geheel. Dit roept vragen op over controle, kracht en de onafhankelijkheid van technologie. Met zulke werken toont hij niet alleen hoe technologie ons kan ondersteunen, maar ook hoe ze ons kan overnemen en herdefiniëren. Zijn werken roepen vaak een gevoel van dreiging op, alsof technologie op elk moment de controle over ons menselijk bestaan kan overnemen. Volgens Stelarc is die angst ongegrond, omdat we altijd al deel uitmaken van robotica en mechanica, en dat ook altijd zullen blijven. Hij ziet dat niet als een dreigend toekomstbeeld, maar gewoon als de realiteit van de mensheid.<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> *CORPUS*, geregisseerd door Sofie Hanegreefs en Jelle Janssens, 2024, 56 min.

<sup>140</sup> Peta Tait, *Body Show/s: Australian Viewings of Live Performance*, Brill Book Archive Part 1, ISBN: 9789004472495 (Leiden; BRILL, 2000). 177

<sup>141</sup> Damith Herath, Christian Kroos, en Stelarc, *Robots and Art: Exploring an Unlikely Symbiosis*, 1st ed. 2016., Cognitive Science and Technology (Singapore: Springer Singapore, 2016), <https://doi.org/10.1007/978-981-10-0321-9>. 42-50

<sup>142</sup> Herath, Kroos, en Stelarc. 42

Toch lijkt de angst die ik zelf ervaar over de overname van technologie niet helemaal ongegrond, want niet alle denkers delen zijn optimistische visie. De socioloog Jacques Ellul gaat hier in zijn werk *The Technological Society* dieper op in. Hij beweert dat technologie het leven en de levensomstandigheden volledig wil beïnvloeden, waarbij het menselijk lichaam, de geest en zelfs de erfelijkheid worden aangepast aan een technisch ideaal. Dit houdt in dat techniek niet alleen een hulpmiddel is, maar een kracht die een diepgaande impact heeft op wat het inhoudt om mens te zijn. Door lichaam, geest en erfelijkheid 'vorm te geven', loopt de mens het risico autonomie te verliezen en te worden afgebeeld als een object dat is aangepast aan technische eisen.<sup>143</sup> Vanuit deze visie valt het werk van Stelarc dan ook te bekritisieren. Stelarc laat met zijn robotica en exoskeletonten een toekomst zien waarin lichaam en machine versmelten, maar Ellul zou ons eraan herinneren dat deze samensmelting ook kan leiden tot een situatie waarin technologie niet slechts een uitbreiding is, maar een bepalende macht die ons mens-zijn herschrijft. Deze spanning maakt duidelijk dat de invoering van technologie niet voor iedereen als een verruiming wordt gezien, maar juist als een gevaar, een gevaar dat we absoluut moeten vermijden.

Eén van zijn meest extreme en relevante aspecten van zijn oeuvre zijn de *body suspension* optredens in de jaren 1970 en 1980. In een periode van 10 jaar voerde hij 25 ophangingen uit, die hij 'events' noemt, omdat ze een afgebakende tijd en ruimte creëren die de dagelijkse gang van zaken doorbreekt.<sup>144</sup> In deze werken liet hij haken door zijn huid boren en hing hij op verschillende locaties in de lucht. Deze ophangingen waren niet alleen een fysieke beproeving, maar ook een filosofisch statement over de beperkingen en vergankelijkheid van het menselijke lichaam. Door zijn huid te laten uitrekken, wilde hij het lichaam als een hol vat beschouwen—een entiteit die geleidelijk ontdaan kan worden van zijn organen en vervangen door technologische componenten. Volgens Stelarc zouden machines ons beter kunnen aanpassen aan de steeds veranderende omgeving dan onze biologische lichamen ooit zouden kunnen.<sup>145</sup>

Zijn beruchtste suspension optredens vonden zowel in gesloten ruimte als in de publieke sfeer plaats die steeds wel meer afgelegd was. Een bekend voorbeeld is *Rock Suspension* in de Tamura Gallery in Tokyo in 1980, waarbij Stelarc samen met rotsen in de ruimte zweefde, terwijl kleine haken zijn huid op verschillende plaatsen doorboorden (zie afb.14). In *Prepared Tree Suspension* (1982) werd Stelarc in de publieke ruimte opgehangen aan een grote boom op een dynamische manier die het mogelijk maakte voor

---

<sup>143</sup> Jacques Ellul, *The Technological Society*, with John Wilkinson en Robert K. Merton (New York [N.Y.: Vintage, 1967]). 142-44

<sup>144</sup> Darren Tofts, 'The Murmur of Skin', SCOTT LIVESEY GALLERIES, 2012.

<sup>145</sup> Tait, *Body Show/s*. 177

toeschouwers om hem van dichtbij te aanschouwen (zie afb.15).<sup>146</sup> Stelarc voerde zijn suspensions uit met een klein team, waarbij voorbijgangers vrij waren om de onverwachte gebeurtenis te aanschouwen. Zo werd hij tijdens een van zijn suspensions in New York gearresteerd, terwijl de politie in Kopenhagen hem juist assisteerde. De reactie van het publiek had voor hem echter geen invloed op zijn werk. Bovendien beschouwde hij pijn niet alleen als een persoonlijke ervaring, maar als iets dat cultureel bepaald wordt. Ook *Street Suspension* in New York, 1984, is een opvallend voorbeeld van zijn oeuvre. Stelarc is hier te zien, bijna naakt, terwijl hij boven de straten van New York lijkt te zweven. Zijn werken zijn doordrongen van een sterke publieke theatraliteit, waarbij de nadruk ligt op de interactie met de toeschouwers.<sup>147</sup>

Hoewel sommige critici Stelarc linken aan het Moderne Primitivisme, ben ik het niet eens met die vergelijking.<sup>148</sup> Zoals eerder besproken is het Moderne Primitivisme een soort teruggrijpen naar het 'primitieve', wat zich uit in rituelen zoals *body suspension*. De focus ligt daar volledig op de spirituele en culturele context, waarbij pijn wordt ingezet als middel om een hogere staat van collectief bewustzijn of zelfervaring te bereiken.<sup>149</sup>

Bij Stelarc verloopt dit duidelijk anders. Zijn performances richten zich niet op het verleden maar op de toekomst. Hij ziet het lichaam niet als iets puurs of spiritueels, maar als verouderd, beperkt en constant in ontwikkeling. In plaats van spirituele verdieping, onderzoekt hij hoe technologie het lichaam kan uitbreiden en transformeren. Voor hem is pijn geen doel op zich, maar een bijwerking van het fysiek en mentaal extreme karakter van zijn werk.<sup>150</sup> Sommige van zijn performances waren zwaar voor het lichaam, andere belastend voor de geest of technisch complex. Maar altijd ging het hem om het uitdrukken van een idee, het doorvoelen van dat idee en het tastbaar maken van wat het betekent om mens te zijn in een tijd waarin technologie diep ingrijpt in ons lichaam.<sup>151</sup>

Een goed voorbeeld is het derde oor dat hij op zijn arm liet implanteren (zie afb.16). Zo'n ingreep draagt geen enkele spirituele betekenis, zoals bij het Modern Primitivisme wel vaak het geval is. Het gaat hier om een puur technologisch en filosofisch experiment.<sup>152</sup> Stelarc stelt vragen als: Wat betekent het om mens te

---

<sup>146</sup> *Stelarc : The Monograph*, with Internet Archive (Cambridge, Mass. : MIT Press, 2005), <http://archive.org/details/stelarcmonograph0000unse.2>

<sup>147</sup> *Stelarc*. 96

<sup>148</sup> Sheyna Teixeira-Queiroz, 'Stelarc, les limites et les extrêmes, corps et écran', *Ligeia (Paris)* 185-188, nr. 1 (2021): 5-31, <https://doi.org/10.3917/lige.186.0005>. 18  
*Body Show/s*. 178

<sup>149</sup> Egmont, Nijs, en KU Leuven, *Piercings: een multidisciplinaire benadering*. 40-41

<sup>150</sup> Stelarc, 'Interview Regarding the Use of Body Modification and Pain as Artistic and Conceptual Tools in Performance Art with a Focus on Posthumanism.', geïnterviewd door Lies Bogaerts, 18 februari 2025, Email.

<sup>151</sup> *CORPUS*.

<sup>152</sup> *Stelarc*. 193-96

zijn als ons lichaam kneedbaar wordt door technologie? Wat blijft er over van autonomie, identiteit en lichamelijkeheid wanneer we steeds meer samensmelten met machines? Waarom hebben wij zelfs een lichaam nodig?<sup>153</sup> Hij wilde zijn concept koste wat kost realiseren, ongeacht het ongemak. Voor hem was pijn slechts één element om mee te leven. Angst, mislukking en kou speelden een even grote rol als fysieke pijn.<sup>154</sup> Dat bewijst nogmaals dat zijn werk niet draait om lijden als ritueel, maar om de grenzen van het lichaam en de mogelijkheden van technologie.

Een tendens waarmee Stelarc zich laat verbinden, is het posthumanisme. Het posthumanisme, zoals gedefinieerd door Ihab Hassan, beschouwt kunst en technologie als essentiële instrumenten voor het herdenken van de menselijke ervaring.<sup>155</sup> Stelarc past dit idee toe in zijn werk door het lichaam opnieuw vorm te geven en de vraag te stellen: Wat is aanwezigheid in een tijdperk waar fysieke locatie en biologische grenzen niet langer de enige bepalende factoren zijn? Zijn werk benadrukt de symbiose van mens en technologie, waarbij hybride vormen van belichaming mogelijk worden die de conventionele opvattingen over lichaam en identiteit uitdagen.<sup>156</sup>

Het cyborgconcept van Donna Haraway vormt, hoewel Stelarc die niet expliciet benoemt, naar mijn inzicht een belangrijke schakel binnen het posthumanistisch denken en de artistieke praktijk van Stelarc. In haar werk *A Cyborg manifesto* (1985) beschrijft ze de cyborgs als ‘een cybernetisch organisme, een hybride tussen machine en organisme, een wezen uit zowel de sociale realiteit als een fictief gegeven.’. Met dit concept laat zij zien hoe technologie niet slechts een hulpmiddel is, maar een constitutief onderdeel van wie of wat we zijn. Deze gedachte werpt een scherp licht op Stelarc's experimenten, die precies die vervagende scheidslijnen tastbaar maken.<sup>157</sup>

Alweer is het derde oor een treffend voorbeeld dat Stelarc liet implanteren met behulp van een prothese. Dit oor bood hem de mogelijkheid om te experimenteren met nieuwe vormen van lichamelijkeheid en technologie. Zelf omschrijft hij het als volgt: 'Het lichaam wordt geen plaats meer voor inscriptie, maar voor reconstructie, regeneratie en replicatie.' Daarmee bedoelt hij dat het lichaam niet langer iets passiefs

---

<sup>153</sup> Stelarc. 66

<sup>154</sup> Stelarc, 'Interview Regarding the Use of Body Modification and Pain as Artistic and Conceptual Tools in Performance Art with a Focus on Posthumanism.', 18 februari 2025.

<sup>155</sup> Christel Stalpaert, Kristof Van Baarle, en Laura Karreman, red., *Performance and Posthumanism: Staging Prototypes of Composite Bodies* (Cham: Springer International Publishing, 2021), <https://doi.org/10.1007/978-3-030-74745-9>. 1-2

<sup>156</sup> Pieter Lemmens, 'Transhumanisme en posthumanisme, voorbij de mens via techniek. Een reflectie op onze technologische toekomst.', *Centrum voor Methodische Ethiek en Technology Assessment*, februari 2009, 5.

<sup>157</sup> D. Haraway, *Een Cyborg manifest*, with Karin Spaink, A. Beuken, en Karin Spaink (Amsterdam: De Balie, 1994). 8-15

is waarop betekenis of identiteit wordt aangebracht, maar juist iets actiefs dat voortdurend verandert door technologie.<sup>158</sup>

Zijn visie sluit aan bij die van Haraway's cyborg: beide zien het lichaam niet als een vast biologisch feit, maar als een hybride en veranderlijke entiteit die voortkomt uit voortdurende interactie met technologie. Zowel Stelarc als Haraway verwerpen de opvatting van een 'puur' of zelfstandig menselijk lichaam en wijzen in plaats daarvan op een fluïde onderwerp dat ontstaat door netwerken, machines en culturele achtergronden. De cyborg en het posthumane lichaam van Stelarc zijn in die zin niet alleen metaforen, maar ook praktische voorbeelden van een nieuw mensbeeld waarin technologie een essentieel aspect vormt van wie en wat wij zijn.

In het interview dat ik met Stelarc afnam, erkent hij een duidelijke aansluiting met het posthumanisme. Voor hem ligt die verbinding vooral in het uitdagen van conventionele opvattingen over belichaming, identiteit en handelingsvermogen, evenals in het verkennen van alternatieve mogelijkheden. Hij benadrukt dat het lichaam niet louter als biologisch moet worden gezien, maar als iets dat door technologie wordt gevormd, wat ruimte schept voor onverwachte vormen van hybriditeit. Zo zegt hij: "*Het lichaam niet alleen beschouwen als een biologisch lichaam, maar als een lichaam dat door technologie is uitgebreid, waardoor nieuwe en onverwachte mengvormen van biologie, technologie en computersystemen ontstaan.*"<sup>159</sup> Deze uitspraak laat zien hoe hij de traditionele scheiding tussen lichaam en machine doorbreekt, wat nauw aansluit bij posthumanistische denkers zoals Donna Haraway. Net als zij stelt hij het klassieke, autonome subject ter discussie en introduceert hij in plaats daarvan een visie waarin subjectiviteit vloeibaar, verdeeld en netwerkachtig is.<sup>160</sup>

Toch wijkt Stelarc ook bewust af van het posthumanisme, wat essentieel is voor het begrijpen van zijn positie. Zijn kunst draait, zoals hij zelf zegt, niet om "*Niet zozeer theoretische speculatie, maar het uitdrukken van de praktische en esthetische aspecten van lichaamsvergroting en -modificatie.*"<sup>161</sup> Hieruit blijkt dat hij niet vanuit een puur filosofisch kader werkt, maar vanuit de praktijk, het experiment en de lichamelijke ervaring. Waar veel posthumanistische denkers zich richten op theoretische kritiek, richt

---

<sup>158</sup> Stelarc. 196-97

<sup>159</sup> Eigen vertaling van: *Considering the body not merely as a biological body but one augmented with technology, opening up possibilities of unexpected hybridities of biology, technology and computational systems.*

Stelarc, 'Interview Regarding the Use of Body Modification and Pain as Artistic and Conceptual Tools in Performance Art with a Focus on Posthumanism.', 18 februari 2025.

<sup>160</sup> Stelarc.

<sup>161</sup> Eigen vertaling van: *Theoretical speculation but rather expressing the pragmatics and aesthetics of bodily augmentation and modification.*

Stelarc.

Stelarc zich op de daadwerkelijke uitvoering. Voor hem gaat het niet om abstracte vragen over mens-zijn, maar om het fysiek verkennen, testen en verleggen van grenzen.<sup>162</sup>

Tegelijkertijd is hij kritisch over verwante stromingen zoals het transhumanisme, dat hij te simplistisch en te gericht op optimalisatie vindt.<sup>163</sup> Zijn werk gaat niet over het verbeteren van het lichaam, maar over het oprekken van de mogelijkheden ervan, inclusief het risico op mislukking en vervreemding. Zo verduidelijkt hij: "*Mijn benadering is meer open en niet gericht op optimalisatie, maar op experimentatie.*".<sup>164</sup>

In mijn performance-analyse van *De Duistere Markt* zal ik niet expliciet ingaan op de posthumanistische ideeën of het cyborgconcept. Deze thema's komen echter indirect terug, bijvoorbeeld in de manier waarop *body suspension* het lichaam toont als een open, hybride ruimte waarin fysieke ervaring, pijn, technologie en controle samenkomen. Net zoals het posthumanisme de relatie tussen mens en technologie onderzoekt en herdefinieert, laten deze performances een voortzetting zien van posthumane concepten zoals die bij Stelarc.

---

<sup>162</sup> Stelarc.

<sup>163</sup> Stelarc.

<sup>164</sup> Eigen vertaling van: *My approach is more open ended. Not about optimisation but about experimentation.* Stelarc.

## 4. De performatieve beleving op de Duystere Markt: Een analyse van kunst in publieke ruimte

Lichaamsmodificatie performances roepen vaak intense lichamelijke en emotionele reacties op, zowel bij de performers als bij het publiek. Het lichaam fungeert hier als een plaats van confrontatie, grensverlegging en affectieve uitwisselingen, en niet louter als object of medium. Deze analyse vertrekt vanuit mijn persoonlijke ervaring als toeschouwer van een *body suspension*-performance en andere fysiek grensverleggende acts tijdens de Duystere Markt in 2024 in Genk. Theoretische kaders rond affect, lichamelijkheid, toeschouwerschap en Modern Primitivisme worden kritisch verkend en geanalyseerd vanuit mijn persoonlijke ervaring. Door mijn eigen lichamelijke reacties en die van de omstanders te observeren, onderzoek ik hoe dergelijke performances affect genereren en hoe deze gedeeld worden binnen een collectieve beleving.

In december 2024 bracht ik een bezoek aan de Duystere Markt in Genk, een jaarlijks evenement georganiseerd door de Genkse piercer Wes Wildvang. Dit evenement verzamelt verschillende standjes met rareiteiten, curiosa en wonderlijke objecten, variërend van schedels en opgezette dieren tot kristallen en alternatieve kledij.<sup>165</sup> De aanwezigen delen een passie voor body art en een esthetiek gekenmerkt door somberheid, mystiek en het duistere. Piercings en tatoeages zijn de norm, waarbij sommigen nog verder gaan met extreme modificaties zoals gesplitste tongen, implantaten in het voorhoofd en zelfs getatoeëerde oogballen. De overwegend zwarte kleding benadrukt de identiteit van deze subcultuur en draagt bij aan de duistere, rebellerende sfeer die het evenement kenmerkt. In deze setting staat het lichaam centraal als kunstwerk, niet als iets ‘voltooids’, maar als een dynamisch gegeven dat voortdurend aan verandering onderhevig is: iets veranderbaars, persoonlijks, altijd in ontwikkeling.

### 4.1 Body suspension met vrijwilliger

Een van de meest opvallende onderdelen van de markt was een *body suspension* performance, waarbij een vrijwilliger de unieke kans kreeg om deze ervaring zelf te ondergaan. De glazen ruimte waarin de suspension plaatsvond was open en tegelijk begrensd; wij keken er als in een etalage naar, konden alles zien maar waren er zelf niet aanwezig, en hadden altijd de mogelijkheid om de ruimte te verlaten. Het voelde alsof wij als toeschouwer keken naar een etalage waar iets ongeloofwaardig werd uitgehangen, maar tegelijkertijd voelde het ook als iets sacraals. Iets waar naar gekeken mag worden maar anderzijds toch een

---

<sup>165</sup> ‘De Duystere Markt NL | 19 & 20 April 2025’, de Duystere Markt, geraadpleegd 13 maart 2025, <https://www.deduysteremarkt.com/>.

barrière werd toegepast. Binnenin bereidde een professioneel team een vrijwilliger voor. Het team bestond uit vijf leden: een piercer die de haken aanbrengt, een technicus die het hijssysteem<sup>166</sup> bedient, een verpleegkundige voor medische ondersteuning en twee assistenten die klaarstaan om in te grijpen als dat nodig is (zie afb.17). De piercer gebruikte speciale naalden om de haken nauwkeurig in de huid te plaatsen op plekken zoals de rug, dijen en schouderbladen. Tijdens deze gebeurtenis, veranderde er iets aanzienlijks in de sfeer. Het werd stil, bijna doodstil. Na meerdere pogingen lukte het uiteindelijk om de huid langzaam te rekken en de vrijwilliger succesvol aan de vleeshaken op te hangen. Ze leek in een soort trance te zijn en vond ze de kracht om zich volledig over te geven aan de haken. Daar hing ze ineens, omhooggetild aan de haken.

Als toeschouwer van dit tafereel voelde het alsof ik daar op haar plaats stond. Mijn ademhaling veranderde van ontspannen naar bijna een staat van hyperventilatie. Hierbij werden mijn handen volledig klam en voelde ik mijn hartslag met de seconde rijzen. Ik voelde mij vooral raar, niet misselijk of ongemakkelijk maar een onbeschrijfelijk gevoel. Dit gevoel kan ik het beste beschrijven door mezelf in haar schoenen te plaatsen. Hoe zou ik zelf reageren moest ik opgehangen worden aan vleeshaken? De angst dat mijn huid zou scheuren projecteerde ik volledig op haar, alsof mijn huid daar aan de vleeshaken hing. Alsof ik met iedereen aanwezig een soort collectief lichaam had dat onderworpen werd aan alle onze onzekerheden en angsten. Andere toeschouwers werden fysiek ongemakkelijk. Sommigen moesten uit de ruimte vluchten, andere vielen flauw of moesten effectief overgeven. Deze sfeer van ongemakkelijkheid sneed als een ijzige wind door de ruimte, allemaal terwijl de opgehangen persoon zichzelf steeds meer en meer in een trance begon te bewegen.

Wat ik zelf voelde was geen afgunst maar een overweldigende combinatie van angst, respect, fysiek ongemak, existentiële verbondenheid met de opgehangen persoon, en vooral fascinatie. Maar ineens veranderde er iets. Wat voorheen een daad van zelfexpressie leek, veranderde gaandeweg steeds meer in een gedeeld affectief moment. Onze lichamen werden niet enkel toeschouwerslichamen, maar voelende lichamen, meegetrokken in een intens lichamelijk register van spanning, bewondering en projectie. Waar ik mijn ongemak eerst individueel ervaarde met klamme handjes en een hoge hartslag, werd steeds meer herkenbaar in de personen rondom mij.

Allen werden wij deel van een collectief gebeuren, of dat nu gewenst was of niet. In deze gedeelde intensiteit ontstond wat ik, vanuit de theorie van Brian Massumi zoals beschreven in *Parables for the*

---

<sup>166</sup> Het hijssysteem is een speciaal ontworpen mechanisme met katrollen en touwen of kettingen, bedoeld om een persoon veilig van de grond te tillen tijdens een *body suspension*.

*Virtual* (2021), zou willen benoemen als een collectief lichaam: een tijdelijk affectief netwerk waarin individuele grenzen vervaagden en gevoelens circulair begonnen te bewegen tussen lichamen. Affect fungeert hier als een autonome lichamelijke kracht die zich niet beperkt tot het innerlijke domein van het individu maar zich uitbreidt tussen lichamen, voelbaar in ademhaling, houding en kleine bewegingen. Volgens Massumi is affect geen vastomlijnde emotie maar een prereflectieve intensiteit die voorafgaat aan taal en betekenis en zich verspreidt via lichamelijke afstemming en zintuiglijke gevoeligheid.<sup>167</sup> Juist omdat affect zich buiten de symbolische orde voltrekt opent het de mogelijkheid tot collectieve ervaring: een gedeeld veld van lichamelijke sensaties waarin individuen tijdelijk op elkaar afgestemd raken alsof ze samen één lichaam vormen.<sup>168</sup>

Maar al snel werd dit collectieve gevoel doorbroken toen iemand met zijn smartphone het tafereel probeerde te fotograferen terwijl hier expliciet een verbod op stond. Na deze ene foto volgde nog één en nog één. Ondanks meerdere waarschuwingen bleven tal van toeschouwers het proberen. Deze simpele handeling voelde als een inbreuk, als een breuk in deze lichamelijke gedeeldheid. Ineens werd ik eraan herinnert dat de persoon voor ons enorm onderhevig was aan objectivering, waar de verboden fotografie als een wapen voelt om dit te bevestigen.

Volgens Susan Sontag is het nemen van foto's niet enkel een manier om beelden vast te zetten maar eveneens een manier om het beeld te controleren, een bepaalde toe-eigening van het beeld dat eigenlijk niet van jezelf in. In haar werk *Over fotografie* (2010) duidt Sontag dit als: 'Fotograferen houdt in dat je jezelf het object toe-eigent dat je fotografeert'.<sup>169</sup> Uit deze daad lijkt het lichaam niet enkel onderhevig te zijn aan objectiviteit maar bestaat er een reële kans dat het gemaakte beeld gaat circuleren. Er ontstaat een afstand die wringt met de intens persoonlijke aard van het ritueel.<sup>170</sup> De fragiele sacraliteit van het moment werd verbroken: de performer is niet langer een lichaam, maar een representatie, een beeld.

Deze performance toonde aan hoe lichaamsmodificatie niet alleen een fysieke daad is, maar ook een krachtig middel om affect te genereren en gedeelde lichamelijke ervaringen op te roepen. Mijn persoonlijke reactie, samen met die van het publiek, illustreert hoe lichamelijkheid en emotie in dergelijke contexten op complexe wijze met elkaar verweven zijn. Het lichaam vervulde hier niet enkel de rol als artistiek medium maar was ook onderwerp van een ethische toe-eigening.

---

<sup>167</sup> Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Twentieth anniversary edition., Post-Contemporary Interventions (Durham: Duke University Press, 2021), <https://doi.org/10.1515/9781478021971>. 30-31

<sup>168</sup> Massumi. 24-48

<sup>169</sup> Susan Sontag, *Over fotografie*, vertaald door Henny Scheepmaker (Amsterdam: De bezige bij, 2010).12

<sup>170</sup> Sontag.12-14

Mijn eigen reactie op het fotografisch vastleggen was enorm afwijzend. Het stond volledig haaks op het gebeuren dat er op dat moment plaatsvond, een daad waarin lichamelijke kwetsbaarheid, overgave en kracht centraal staan. Het gebruik van de smartphone had het moment voor ons als toeschouwer doorbroken; het voelde als een invasie van de privacy van de vrijwilliger, iets wat niet meer om te keren leek.

Opvallend was dat de vrijwilliger volledig afgesloten leek van haar omgeving. Ondanks de veranderde sfeer, alle blikken en het heimelijk fotograferen bleef ze volledig in zichzelf gekeerd, zonder enige reactie op wat er om haar heen gebeurde. Met haar gesloten ogen bewoog ze ritmisch van boven naar beneden, wennend aan het gevoel van de haken in haar huid. Samen met de begeleider werd intensief gefocust op haar ademhaling; traag, diep en gecontroleerd, alsof deze een anker vormde in het moment.

De langzame, ritmische ademhaling had iets van *pranayama* – een eeuwenoude ademtechniek waarin adem niet slechts een lichamelijke functie is, maar meer dient als middel tot innerlijke rust, concentratie en een verhoogd lichaamsbewustzijn. In deze context leek *pranayama* niet alleen een hulpmiddel om de fysieke sensatie van de haken te verdragen, maar ook een ritueel middel om mentaal in een meditatieve staat te blijven, los van de prikkels en oordelen van de omgeving.<sup>171</sup> Elke in- en uitademing leek haar te helpen zich dieper over te geven aan wat er gebeurde, terwijl ze met gesloten ogen steeds verder in zichzelf verdween. Het was duidelijk: ze was absoluut niet met ons bezig, niet met het spektakel, de verwondering van het publiek, enkel met haar eigen bijna overstijgende ervaring.

Deze onbewogenheid ten aanzien van de ander, inclusief onze blikken, reactie en zelfs toe-eigening via fotografie, leidde me naar George Batailles visie op “innerlijke ervaring”.<sup>172</sup> Voor Bataille is dit een mystieke of transgressieve beleving waarbij het subject zichzelf tijdelijk loslaat, een vorm van zelfopheffing die grenst aan de doodservaring. De ervaringen die men doormaakt zijn slechts schaduwen van een ultieme, onuitsprekelijke ervaring waarin het zelf als offer wordt aangeboden aan het absolute dat ons overstijgt.<sup>173</sup> In de suspension-performance lijkt deze gedachte zich te manifesteren: de *body suspension*-vrijwilliger geeft zich volledig over aan een grensoverschrijdende ervaring die zich onttrekt aan talige beschrijving.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Ravinder Jerath e.a., ‘Physiology of Long Pranayamic Breathing: Neural Respiratory Elements May Provide a Mechanism That Explains How Slow Deep Breathing Shifts the Autonomic Nervous System’, *Medical Hypotheses* (United States) 67, nr. 3 (2006): 566-71, <https://doi.org/10.1016/j.mehy.2006.02.042>.

<sup>172</sup> Maarten Van Buuren, *De innerlijke ervaring: essays over waarneming, beeld en geheugen*. (Groningen: Historische uitgeverij, 2007). 32-33

<sup>173</sup> Georges Bataille, *De innerlijke ervaring*, with Laurens ten Kate, Wim Kuijt, en Arachne (Hilversum: Gooi en Sticht, 1989). 6-9

<sup>174</sup> Van Buuren, *De innerlijke ervaring*. 32-33

En toch, terwijl de vrijwilliger zich terugtrok in die onzegbare overgave, werden wij als toeschouwers onvermijdelijk deel van het ritueel, niet als participanten, maar als observanten in een positie die pijnlijk veel weg had van een dierentuinbezoeker die een dier gadeslaat in een kunstmatige habitat. Anders dan bijvoorbeeld het kijken naar een theaterstuk, waar spelers en publiek gebonden zijn aan een gedeelde fictie, stonden wij hier in een situatie zonder afgesproken speelruimte of rolverdeling. Er was geen sprake van fictie, maar van een gebeurtenis die zich daadwerkelijk voor onze ogen voltrok. Deze dynamiek, waarin een levend lichaam tot object van contemplatie wordt, sluit nauw aan bij de thematiek van *De exotische mens* van Rudi Laermans. Hij toont hoe toeschouwers ‘de ander’ reduceren tot visueel object binnen een kader dat zij zelf bepalen, waardoor exotisering ontstaat. Het blijft echter belangrijk te beseffen dat dit slechts één mogelijke manier is om ernaar te kijken.<sup>175</sup>

De radicale overgave van de vrijwilliger versterkte dit proces: haar lichaam werd een schijnbaar toegankelijk mysterie, een fascinerend object dat zich openstelde voor onze blikken, terwijl wij ons veilig bleven positioneren als beschouwende buitenstaanders. Zo ontstond een dubbele exotisering: de vrijwilliger werd tot 'het Andere' gemaakt, terwijl wij als publiek onszelf bevestigden in onze rol als betekenisverlenende toeschouwers, die macht en interpretatiekader in handen hadden. Deze verhouding roept onvermijdelijk associaties op met het werk van Marina Abramović, in het bijzonder *Lips of Thomas* (1975), waarin de grens tussen performer en publiek vervaagt en de toeschouwer onbewust medeverantwoordelijk wordt voor wat zich voltrekt.<sup>176</sup>

In dit werk consumeerde ze een grote hoeveelheid honing en rode wijn, waarna ze met een scheermes een vijfpuntige ster in haar buik kerfde. Vervolgens ging ze liggen op een kruisvormige constructie van ijsblokken, met een verwarmingselement gericht op haar bloedende wond— een verwijzing naar haar orthodoxe achtergrond waar het kruis symbool staat voor religieus lijden en zelfopoffering.<sup>177</sup> Aanvankelijk observeerden de toeschouwers Abramović van een afstand, maar naarmate de performance vorderde, ontstond er een steeds ongemakkelijkere sfeer. Abramović dreef haar lichaam en geest tot het uiterste met pijnlijke, zelfopgelegde handelingen om innerlijke en culturele grenzen te doorbreken. Dit was een strijd tegen haar strenge, communistische opvoeding die gehoorzaamheid en onderwerping eiste.<sup>178</sup> Toen de intensiteit uiteindelijk ondraaglijk werd, besloten enkele toeschouwers in te grijpen. Haar lichaam werd daarmee niet alleen tot een object van publieke beschouwing, maar ook tot een kwetsbaar en krachtig

---

<sup>175</sup> *De exotische mens: andere culturen als amusement.*, = *Exotic man: other cultures as entertainment*, = *L'homme exotique: les autres cultures sous forme d'attraction* (Tielt: Lannoo, 2009). 131-34

<sup>176</sup> The Museum of Modern Art, 'Marina Abramović. *Lips of Thomas*. 1975/2005 | MoMA'.

<sup>177</sup> Tarsia e.a., *Marina Abramović*.

<sup>178</sup> Tarsia e.a.

medium. Door zichzelf zo openlijk bloot te stellen, maakte Abramović de spanningen zichtbaar tussen controle en macht, en bracht ze de machtsverhoudingen tussen performer en toeschouwer aan het licht.

Deze mentale transformatie in *Lips Of Thomas* leek te leiden tot een extatische ervaring, waarin het gevoel van pijn werd overstege en plaatsmaakte voor een intens, bijna gelukkig bewustzijn. Iets vergelijkbaars viel mij ook op bij de *body suspension* performance: nadat de vrijwilliger de initiële pijn leek te hebben overwonnen, bevond die zich vaak in een staat van euforie en mogelijks extase, waarbij het lichaam en de geest tijdelijk leken los te komen van hun fysieke grenzen. De grens tussen autonomie en objectivering werd pijnlijk zichtbaar bij Abramović, iets wat ik zelf ook sterk ervoer tijdens de *body suspension*. Als toeschouwer werd je onvermijdelijk onderdeel van een diep persoonlijk ritueel; het voelde voortdurend alsof je binnendrong in een ruimte die eigenlijk niet voor jou bedoeld was. Mijn lichaam reageerde instinctief: zwetende handen, een verhoogde hartslag, een spiegeling van de ervaring van de ander. Tegelijkertijd was er bewondering voor de moed en mentale kracht van de performer.

Na het hoogtepunt van de suspension, waarbij de vrijwilliger comfortabel in de lucht hing, begon het ritueel langzaam minder vreemd aan te voelen. Hoewel de toeschouwers nog steeds met verwondering en lichte afgunst keken, leek iedereen te wennen aan het schokkende beeld. Mijn lichamelijke reactie nam af, al bleef mijn hartslag hoog, voortdurend bevreesd dat de haken zouden scheuren. Om mij meer comfortabel te voelen, ging ik op de grond zitten, alsof ik zo meer tijd kon nemen om het hele gebeuren rustig in mij op te nemen. Mijn verwondering hield me vast; ik bleef volledig gedreven door pure fascinatie.

De vrijwilliger dwarrelde rustig door de lucht. Haar lichaam hing stil en bijna gewichtloos. Het leek alsof zij een drempel had overschreden: van fysieke pijn naar een staat van extase. Deze transformatie doet denken aan Abramović's beschrijving van *Lips of Thomas*. Ook zij ervoer het begin van haar performance als bijna ondragelijk, maar zodra zij die mentale barrière doorbrak, verdween de pijn en ontstond een veranderde bewustzijnstoestand waarin het lichaam zijn grenzen tijdelijk overstijgt.<sup>179</sup> In beide gevallen fungeert pijn niet enkel als lichamelijke ervaring, maar als poort naar een dieper bewustzijn.

Op dit grensvlak tussen pijn en loslaten openbaart zich iets anders: extase. Hoewel we extase vandaag vaak associëren met het gebruik van drugs als MDMA of met een staat van intens geluk, ligt de oorsprong van het woord in het Griekse *ekstasis*, letterlijk: buiten jezelf treden. Je verlaat je gewone, alledaagse zelf en zoekt verbinding met iets dat groter is dan jezelf. Wat extase kenmerkt, is een intens gevoel van verbondenheid. Tijdelijk wordt de eigen identiteit losgelaten en ontstaat een gevoel van eenheid met

---

<sup>179</sup> Abramović en Kaplan, *Walk through walls: een memoir*. 82-83

anderen, de natuur of iets grotere dan jezelf. Voor sommigen is dit een spirituele ervaring, maar dat is niet noodzakelijk; extase kent vele vormen.<sup>180</sup>

Toen ik dit observeerde, vroeg ik me af of haar reactie echte extase was of een reflex door een adrenalinepiek. Extase ontstaat niet zomaar; het vraagt een voorbereiding waarbij lichaam en geest ontspannen, maar nog wel enige controle behouden. Vanuit deze staat kan extase ontstaan, gevoed door fysieke prikkels zoals pijn en adrenaline, die leiden tot volledige overgave.<sup>181</sup>

Als toeschouwer kreeg ik niet het gevoel dat de vrijwilliger zich volledig kon overgeven aan de ervaring. Haar lichaam bewoog mee met het ritueel, maar haar blik sprak een andere taal. In de eerste minuten was er een subtiel ongemak te zien, alsof de aanwezigheid van vreemden haar terughield. De setting was allesbehalve intiem: publiek, soms chaotisch, met ogen die keken en het gebruik van smartphones, ondanks het verbod. Er hing een onzichtbare sociale druk, die haar gevangen leek te houden in een vorm van zelfbewustzijn. Extase vraagt om verlies van controle, om loslaten, maar zij leek juist te balanceren op dat breekbare randje tussen pijn en overgave. Misschien stond ze op de drempel van extase, misschien net eronder. Of ze die grens werkelijk overstak, blijft voor mij twijfelachtig. Alleen zij weet hoe zij deze gebeurtenis echt heeft ervaren.

Toen de vrijwilliger na vijf tot tien minuten langzaam werd neergelaten zakte de spanning enorm waardoor veel toeschouwers vroegtijdig vertrokken en zij daardoor het einde met de nadruk op dialoog en verzorging mist. Twee teamleden ondersteunden haar voorzichtig, terwijl de piercer tegen haar bleef praten, zacht, onhoorbaar voor ons. Maar aan haar gelukzalige glimlach was af te lezen dat het bemoedigende woorden waren, vol waardering voor wat ze net had doorstaan. De intense energie onder het publiek maakte plaats voor rust, bijna contemplatie. *Wat is hier net gebeurd? En wat voel ik hierbij?* Ik had geen antwoord. Toch werd er één ding erg duidelijk voor mij: mijn aanvankelijke korte gedachte dat dit zelfverminking was, verdween volledig. In plaats daarvan groeide respect, zelfs een niet te plaatsen gevoel van verbondenheid want eigenlijk had ik niets gedaan.

De haken werden langzaam verwijderd de huid verzorgd, maar de echo van hetgeen wat net gebeurd was, hing nog in de lucht. Terwijl de vrijwilliger wat at en dronk, en haar wonden liet verzorgden, straalde ze de grootste rust uit. Ze genoot nog na van een ervaring die misschien niet de volle extase bereikte, maar duidelijk een andere staat van bewustzijn weerspiegelde. Ondertussen gingen in het publiek de kalme en

---

<sup>180</sup> 'Religion Has No Monopoly on Transcendent Experience | Aeon Essays', Aeon, geraadpleegd 31 juli 2025, <https://aeon.co/essays/religion-has-no-monopoly-on-transcendent-experience>.

<sup>181</sup> Aeon, 'Religion Has No Monopoly on Transcendent Experience | Aeon Essays'.

bedachtzame gesprekken verder. We zagen niet enkel een spektakel, maar waren getuige van een verandering, iets wat zich voltrok in de vrijwilliger en zich tegelijk weerspiegelde in ons waardoor een stille vorm van verbondenheid tussen ons ontstond. Wat begon als een individuele daad werd gaandeweg iets gemeenschappelijks. De *suspension* liet niet alleen sporen na op haar huid, maar ook in ons bewustzijn als een gedeeld moment van lichamelijke kwetsbaarheid en betekenis.

## 4.2 Het Hullabaloo Cabaret

Een ander optreden die dag was dat van het Hullabaloo Cabaret uit Berlijn, een diverse groep artiesten die het grensgebied tussen entertainment, shock en esthetiek verkent. Hun acts zijn niet enkel theateraal maar grensverleggend en lijken bewust te spelen met het ongemak van het publiek. Het is niet iets waar iedereen zich in kan vinden. Enjo Flint opende de show, gegrimed als een enge clown met een verontrustende uitgelopen grijns. Hij diende niet enkel als entertainer maar ook als begeleider voor de heftige acts. De show vond plaats in een grote open ruimte, met vooraan een podium, in het midden staantafels en achteraan zitgelegenheid. Het publiek kon zo zelf bepalen vanop welke afstand ze het tafereel wilden aanschouwen, wat een gevoel van controle gaf. Uit nieuwsgierigheid koos ik ervoor om ergens in het midden te gaan staan – dicht genoeg om elk detail te zien, maar ver genoeg om me terug te trekken als het te intens werd.

De voorstelling begon relatief conventioneel, met een dragqueen die optrad in een opvallende, onthullende outfit: een zwart ensemble, compleet met opgeblazen rubberen hoofdstel en leren stiletto's (zie afb.18). Deze visuele keuze zette meteen de toon voor de verdere intensiteit van de show. Typerend voor de dragtraditie playbackte ze op theaterale wijze een lied, met overdreven bewegingen, zwoele blikken en speelse interactie met het publiek. Ze zong danste tot er plots een straal bloed uit haar mond spoot, druipend over haar hele lichaam. Hoewel vreemd aanvoelend, reageerde het publiek uiterst enthousiast. De overduidelijke kunstmatigheid bood een soort geruststelling: dit was spel, geen werkelijkheid. Die gedeelde opluchting hield de sfeer luchtig. De afstand tussen performer en toeschouwer bleef intact; het ging hier om gedeeld vermaak.

Daarna volgden acts die steeds verder de grenzen van lichamelijke opzochten. Een vrouwelijke performer voerde een fysiek bijzonder veeleisende haarhangact uit. Haar haar was opgestoken in een strakke dot waarin een ring was bevestigd, vastgeklikt aan een haak. Langzaam werd ze omhoog gehesen, haar volledige lichaamsgewicht rustend op niets anders dan haar haren. Haar indringende, vastberaden blik bleef gedurende de hele performance voelbaar en sloeg over op het publiek. Iedereen kent het ongemakkelijke gevoel van aan je haar getrokken worden. Laat staan als je met je volle gewicht hieraan

moet hangen. Ook paaldansen op torenhoge hakken maakte hier deel van uit. Een van de meer extreme momenten was het gebruik van slijpschijven op de intieme zones van twee performers (zie afb.19). Hoewel ze metalen bescherming droegen, zorgden de vonken die van het metaal afspatten voor een visueel overdonderend effect. Toch merkte ik dat de ongemakkelijkheid die ik voelde, niet bij iedereen merkbaar was. Mijn aandacht bleef steeds hangen bij het mogelijke gevaar, bij de gedachte dat één verkeerde beweging tot ernstige verwondingen kon leiden. Die bezorgdheid stond in scherp contrast met de reactie van het publiek, dat laaiend enthousiast was en luid applaudisseerde. Er was geen bloed of zichtbare schade te zien; toch voelde het onnatuurlijk. Het voelde alsof mijn eigen lichaam daar stond. Net als bij de suspension-performance projecteerde ik mezelf op het lichaam op het podium. Opnieuw ontstond het idee van een gedeeld, collectief lichaam waarin de grenzen tussen mij en de performer vervaagden. Deze performances speelden met verwachtingen en fysieke extremen, maar het bleef binnen een sfeer van gecontroleerde sensatie.

Toch was er één act die zich losmaakte van de rest in intensiteit en impact. Een vrouwelijke performer betrad het podium in een bijna doorschijnende outfit, haar lichaam kwetsbaar, maar haar bewegingen beheerst. In haar handen hield ze een boeket met rode rozen. Pas toen ze de rozen één voor één aan ons toonde, werd duidelijk dat de stelen in feite uit lange naalden bestonden. Al snel werd duidelijk dat dit geen onschuldig optreden was, maar een vorm van *needle play* waarbij piercings, zoals die ook bij normaal piercen gebruikt worden, op een speelse manier in de huid worden geplaatst. Onder begeleiding van zachte achtergrondmuziek begon ze één voor één de naalden in haar huid te plaatsen. De naalden leken soepel door haar huid te glijden: oppervlakkig, maar juist goed zichtbaar. Eerst haar armen, dan haar dijen en ten slotte haar wangen. De handeling was niet brutaal, maar traag, weloverwogen en volledig beheerst (zie afb.20).

Terwijl haar lichaam geleidelijk aan veranderde in een kunstwerk vol naalden veranderde de sfeer in de kamer. De enthousiaste sfeer verdween zeker niet maar het ongemak van sommigen was duidelijk voelbaar in de ruimte. Enthousiasme sloeg snel over in afgunst of eerder ongemak, mogelijks vanuit vrees voor het onbekende. Maar dan begon ze de naalden weer voorzichtig uit haar huid te trekken. Hoe meer het bloed begon te stromen uit haar wondes, des te meer mensen wegkeken of de nood voelden om uit de ruimte te moeten verdwijnen. Hier was bloed geen theatrale keuze maar een gevolg van een beschadiging aan haar huid, een echt modificatie. Hier verschoof de act van theatrale expressie naar iets wat onmiskenbaar tastte aan de grenzen van het toelaatbare. De grens tussen kunst en zelfverwonding, tussen vorm en geweld, werd plots voelbaar. Deze performance liet geen ruimte voor veilige afstand, want als toeschouwer was je onverbiddelelijk betrokken bij het hele gebeuren.

Wat ik zelf voelde was moeilijk te benoemen. *Needle play* heeft mij altijd geïntregeerd maar het live aanschouwen ervan was onverwacht en confronterend. Voor een moment dacht ik: Is dit geen marteling? Is dit geen zelfbeschadiging? Dit was een instinctieve reactie, alsof mijn lichaam de pijn alleen kon ervaren als iets vanzelfsprekend negatiefs. Het weigerde te erkennen dat zij deze pijn volledig vrijwillig onderging en bewust opzocht.

Wat ik hier voelde sluit nauw aan bij Julia Kristeva's idee van het *abjecte*, dat ik eerder besprak in de context van body art. Het abjecte is iets wat ons tegelijk afstoot en fascineert, omdat het de grenzen tussen wat bij ons hoort en wat vreemd is, verstoort. Mijn instinctieve reactie, de walging bij het zien van de naalden, was precies die afweer tegen iets dat mijn lichaam en geest niet meteen als normaal of veilig kon plaatsen.<sup>182</sup> De pijn die ik zag werd niet herkend als een bewuste keuze, maar als een bedreiging voor de orde en heelheid die ik van het lichaam verwachtte. *Needle play* doorbreekt namelijk de vertrouwde grenzen van het 'gezonde' en 'onbeschadigde' lichaam, waardoor het abjecte in mij werd opgeroepen: een gevoel van ongemak, omdat iets wat inherent deel van mij is, tegelijk vreemd en verstorend wordt.<sup>183</sup> Dit gevoel is vergelijkbaar met het vinden van haren in je eten of in het doucheputje: het zijn jouw haren, maar omdat ze daar niet horen, ervaar je ze als vies en vreemd tegelijk. Precies dat dubbelzinnige gevoel van herkenning én afkeer ervoer ik ook bij het zien van *needle play*.<sup>184</sup>

Deze ervaring verklaart waarom mijn blik bleef hangen; het abjecte roept namelijk niet alleen afkeer op, maar ook een onvermijdelijke nieuwsgierigheid. Het laat iets zien dat onze vaste ideeën over het lichaam en pijn ondermijnt, en zo dwingt het ons om na te denken over wat 'normaal' eigenlijk betekent.<sup>185</sup> Toch bleef ik kijken, en naarmate de performance vorderde, begon mijn perspectief langzaam te kantelen. Wat eerst ongemakkelijk en destructief leek, kreeg stilaan de kenmerken van een ritueel: de gecontroleerde bewegingen, de tranceachtige concentratie van de performer, de esthetiek van pijn die niet enkel pijn was, maar ook iets sacraals, iets krachtigs.

Deze persoonlijke frictie weerspiegelt een bekend debat binnen lichaamsmodificatie-discoursen. Men duidt deze praktijken vaak medisch als potentieel destructief: als verslaving, zelfmutilatie, of tekenen van psychische instabiliteit.<sup>186</sup> Tegelijkertijd sluit deze medische blik vaak uit dat mensen binnen bepaalde subculturen en artistieke contexten pijn en lichamelijke grenservaringen juist kunnen waarden als

---

<sup>182</sup> Kristeva, *Powers of Horror*. 17-18

<sup>183</sup> Kristeva. 12-18

<sup>184</sup> Kristeva. 17-18

<sup>185</sup> Kristeva. 12-13

<sup>186</sup> Jeffreys, "'Body Art' and Social Status". 409-11

betekenisvolle rituelen. Het Moderne Primitivisme zoals eerder besproken is hier een uitstekend voorbeeld van. Net zoals de aanhangers van het Moderne Primitivisme zoekt de performer via pijn een diepere verbinding met zijn/haar lichaam en spirituele identiteit. De naalden die zorgvuldig in de huid werden geplaatst, maakten deel uit van een transformatief proces waarin pijn niet als doel fungeerde, maar als middel tot een trance-achtige staat met als doel een hoger bewustzijn te bereiken.<sup>187</sup> Deze staat was af te lezen aan de lichaamstaal van de performer waarin duidelijk werd dat de ervaring het fysieke pijnaspect overstegen had. Hierdoor fungeert het lichaam als instrument voor zelfbevestiging en innerlijke transformatie.<sup>188</sup>

Deze performance weerspiegelt de intentie van het Moderne Primitivisme om zich te onwortelen aan de vluchtigheid en oppervlakkigheid van de hedendaagse maatschappij. Door pijn bewust te confronteren en te zoeken naar een verhoogde bewustzijnstoestand wordt het lichaam een podium voor rituele handelingen. *Needle play* kan hier functioneren als een hedendaags ritueel, waarbij het lichaam een brug slaat tussen persoonlijke grenzen, collectieve betekenissen en de zoektocht naar een 'purer' en authentieker zelf, zoals dat bij het Moderne Primitivisme nagestreefd wordt.<sup>189</sup>

Tegelijkertijd is het belangrijk te erkennen dat deze betekenis niet universeel geldend is. Voor sommige deelnemers staat niet de rituele of spirituele dimensie centraal, maar veeleer de lichamelijke sensatie, het esthetisch spel met het lichaam of de dynamiek van controle en overgave binnen een interpersoonlijke setting. In zulke gevallen is *needle play* minder een middel tot zelftranscendentie, en eerder een vorm van lichamelijk experiment of genot zonder expliciete symbolische of spirituele lading.<sup>190</sup>

Het is belangrijk om te beseffen dat lichaamsmodificatie voor ieder individu een persoonlijke betekenis heeft, een inzicht dat parallel loopt met de bevindingen uit mijn survey, waarin spirituele betekenis en symboliek niet door de meerderheid als beweegredenen voor hun modificaties werden genoemd. Het is belangrijk op te merken dat veel deelnemers zelf nog geen ervaring hebben met extremere vormen van lichaamsmodificatie, zoals *body suspensions* of *needle play*. Dit benadrukt de diversiteit in motivatie en ervaring binnen het veld van lichaamsmodificatie, en suggereert dat de betekenis en beweegredenen kunnen variëren afhankelijk van de mate van betrokkenheid. Verdere onderzoek naar extremere vormen kan daarom aanvullende inzichten bieden in de complexiteit van dit fenomeen.

---

<sup>187</sup> Kubart, 'Body suspension'. 120-22

<sup>188</sup> Kubart. 114, 120-22

<sup>189</sup> Kubart. 117-22

<sup>190</sup> Staci Newmahr, *Playing on the Edge: Sadoomasochism, Risk, and Intimacy* (Indiana: Indiana University Press, 2011). 81-102

### 4.3 Slotbeschouwing Duystere Markt

De performancepraktijken die plaatsvinden op de Duystere Markt weerspiegelen de intentie van het Moderne Primitivisme om zich te onttrekken aan de vluchtigheid en oppervlakkigheid van de hedendaagse maatschappij.<sup>191</sup> Door pijn bewust te confronteren en het streven naar een verhoogde bewustzijnstoestand, wordt het lichaam ingezet als een ritueel instrument. *Needle play* functioneert in dit kader als een hedendaags ritueel waarin het lichaam de brug vormt tussen persoonlijke grenzen, gedeelde betekenissen en het verlangen naar een zuiverder en authentieker zelf.

Zoals eerder besproken is Fakir Musafar één van de grondleggers van het Moderne Primitivisme, een benadering die duidelijk doorklinkt in de performances op de Duystere Markt. Musafar beschouwde lichaamsmodificatie niet louter als lichamelijke ingreep, maar als een vorm van artistieke en spirituele expressie.<sup>192</sup> Met zijn extreme lichamelijke transformaties verkende hij de grenzen van pijn, identiteit en bewustzijn. Daarmee opende hij nieuwe mogelijkheden voor zowel zelfexpressie als introspectie, en groeide hij uit tot een invloedrijke figuur binnen de internationale lichaamsmodificatiebeweging. Zijn werk vormde een inspiratiebron voor vele performers en kunstenaars die het lichaam beschouwen als een betekenisvol medium in rituele en artistieke context.

De Duystere Markt vormt in zekere zin een voortzetting van Musafars gedachtegoed, maar plaatst dit binnen een geheel andere context. Jaarlijks zetten performers hier het lichaam in als expressief en grensverleggend medium. Performances zoals *body suspension* of de optredens van Hullabaloo Cabaret zijn niet louter sensationele acts, maar functioneren als rituelen waarin pijn en kwetsbaarheid kunst zijn. Zowel het publiek als de performers ondergaan hierbij intense affectieve reacties, waardoor een tijdelijke ruimte ontstaat waarin pijn en transcendentie met elkaar verweven raken.

Toch verschilt de context fundamenteel van Musafars besloten setting. De Duystere Markt is een openbaar en betalend evenement waarin het ritueel plaatsvindt te midden van een publiek. Deze verschuiving van intieme beleving naar publieke vertoning brengt spanningen met zich mee. Tijdens mijn aanwezigheid op het evenement werd ik me sterk bewust van de tegenstelling tussen de sacrale intentie van de performance en de realiteit van het omringende publiek. Smartphones flitsten bijvoorbeeld onophoudelijk. Mensen documenteerden wat zij zagen alsof het een spektakel betrof, eerder dan een rituele handeling met diepe persoonlijke lading.

---

<sup>191</sup> Egmont, Nijs, en KU Leuven, *Piercings: een multidisciplinaire benadering*. 41

<sup>192</sup> Horton, 'Flesh Hook Pulling'. 120-28

De publieke en commerciële aard van de Duistere Markt roept vragen op over authenticiteit en de spanningsverhouding met de oorspronkelijke waarden van het Moderne Primitivisme. Deze beweging positioneerde zich expliciet als alternatief voor de dominante consumptiemaatschappij.<sup>193</sup> De aanwezigheid van ticketverkoop, merchandise en programmaboekjes lijkt deze principes tegen te spreken. Toch kan men stellen dat openheid en zichtbaarheid ook bijdragen aan bredere maatschappelijke acceptatie. In de surveyresultaten die ik analyseerde, was een groeiende tolerantie en interesse merkbaar voor rituelen die voorheen als marginaal of choquerend werden beschouwd. Deze publieke aanwezigheid draagt mogelijk bij aan een verdere normalisering van subculturele expressievormen zoals *body suspension*.

Eén van de meest prangende kwesties die uit deze verschuiving voortvloeit, is het vraagstuk van privacy, iets dat door de intieme aard van het Moderne Primitivisme minder van toepassing is. Hoewel er binnen het evenement regels bestaan die het fotograferen van intieme rituelen verbieden, blijkt controle hiervan niet simpel. Toeschouwers fotograferen of filmen performers vaak zonder hun toestemming. Deze beelden circuleren vervolgens online, waardoor de controle over het eigen lichaam gedeeltelijk verloren gaat. Wat oorspronkelijk een intiem en betekenisvol moment is, reduceren toeschouwers zo tot een visueel object dat zij buiten de context delen en beoordelen.

Tijdens mijn observatie werd dit ethische spanningsveld bijzonder tastbaar. Als onderzoeker bevond ik mij zelf in een paradoxale positie. Enerzijds was ik toeschouwer en documentalist, anderzijds wilde ik respectvol omgaan met de kwetsbaarheid van de performers. De constante aanwezigheid van camera's had onmiskenbaar invloed op de sfeer. De alomtegenwoordigheid van digitale registratie stelde de sacraliteit van het ritueel onder druk. De vraag die zich hier opdringt, is waar de grens ligt tussen toekijken en toe-eigenen. Wie heeft het recht om rituelen vast te leggen en te verspreiden? En onder welke voorwaarden kan deze documentatie plaatsvinden zonder de essentie van het ritueel te ondermijnen?

---

<sup>193</sup> Egmont, Nijs, en KU Leuven, *Piercings: een multidisciplinaire benadering*. 41

## Besluit

Dit onderzoek vertrok vanuit de vraag hoe pijn en lichaamsmodificatie een rol spelen in de performances op de Duystere Markt in Genk, en welke betekenissen hieraan worden gegeven in artistieke, rituele en sociale contexten. Uit observaties, interviews en theoretische analyse blijkt dat deze praktijken deel uitmaken van een rijk geheel aan betekenislagen. Pijn fungeert hier niet simpelweg als lichamelijke sensatie, maar als een bewust gekozen middel om verschillende doelen te bereiken, waaronder artistieke expressie, rituele transformatie en het creëren van tijdelijke gemeenschappen.

Een opvallende bevinding is dat pijn tijdens deze performances geen doel op zichzelf vormde, maar als middel tot verandering diende. In acts zoals *body suspension* zoeken performers bewust pijn op en regisseren deze om een bepaald effect te bereiken. Het ervaren van extreme sensaties met behulp van lichaamsmodificatie kan leiden tot een veranderd zelf en een veranderd zelfbewustzijn, waarin mentale concentratie en emotionele intensiteit samenvloeien. Deze benadering sluit aan bij het werk van pioniers als Fakir Musafar en Marina Abramović, die het lichaam gebruikten als laboratorium om menselijke grenzen en mogelijkheden te onderzoeken. De basis die zij legden met het eerste gebruik van lichaamsmodificatie in de kunst, vormt duidelijk een inspiratiebron voor hedendaagse performances zoals die op de Duystere Markt.

Daarnaast werd duidelijk dat de performances op de Duystere Markt een uitgesproken artistieke dimensie hebben. Ze sluiten nauw aan bij de traditie van de body art, waarin het lichaam niet alleen onderwerp is, maar ook het eigenlijke medium van de kunst vormt. Anders dan in traditionele kunstvormen, waar het lichaam meestal is afgebeeld via schilderijen of sculpturen, is het hier direct ingezet als materiaal voor artistieke expressie. Deze directe lichamelijke zorgt voor een fysieke intensiteit en onmiddellijkheid die kenmerkend zijn voor de ervaring op de Duystere Markt.

Ook hebben de performances een duidelijke rituele betekenis. Verschillende acts vertonen sterke overeenkomsten met overgangsrитуelen, waarbij pijn niet dient als straf of beproeving, maar als toegangspoort tot een veranderde staat van bewustzijn. Deze ervaring is vaak essentieel voor de betekenis die deelnemers aan het evenement toekennen.

Verder vervullen de performances een belangrijke sociale rol. Ze vormen tijdelijke gemeenschappen waarin zij opvattingen over lichamelijke grenzen opnieuw verkennen en heronderhandelen. Het gezamenlijk meemaken van extreme acts schept een sterke onderlinge band tussen deelnemers en publiek, waardoor een hechte maar tijdelijke gemeenschap ontstaat. Deze gemeenschap kan degenen die de lichaamsmodificatie

ondergaan helpen om een gevoel van verbondenheid en begrip te ervaren, waarbij elke notie van sociale druk verdwijnt.

Hoewel dit onderzoek een zo breed mogelijk kader trachtte te hanteren, blijven er altijd hiaten bestaan. De performanceanalyse van de Duystere Markt vertrok vooral vanuit mijn eigen gevoel en mijn waarneming van wat toeschouwers leken te ervaren. Hierbij ontbreekt onderzoek naar hoe het publiek zich daadwerkelijk voelde en hoe de performers hun ervaring beleefden. Dit kan bijvoorbeeld worden aangevuld met diepte-interviews waarbij direct na de performance wordt gepeild naar hun bevindingen. Daarnaast is onbekend hoe de intense lichamelijke en emotionele ervaringen doorwerken in het dagelijks leven van deelnemers. Het aanschouwen van dergelijke performances mag dus zeker niet als evidentie worden gezien.

Ook de digitale dimensie van deze optredens verdient nadere aandacht. Tijdens het veldwerk werd duidelijk dat het gebruik van smartphones tijdens de acts een spanning oproept tussen het rituele karakter van de performances en hun functie als spektakel. Het is relevant om te onderzoeken hoe beelden van deze acts circuleren op sociale media en welke invloed dit heeft op zowel performers als toeschouwers.

Verder zou een vergelijking met soortgelijke evenementen in andere culturele contexten kunnen verduidelijken in hoeverre de Duystere Markt uniek is of juist deel uitmaakt van bredere internationale trends. Zulke vergelijkende studies kunnen helpen om de specifieke kenmerken en bredere relevantie van de hier beschreven praktijken beter te begrijpen.

Tot slot benadrukt dit onderzoek de noodzaak van een expliciet ethisch kader voor het bestuderen en presenteren van dergelijke performances. De balans tussen artistieke vrijheid en persoonlijke integriteit, en tussen rituele betekenis en publieke vertoning, blijft een cruciaal aandachtspunt. Deze kwesties zijn niet alleen van belang voor wetenschappelijk onderzoek, maar ook voor organisatoren, kunstenaars en deelnemers die betrokken zijn bij de verdere ontwikkeling van evenementen zoals de Duystere Markt.

## Bijlagen

### Bijlage 1: Interview with Stelarc

**Date:** January 2025

**Format:** Email correspondence

**Interviewer:** Lies Bogaerts (Masters student in Art History)

**Interviewee:** Stelarc (Performance Artist)

**Purpose:** This interview was conducted as part of the research for my master's thesis on the use of body modification and pain as artistic and conceptual tools in performance art.

**Q1(Lies): What motivates you to incorporate physical modification and pain into your performances?**

**A (Stelarc):** Some performances have been psychologically demanding, some physically challenging, some technically difficult and complex. The urge was always to actualise an idea, to personally experience it and then hopefully be able to meaningfully articulate those situations. To realise these ideas whatever it takes, even with discomfort...

**Q2: Do you perceive your body as a work of art when it becomes the medium in your performances? Why or why not?**

**A:** Well, it's not that the body becomes a work of art in-itself, but rather the body, actualising certain ideas, in particular circumstances and in varying locations and becomes a component of an action that in that context can be considered artistic. The realisation from doing these challenging performances was that the body is inadequate physically and psychologically to cope not only in the natural world but also in the technological terrain we now inhabit. In fact the body is profoundly obsolete. It has slim survival parameters, is easily damaged, its organs malfunction and its longevity is limited. If the body is a work of art, it is because it has become an object of interrogation and has become contestable and contingent.

**Q3: How do you conceptualize the role of pain in your work, and do you find its meaning evolves depending on your own or the audience's perspective?**

**A:** Pain was never the subject of the performances. It certainly was an outcome of the physically challenging actions, but manifested in various ways. Although the suspension performances seem to be the most physically difficult, realising the Stomach Sculpture was the most difficult and painful. But then coping with the cold, or with the anxiety or with failure can be painful in other ways. What is commendable about

the Body Modification and Grinder communities is their willingness to physically experiment with their bodies, not only cosmetically with silicon implants but also with chip circuitry.

**Q4: How do audiences typically respond to the physicality of your performances, and does this feedback influence your approach?**

**A:** The sensory deprivation performances typically were gallery situated and durational (sometimes 5-10 days). People came and went with me often being unaware of any reactions. For example when I stitched my eyelids and mouth shut with surgical needle and thread I couldn't see or speak to anyone for 5 days. Many of the suspension performances were in closed gallery spaces or remote locations where the only people in attendance was a small group assisting. Or people who just happened to be in proximity. For example with Seaside Suspension, there was a group of fisherman on another outcrop of rocks who were fishing before we arrived, kept fishing during the performance and were still fishing there when we left. There were 2 very public suspensions in New York and Copenhagen. I got arrested in NY, but assisted by the police in Copenhagen. At any rate, audience response does not influence the approach I took. To point out also that the attitude to pain is not only personal but also cultural.

**Q5: What challenges or ethical dilemmas have you encountered in your practice, especially when exploring the boundaries of the human body?**

**A:** Oh it took 10 years to find 3 surgeons and get adequate funding to undergo the first surgical procedures to construct an ear on my arm. During that period I had consulted and sought assistance from many medical and surgical practitioners but although they were willing to offer advice they were not willing to actually realise the idea. For obvious medical ethical reasons. To do operations for life threatening reasons, or plastic surgery to repair burn or accident victims that was OK. But to do surgery to construct an extra ear on an artist was not considered ethically acceptable. Even with the Stomach Sculpture, it was difficult to find an Endoscopist to insert the sculpture safely into my body. And when I did find someone, it had to be done in private at his clinic. And because of possible complications within proximity to a major hospital.

Following our initial interview, I asked a further question regarding the philosophical implications of Stelarc's work in relation to posthumanism.

**Q6: Given the way your performances and projects challenge traditional notions of human embodiment, I was wondering how you personally see the relationship between your art and the**

**concept of posthumanism. Do you consider your work to align with posthumanist thought, or do you see it as operating in a different framework?**

**A:** In some ways these projects and performances align and in other ways diverge with Posthumanist discourse. They align, especially in challenging conventional notions of embodiment, identity and agency and considerations of the other. Not only the insect and animal other, but also the machinic other. Considering the body not merely as a biological body but one augmented with technology, opening up possibilities of unexpected hybridities of biology, technology and computational systems. Embodiment should be continuously reimagined, not as this evolutionary construct but something that can become other. And considering identity and agency as distributed cognition with a more fluid and networked subjectivity. Presence is no longer constrained by locality but projected remotely, disseminated through online connectivity. So what a body is, how a body performs and how it becomes aware and interacting with its environment is continuously being reconfigured.

In diverging with Posthumanism though, my projects and performances are not about theoretical speculation but rather expressing the pragmatics and aesthetics of bodily augmentation and modification. Not only critiquing but actualising alternative anatomical architectures. And certainly my approach to art is not concerned explicitly with the ethical and political implications that Posthumanism espouses.

I am more uneasy though being associated with Transhumanism, in that it more simplistically is about enhancing the human body. I find Transhumanist notions of life-extension, mind-uploading and merely upgrading the human body problematic. My approach is more open-ended. Not about optimisation but about experimentation. So the interest is not about the supposed progress of the human, but rather about provocation and experimentation, with perhaps in the end the demise of the human as the exemplar of an intelligent life-form...

## Lijst van afbeeldingen

Afb.1 Fakir Musafar, *zonder titel (ritueel met dolken)*, 1978. Digitale afbeelding.

Joseph Roach, *Violent Theatricality: Displayed Enactments of Aggression and Pain* (Hanover: University Press of New England, 1993), p.50

Afb.2 Charles Gatewood, *zonder titel (filmsstil uit Dances sacred and Profane)*, 1983.

Digitale afbeelding.

Joseph Roach, *Violent Theatricality: Displayed Enactments of Aggression and Pain* (Hanover: University Press of New England, 1993), p.55

Afb.3 Mark I. Chester, *Fakir Musafar in Kavadi-frame met 100 speerdoorboringen, geïnspireerd op Thaipusam-festival*, 1983. Digitale afbeelding.

Joseph Roach, *Violent Theatricality: Displayed Enactments of Aggression and Pain* (Hanover: University Press of New England, 1993), p.60

Afb.4 Barthelemy Roger, *Nouve Hollande (Y-Erran-Gou-La-Ga)*, gravure naar Nicolas-Martin Petit), 1807. Kleurgravure, 32.0 x 24.3 cm. Bewaarplaats onbekend.

Copyright Australian Museum, Sydney.

Afb.5 Marina Abramović, *Rhythm 10*, 1973. Performancefotografie, afmetingen onbekend. Bewaarplaats onbekend.

Copyright Marina Abramović.

Afb.6 Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1974. Tafel met 72 objecten en diaprojector met dia's van performance en tekst. London, Tate Modern, inv. nr. T14875.

Copyright Tate Modern, London.

Afb.7 Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1994. Gelatinezilverdruk met ingebed letterpresspaneel, Frame (foto): 98,1 x 100,7 x 2,5 cm; frame (tekst): 25,9 x 18,3 x 2,5 cm.

Copyright Marina Abramović, courtesy of Sean Kelly Gallery/(ARS), New York

Afb.8 Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1974. Filmstil uit video-performance.

Copyright Marina Abramović Institute.

Afb.9 Melati Suryodarmo, *Exergie Butter Dance*, 2000 Filmstil uit video-performance.

Observing the Observer Through a New Methodology Case Study: *Melati Suryodarmo's Exergie Butter Dance*, LASALLE College of the Arts (2018)

Afb.10 Catherine Opie, *Jo (Portraits)*, 1993-97. Chromogene afdruk, 50,8 x 40,6 cm.

Copyright Catherine Opie; courtesy Regen Projects, Los Angeles

Afb.11 Catherine Opie, *Untitled #3 (from the Large Format Polaroids series)*, 1961. Polaroid, 271 x 104 cm.

Copyright Catherine Opie; courtesy Regen Projects, Los Angeles.

Afb.12 Catherine Opie, *Self-Portrait/Cutting*, 1993. Chromogene afdruk, 102 x 76 cm.

Copyright Catherine Opie; courtesy Regen Projects, Los Angeles.

Afb.13 Stelarc, *Performance installation with robotic exoskeleton*, 2013. Digitale afbeelding.

STELARC | EXOSKELETON', geraadpleegd 7 augustus 2025, [https://stelarc.org/\\_activity-20227.php](https://stelarc.org/_activity-20227.php).

Afb.14 Stelarc, *Sitting/Swaying, Event for Rock Suspension, Tamura Galley, Tokyo, 11 May 1980, 1980*.

Foto-ets op aluminium, 10,5 x 15,5 x 2,5 cm.

*Stelarc: The Monograph*, with Internet Archive (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005). p.133

Afb.15 Stelarc, *Prepared Tree Suspension*, Performance, Evenement for Obsolete Body, No. 6, Foothills of Black Mountain, Canberra, 10 oktober 1982. Performancefotografie, afmetingen onbekend.

Bewaarplaats onbekend.

*Stelarc: The Monograph*, with Internet Archive (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005). p.2

Afb.16 Stelarc, *Extra Ear Visualisation*, 1997. Laser scanning en 3D-model, afmetingen onbekend.

*Stelarc: The Monograph*, with Internet Archive (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005). p.196

Afb.17 Lies Bogaerts, *Hijssysteem voor uitvoering body suspension (op Duystere Markt)*, 14 december 2024.

Digitale afbeelding.

Afbeelding auteur.

Afb.18 Harpy Fatale, *Dragperformer Harpy Fatale (op Duystere Markt)*, 14 december 2024.

Digitale afbeelding

Copyright Harpy Fatale.

Afb.19 Jo Voets, *Performance met slijpschijven door Hullabaloo Cabaret (op Duystere Markt)*, 14 december 2024. Digitale afbeelding

Copyright Jo Voets.

Afb.20 Joe Voets, *Needle Play performance door Mona LaDoll (op Duystere Markt)*, 14 december 2024

Digitale afbeelding.

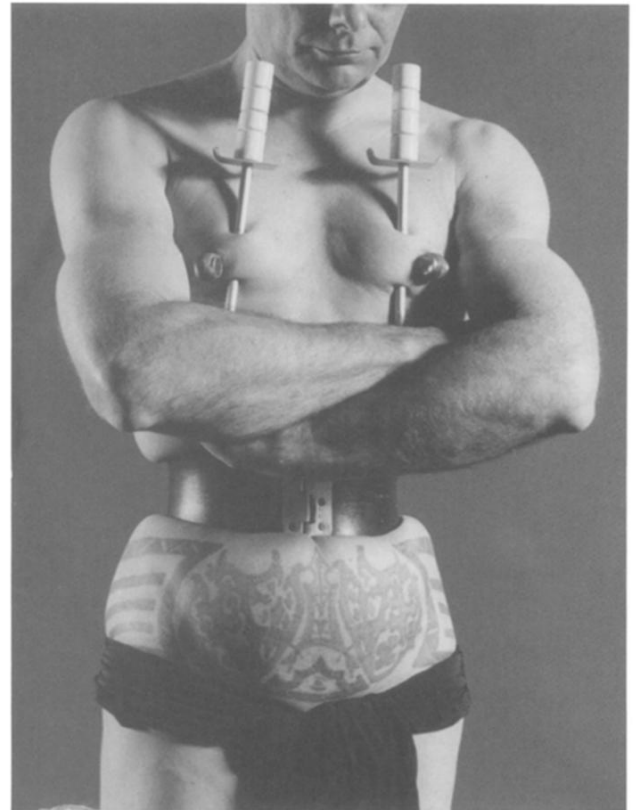
Copyright Jo Voets.

## Afbeeldingen

Afb.1 Fakir Musafar, *zonder titel (ritueel met dolken)*, 1978.

Digitale afbeelding, afmetingen onbekend.

Copyright Fakir Musafar.

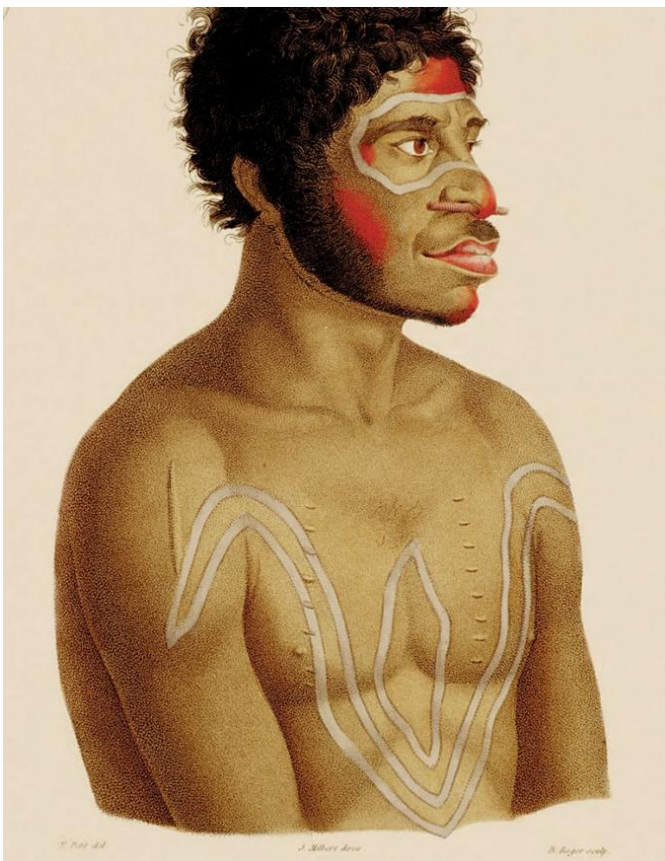
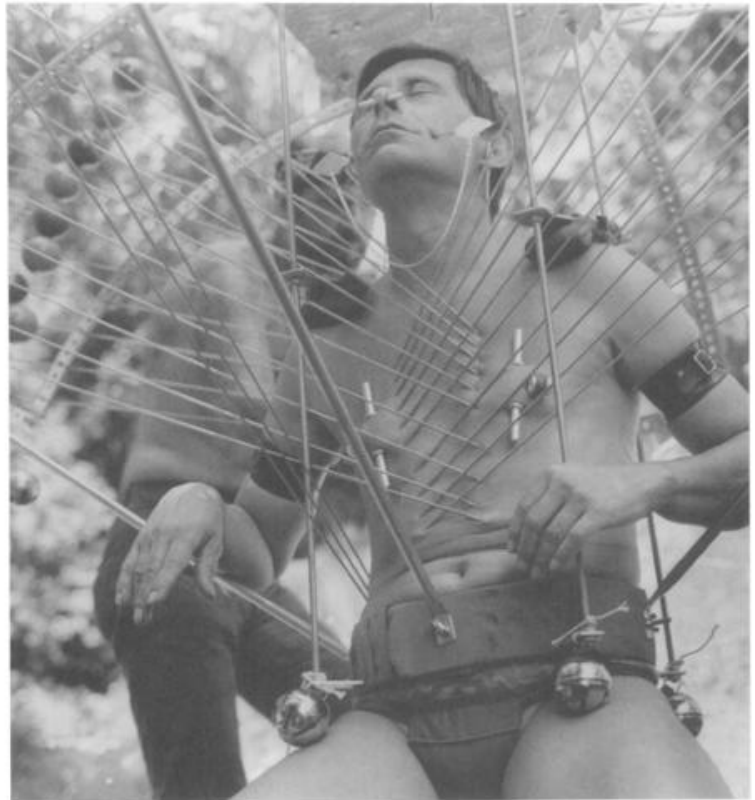


Afb.2 Charles Gatewood, *zonder titel (filmsstil uit Dances sacred and Profane)*, 1983.

Digitale afbeelding, afmetingen onbekend.

Copyright Fakir Musafar.

Afb.3 Mark I. Chester, *Fakir Musafar in Kavadi-frame met 100 speerdoorboringen, geïnspireerd op Thaipusam-festival*), 1983  
Digitale afbeelding, afmetingen onbekend.  
Copyright Fakir Musafar.

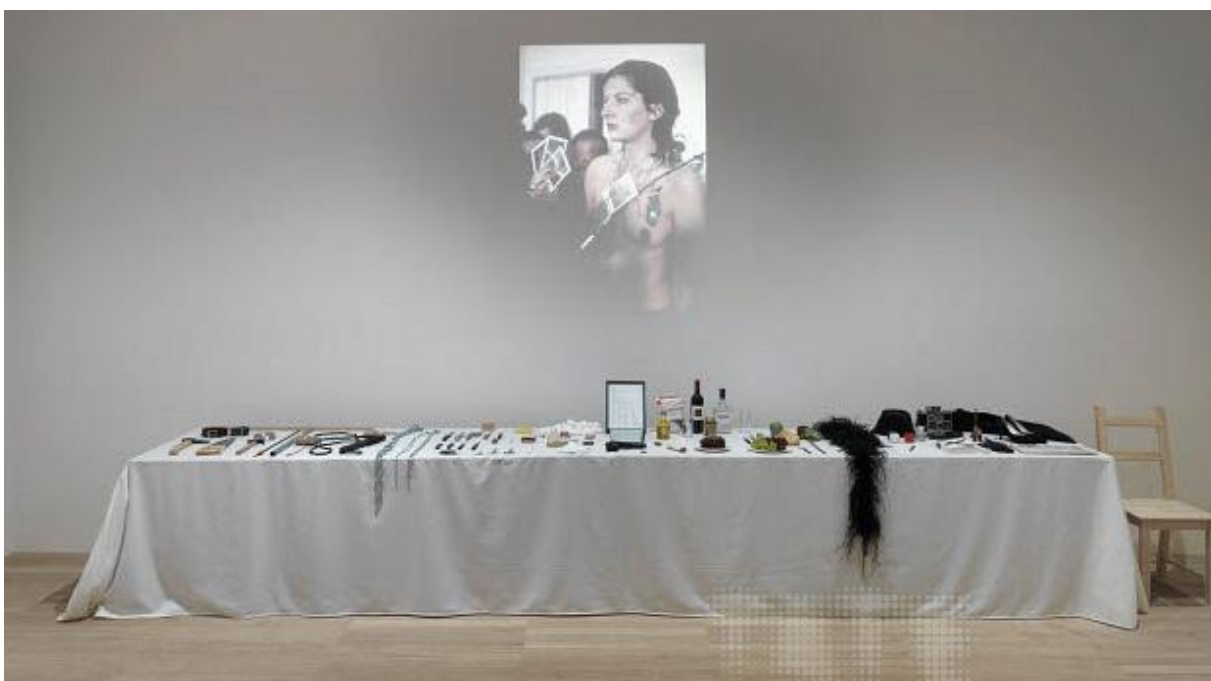


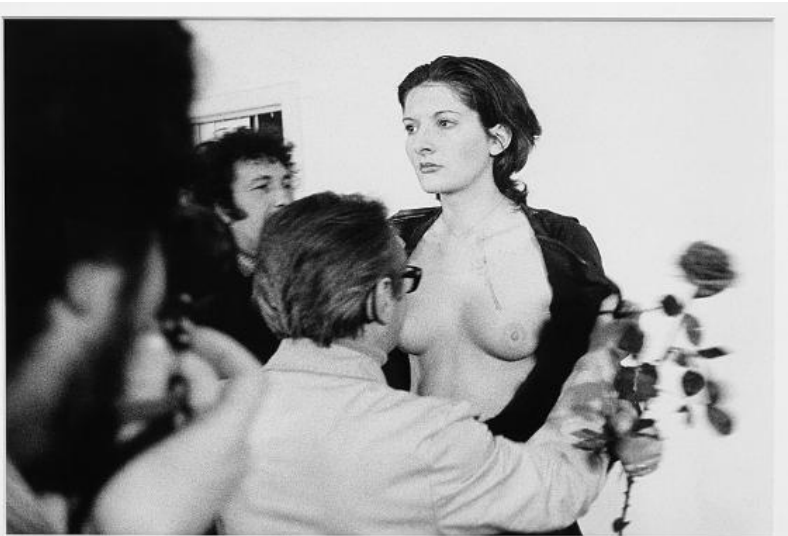
Afb.4 Barthelemy Roger, *Nouve Hollande - Y-Erran Gou-la-ga* by Nicolas-Martin Petit, 1807.  
Kleurgravure, 32,0 x 24,3 cm.  
Bewaarplaats onbekend.

Afb.5 Marina Abramović, *Rhythm 10*, 1973.  
Performancefotografie, afmetingen onbekend.  
Tentoonstelling bij haar eerste Lisson Gallery  
tentoonstelling, Londen, 2010.  
Copyright Lisson Gallery, Londen.



Afb.6 Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1974  
Tafel met 72 objecten en diaprojector met dia's van performance en tekst, variërende afmetingen.  
London, Tate Modern, inv. nr. T14875.





Afb.7 Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1994.  
 Gelatine-zilverdruk met ingebed letterpress-paneel, Frame (foto): 98,1 x 100,7 x 2,5 cm; frame (tekst): 25,9 x 18,3 x 2,5 cm.  
 New York, Solomon R. Guggenheim Museum, inv. nr. onbekend.

GUN	FLUORINE	NEEDLE	SHEET OF WHITE SHEET	SALT	MICAL
HAIRY	MATERIALS	SAFETY PIN	KITCHEN KNIFE	SUGAR	COAT
BLUE PAINT	ROPE	RAW PIN	HAMMER	SOAP	SHOES
COMB	SCANDER	BRUSH	SAW	COAT	CHAIR
MILL	HEATER	BANDAGE	PIECE OF WOOD	METAL TIPP	LEATHER STRINGS
WOLF	SCAPE	RED PAINT	SK	SCALPEL	NAIL
LEPTICE	SHIELD	WHITE PAINT	STICK	METAL SPEAR	WIRE
POCKET KNIFE	DRINKING GLASS	SCISSORS	BONE OF LAMB	BELL	SCISSOR
FORK	POLAROID CAMERA	PEN	NEWS PAPER	DISH	GLOVES
TRIPPOD	FEATHER	BOOK	BRAND	FURTS	OLIVE OIL
WOOD	GLASS	HAT	SHOES	EASYPEN	THERMODYNAMIC BRANCH
COTTON	SHALLS	HANDKERCHIEF	HONEY	ALCOHOL	APPLE

Afb.8 Marina Abramović,  
*Rhythm 0*, 1974.  
 Filmstil uit video-performance.  
 Copyright Marina Abramović  
 Institute.



Afb.9 Melati Suryodarmo, *Exergie Butter Dance*, 2000

Filmstil uit video-performance.

Copyright Melati Suryodarmo.



Afb.10 Catherine Opie, *Jo (Portraits)*, 1993-97.

Chromogene kleurenafdruk , 50,8 x 40,6 cm.

New York, Peggy Guggenheim, inv. nr.  
onbekend.





Afb.11 Catherine Opie, *Untitled #3 (from the Large Format Polaroids series)*, 1961.

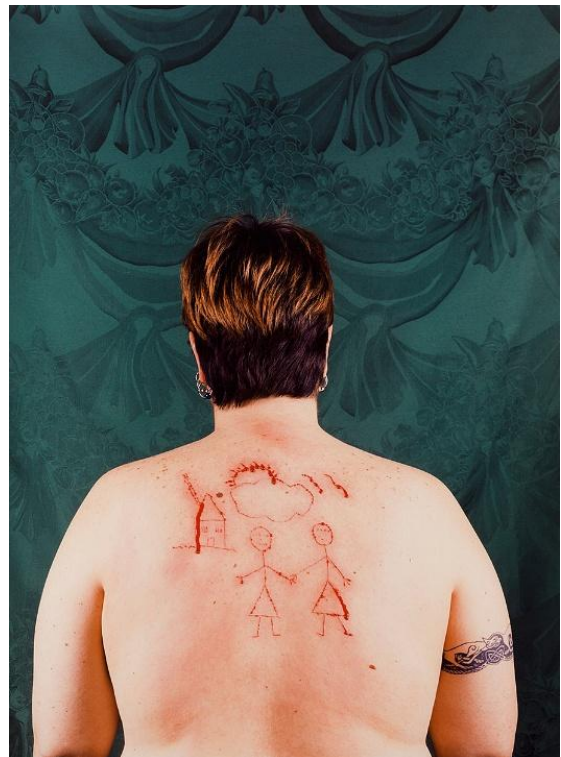
Polaroid, 271 x 104 cm.

Privé collective.

Afb.12 Catherine Opie, *Self-Portrait/Cutting*, 1993.

Chromogene afdruk, 101,6 x 74,8 cm.

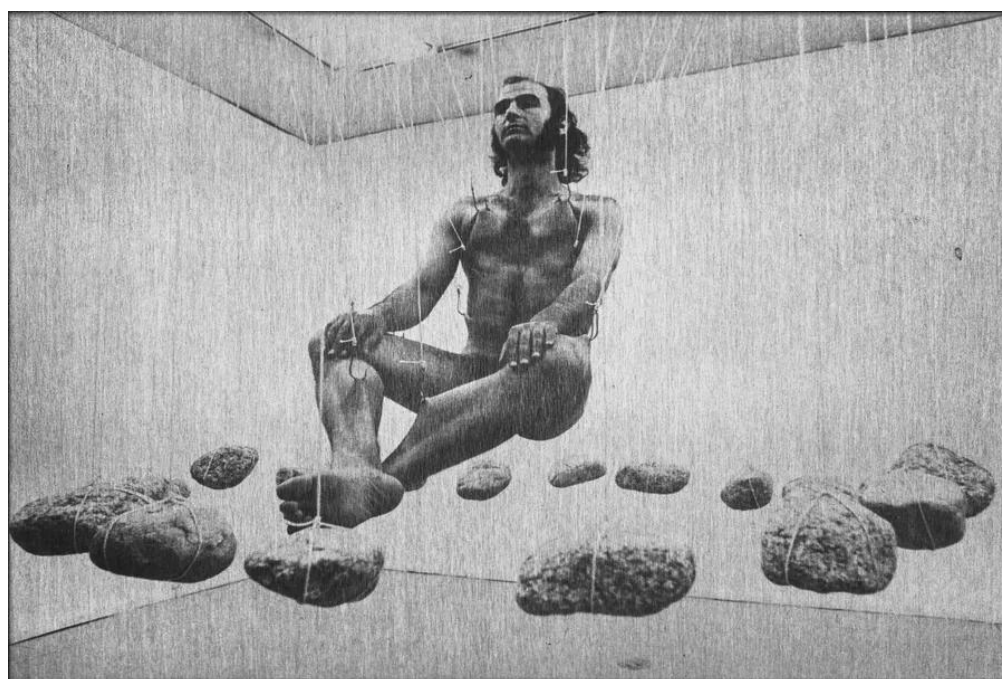
New York, [Whitney Museum of American Art](#), inv. nr. onbekend.

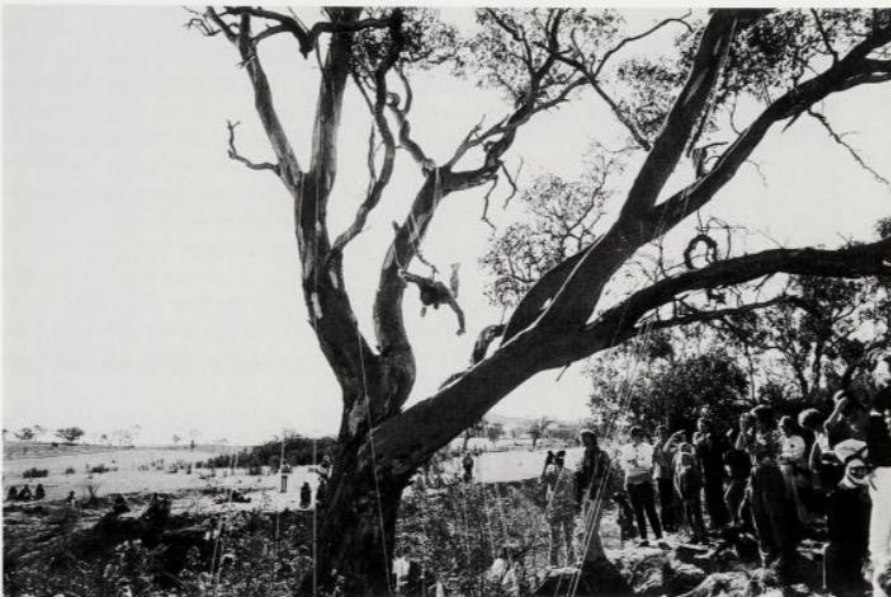




Afb.13 Stelarc, *Performance installation with robotic exoskeleton*,  
Digitale afbeelding.  
Copyright Stelarc.

Afb.14 Stelarc,  
*Sitting/Swaying, Event for Rock Suspension*,  
*Tamura Galley, Tokyo*,  
*11 May 1980*, 1980.  
Foto-ets op aluminium,  
10,5 x 15,5 x 2,5 cm.  
Adelaide, Art Gallery of South Australia, inv. nr. 20214G125.





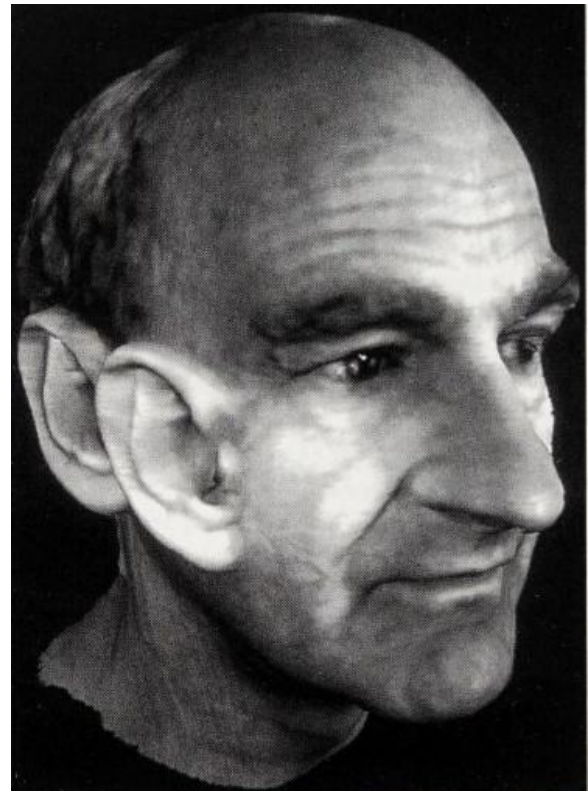
Afb.15 Stelarc, *Prepared Tree Suspension*, Performance, Evenement for Obsolete Body, No. 6, Foothills of Black Mountain, Canberra, 10 oktober 1982.

Performancefotografie, afmetingen onbekend.

Bewaarplaats onbekend.

Copyright Hanh Tran.

Afb.16 Stelarc, *Extra Ear Visualisation*, 1997.  
Laser scanning en 3D-model, afmetingen onbekend.  
Bewaarplaats ongekend.  
Copyright Stelarc.





Afb.17 *Hijssysteem voor uitvoering body suspension*, 14 december 2024.

Digitale afbeelding.

Copyright auteur Lies Bogaerts.

Afb.18 *Dragperformer Harpy Fatale (op Duystere Markt)*, 14 december 2024.

Digitale afbeelding.

Copyright Harpy Fatale.



Afb.19 *Performance met slijpschijven door Hullabaloo Cabaret (op Duystere Markt), 14 december 2024.*

Digitale afbeelding.

Copyright Jo Voets.



Afb.20 *Needle Play performance door Mona LaDoll (op Duystere Markt), 14 december 2024*

Digitale afbeelding.

Copyright Jo Voets.

