To be done with absurd existence— on Antonia Baehr's works

by
André Lepecki

© Julie Pagnier

fig.1
Rire–Laugh–Lachen 2008

© Marc Domage

© Marc Domage

fig.2 **2006**
Merci

© Gaetano Cammarota

fig.3 2012
My Dog is
My Piano

© Alain Roux

fig.4 2013
Abecedarium
Bestiarium

To be done with absurd existence
On Antonia Baehr's works

by André Lepecki

In the earliest drafts, scribbles, drawings and notes for what would later become his first happening (and the first happening to be named as such), Allan Kaprow filled some pages of his notebooks with a careful, studious dissection of the human face during the act of laughing. Drawing side-by-side sketches of faces of indeterminate gender, Kaprow superimposed a grid over them, splitting each face into six distinct zones. Next to each expression (grinning, laughing, smirking, etc.) Kaprow noted how each related to different kinds of laughter (Ah-Ah!; or Ha-Ha!; or Ho-Ho!; etc.). This meticulous exercise indicates more than an artist's curiosity about the expression of emotions. It reveals a close relationship between the genesis of performance art and a kind of ethological approach to the human. Such parascientific drive was fueled by an insight with enormous consequences for the future of performance art as a political-aesthetic endeavor. The realization that even the most visceral human behavior is but the expression of a paradox: what are deemed to be forms of spontaneous individual expression (an outburst of laughter, for instance) are inextricably inscribed in, and prescribed by, a social grid. At the very moment one believes to be expressing oneself most freely, one may find oneself being nothing more than a mere puppet, moved by insidious mechanisms of social control. In many ways, this paradox became performance art's model for understanding expression, and consequently the role of the individual performer as sovereign and agent. But, if social machines are already operating the individual's individuality; reversibly, this operated individuality is also always escaping, bypassing, subduing and subverting sociality itself even as it expresses it, even as it reproduces it. Kaprow's exploration of the mechanisms of laughter, thanks to the drafting and activation of meticulous scores, reveal the economy of these forces informing, forming and deforming every face-to-face interaction—whether we call such interaction *ethics* (with Levinas) or *politics* (with Agamben and Arendt). Binding every face to face, an impersonal *third element* is constantly operating. We may call it, along with Judith Butler, Eve Sedgwick, José Muñoz and others "performativity." Paradoxically, as Butler shows in the introduction of her classic *Bodies that Matter* (1993), it is thanks to this permanently re-citable score, with all its imperative impositions of conformity, that transformations and the formation of resistances (to use Foucault's expression) are, after all, possible. This was Judith Butler's radical proposition when she identified (thanks to Derrida) in performativity not only the mechanism for the reiteration of normative social scores, particularly normative social scores for gender roles in their relation to sexual desire, but saw in performativity also the potential for implementing a transformation of these daily performances of subjection. We are never totally outside of power and its grid. We always fight it from within, drawing from it our capacity to *act*.

Antonia Baehr's direct equivalent to Kaprow's meticulous investigation of expression is, of course, her
fig.1 masterpiece *Rire/Laugh/Lachen* (2008)—where the most "organic" and "spontaneous" forms of laughter are performed by Baehr after scores created for her by friends and family. However, we can also say that all of Antonia Baehr's prolific body of work navigates the paradoxical lines binding performance art and the politics of expression. Baehr's works are detailed cartographies of forces of normativization and of forces of invention. In them, two main elements are always present: cross-dressing or drag, and the explicit foregrounding of an underlining score. fig.2
Recently (*Merci*, 2006; *My Dog is My Piano*, 2012; fig.3
Abecedarium Bestiarium, 2013) a third element has fig.4
emerged: the animal. This emergence reminds us of Butler's affirmation (also in the opening pages of *Bodies that Matter*) that gender distribution *precedes* the foundation of what is understood by the "human". Thus, it is not unsurprising that Baehr's work is pursuing this realm of the animal, in its dubious alliance with normative notions of "man" as still the hegemonic compass for subjectivity. Thus, a kind of scientific, indeed ethological rigor must mediate and orientate the bridge between (impersonal, social) score and (embodied, individual) performance. In the case of Baehr, this rigor is found in her extreme virtuosity. Let's remember here that the science concerned with the logic of how society choreographs agency and subjection Henri Lefebvre called "rhythmanalysis." Significantly, the most important word in this science binds, once again, performance and politics via the paradox of expression: "*dressage*" (taming). As Lefebvre writes: "Humans break themselves in [*se dressent*] like animals. They learn to hold themselves. Dressage can go a long way: as far as breathing, movement, sex. It bases itself on repetition. One breaks-in another human living being by making them repeat a certain act, a certain gesture or movement." Quite depressing this inevitable self-taming of humans, where in the end, "something *passes as natural* precisely *when it conforms* perfectly and without apparent effort to accepted models" (*Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*,
London: 2004, 38–9). In this regard, we can see how fig.1
Baehr's works (*Laugh,* 2008*; For Ida,* 2011*;* the Beckettian fig.5
Over the Shoulder, 2009; or *For Faces,* 2010) explore this fig.6
realm of rhythmic expressiveness, in order to perform fig.7
a deep critique of what it means to "pass as natural." Particularly important in all of her work has been the issue of passing as male, passing as female. And now, we can even say, passing as human and passing as animal. The operation Baehr so masterfully performs in her works is the demonstration of how, in the midst of conformity, even as we reiterate the social score in all its normative power, there is always the possibility for an active, subversive, combustive opening of a crack; there is always the potential to identify a fissure through which alternative modes of living desire, living corporeality, perhaps even away from gender, away from humanity, may express themselves, outside the grid.

In *Merci* (2006, a duet with Valérie Castan), modes fig.2
of taming, dressage, breaking in a subject, breaking in a woman, breaking in a man, are explored in the most minute ways—with explicit references to three kinds of bodies most visibly subjected to social taming: women, dancers and dogs. In this hour-long piece, the stage is occupied by a white parallelepiped—an empty pedestal where Baehr climbs on, and remains, for most of the performance, on all fours. Right from the start the audience is lured into the piece by a disembodied voice, a kind of "Her Master's Voice," who instruct us all to "be aware of our feet; be aware of our sits bones; be aware of our breathing" etc. The notion of awareness here, despite the calmness of the voice, and a supposed concern for everyone's physical well-being, cannot be received without a certain shudder, given its inescapable disciplining tones, and the implicit message that even to be relaxed, we must first undergo a

training, if not a certain taming, a domestication of body and attention. This is what Baehr does so well in many of her pieces: at the level of repetition, of citationality, she demonstrates the dubious lines between (social and artistic) scoring and (social and artistic) conformity. This is ruthlessly expressed at the end of *Merci*, when after the Master's Voice commands Baehr to say "Thank you" to everyone (which she does, obediently on all fours). Then, the same voice tells her: "Maintenant, fais le chien." On all fours, on top of the white pedestal, dressed in men's clothes, Baehr barks, huffs, growls, and howls. She runs around her tail, she sticks her tongue out, breathing quickly. Ridiculous, loving, pathetic, funny, but above all: obedient. But isn't obedience also the task of the performer, of the dancer, the musician, the actor before a score or a director's command? Isn't obedience also not the heteronormative expectation before women's labor? To carry on the score, to fulfill the instructions, to obey the commands, no matter what, so that a work (even a work of art) may come into the world? There is no becoming-animal here, in the Deleuzian-Guattarian sense—it all remains deeply and sadly human, way too human, which is to say: abusive. (Think of Michel Serres, in *The Parasite* affirming there is only "abuse value" in "human" relations.) Towards the end of the piece, on all fours, yelping like a puppy, Baehr's body is enveloped by a voice-over in French reading from a manual for training dogs. Baehr shows us how taming is the submission of the animal to a particular perverse project called humanity. By taming a dog we break in humans and animals into an unbearable dialectics of power, immediately reified as the order of nature *and* as the order of the social (master/animal). With cruel lucidity, the voice tells us: "Le chien, comme vous, fait parti d'une société; de *la* société." Capturing the animal to become a part of society as strategy to the taming of beasts (human beasts, non-human beasts, all regimented, recruited by the human-*dispositif*) is the succumbing to the dark side of social scoring. As Baehr
fig.8 says in *Nom d'une pipe* (2007, by and with Lindy Annis and Antonia Baehr): "the flowers that you put in a vase on your table have an absurd existence." Absurd because they are no longer flowers, but objects for domestic delight... They indeed are essential to domesticity.

And yet... if making a cartography of the grid of power were enough, then we would remain only at the level of ethology, of diagnosis—when what matters is the invention and the activation of a politics. Baehr's activation of a politics through her performance work is where repetition (as machine of differentiation) beats iteration (as machine of performative conformity). Baehr's uses of repetition makes us see, paradoxically, not only the grid which already breaks us into subjectivity and its assigned roles (man/woman; human/animal; choreographer/dancer) but also how one can always make for oneself a territory, a location, an atmosphere, a dwelling for singularities and the unexpected to be expressed and experienced. Here, we must go back to one of Baehr's earlier works, the 16 mm
fig.9 black and white short film *Erika in Amerika* (1999). In this extraordinary film Baehr creates a fantastic creature, a woman-cow, or a cow-woman, with four breasts. The film follows the many adventures (artistic, sexual, familial) of this *unnatural* beast. At a certain moment, we hear Baehr's voice invoking, ironically, how the performativity of gender, in its most Butlerian version, is necessary for her to "pass" as an American performance artist. Baehr sees even in the most transgressive political discourses, the potential for ossification. Thus, the film ends with a most amazing, most transgressive, and most beautiful shot. The depiction of what Deleuze and Guattari would call an "unnatural" nuptial. In a close-up, a woman's face is framed in joyous (sexual? parasexual?) bliss—mouth open, tongue out, she receives and swallows jets of cow's milk. What would seem the reiteration of a formulaic porn film rhetoric (the cum shot which so boringly ends every hetero sex scene, breaking in hetero-sexuality to be reduced to the big spectacle of male ejaculation) becomes transformed by Baehr's lens as the actualization of another expression for an altogether different relation to pleasure, to sexuality, to animality, to femininity and implicitly to masculinity; in other words, to the human. Nothing is being tamed here, and yet, the image only works because it *somehow* repeats (as Butler indicated) a social score of conformity, *while having nothing to do with it*. It repeats, only to affirm, joyfully, even orgastically, that there is life outside the grid. That life is always living "unnatural" love affairs, always making love. And therefore it is always in love with wild worlds.

Het absurde bestaan uit de wereld helpen
Over het werk van Antonia Baehr

door André Lepecki

In de eerste schetsen, krabbels, tekeningen en notities voor wat later Allan Kaprows eerste happening zou worden (en ook de eerste happening *tout court*), vind je enkele studieuze dissecties van het lachende menselijke gelaat. Kaprow tekende over zijn schetsen van geslachtsloze gelaten een raster dat ieder gezicht in zes vlakken verdeelde. Naast iedere gelaatsuitdrukking (grijnzen, hardop lachen, grimassen, ...) noteerde Kaprow op welke manier ze verband hielden met verschillende uitingen van gelach (Ah-ah!; of Ha-ha!; of Hi-hi!; enzovoorts).

Uit deze nauwlettend uitgevoerde denkoefening kunnen we meer afleiden dan louter Kaprows artistieke nieuwsgierigheid naar de uitdrukking van emoties. Ze onthult dat de geboorte van performancekunst en een soort van ethologische benadering van het menselijke nauw met elkaar verbonden zijn. De begeestering voor een parawetenschappelijke benadering van kunst zoals Kaprow die aan de dag legde, werd gevoed door een inzicht dat enorme gevolgen had voor de toekomst van performancekunst als politiek-esthetische onderneming. Namelijk het besef dat zelfs de meest viscerale vormen van menselijk gedrag een paradox uitdrukken: zogenaamd spontane, individuele expressies (bijvoorbeeld in lachen uitbarsten) zijn in werkelijkheid ontegenzeggelijk ingeschreven in en voorgeschreven door een sociaal

raamwerk. Het moment waarop je ervan overtuigd bent dat je je ongedwongen aan het uitdrukken bent, is ook meteen het moment waarop het besef zou kunnen inslaan dat je niets meer bent dan een marionet, voortgestuwd door arglistige mechanismes van sociale controle.

Deze paradox adopteerde performancekunst als onderzoeksmodel voor de doorgronding van expressie, en dus ook van de individuele performer als soevereine bemiddelaar. Maar als je ervan uitgaat dat sociale machinerieën sowieso de individualiteit van het individu aansturen, dan kun je omgekeerd ook zeggen dat deze aangestuurde individualiteit altijd een ontvluchting, beteugeling en omverwerping van het sociale is; zelfs wanneer die individualiteit dat sociale uitdrukt en reproduceert. Kaprows verkenning van de mechanieken van het lachen via het uittekenen en activeren van nauwkeurig geconstrueerde rasters, legt de economie bloot van de krachten die iedere vorm van één-op-één interactie instrueren, modelleren en deformeren—waarbij het niet uitmaakt of we die interactie nu omschrijven als *ethiek* (in de lijn van Levinas) of *politiek* (in de lijn van Agamben en Arendt).

Om één op één te krijgen, is er altijd een onpersoonlijke *derde* aan het werk. Die zouden we, in het spoor van onder andere Judith Butler, Eve Sedgwick en José Muñoz 'performativiteit' kunnen noemen. Zoals Butler aantoont in de inleiding van haar klassieker *Bodies that Matter* (1993), is het paradoxaal genoeg dankzij die tot in het oneindige reciteerbare sociale rasters en hun afdwinging van conformiteit, dat de hervorming en vorming van weerstanden (om de uitdrukking van Foucault te gebruiken), uiteindelijk wel mogelijk zijn. Judith Butlers radicale stelling (geïnspireerd door Derrida) was dat in performativiteit niet alleen het mechanisme voor de re-iteratie van normerende sociale rasters verscholen ligt—vooral de sociale normering van genderrollen in relatie tot seksueel verlangen—maar ook het potentieel voor de verwezenlijking van een transformatie van dit dagelijkse rollenspel van onderdrukking. We kunnen ons nooit volledig onttrekken aan de machtsgreep van het raster. We bestrijden het van binnenuit en tegelijkertijd ontlenen we er iets wezenlijks aan, namelijk ons *vermogen tot handelen.*

Antonia Baehrs directe equivalent van Kaprows zorgvuldige bestudering van gelaatsuitdrukkingen is
fig.1 natuurlijk haar meesterwerk *Rire/Laugh/Lachen* (2008). Baehr vertolkt daarin de meest 'organische' en 'spontane' vormen van lachen aan de hand van partituren die vrienden en familie voor haar creëerden. Tegelijkertijd kunnen we rustig zeggen dat in feite al haar werken langs de paradoxale lijnen laveren die performancekunst en de politiek van expressie met elkaar in verbinding stellen. Baehrs kunstwerken zijn gedetailleerde cartografieën van normerende en creërende krachten. Twee belangrijke elementen zijn daarin altijd aanwezig: travestie en het expliciet op de voorgrond plaatsen van de omkadering die
fig.2 de handelingen op scène dicteert. De laatste tijd (*Merci*,
fig.3 2009; *My Dog is My Piano*, 2012; *Abecedarium Bestiarium*,
fig.4 2013) is daar een derde element bijgekomen: het dier. Dit doet ons denken aan Butlers bewering (ook terug te vinden in de openingspagina's van *Bodies that Matter*) dat de verdeling van gender *voorafgaat* aan de basis van wat we verstaan onder 'het menselijke'. Het is dan ook weinig verrassend dat Baehrs werk het terrein van het dierlijke verkent vanuit zijn dubieuze link met de dominante opvatting van het concept 'mens'. Een opvatting die tot op heden het hegemonische kompas vormt voor de conceptualisering van subjectiviteit. Net daarom is er een soort van wetenschappelijke, inderdaad ethologische rechtlijnigheid nodig die de brug kan slaan tussen de (onpersoonlijke, sociale) omkadering en de (belichaamde, individuele) performance. In het geval van Baehr komt die rechtlijnigheid tot uitdrukking in haar extreme virtuositeit als performer.

Henri Lefebvre noemde de wetenschap die zich bezighoudt met de ontrafeling van de maatschappelijke logica's die het handelingsvermogen en de beknotting daarvan choreograferen, 'ritme-analyse'. Het is hier belangrijk om op te merken dat bij deze analyse 'dressage' (dresseren, temmen) het sleutelbegrip is. Een concept dat wederom performance en politiek met elkaar in verbinding stelt via de paradox van expressie. Zoals Lefebvre schrijft: 'Mensen richten zichzelf af zoals ze dat met dieren doen. Ze leren zichzelf om op eigen benen te staan. Dit dresseren gaat heel ver, denk maar aan ademen, bewegen, seks. Het baseert zichzelf op herhaling. Een mens richt een ander mens af door hem telkens weer een bepaalde handeling, gebaar of beweging te laten herhalen.' Deze onuitwijkbare zelf-africhting van mensen is een erg deprimerend proces, en op het einde '[...] kan iets voor "natuurlijk" doorgaan juist omdat het zich naadloos en ogenschijnlijk moeiteloos conformeert aan algemeen geaccepteerde modellen'.

Baehrs werk (*Laugh*, 2008; *For Ida*, 2011; het fig.1
beckettiaanse *Over the Shoulder*, 2009; of *For Faces*, 2010) fig.5
onderzoekt de ritmering van expressiviteit om tot fig.6
een fundamentele kritiek te komen van wat het betekent fig.7
om 'natuurlijk over te komen'. Daarbij staat vooral de kwestie centraal van 'door kunnen gaan' voor man of voor vrouw. En tegenwoordig zelfs voor dier. Baehr demonstreert in haar werk op meesterlijke wijze dat het mogelijk is om in conformiteit een activerende, perverterende, verzengende bres te slaan, ook al zijn we gedoemd om sociale dictaten in al hun normerende kracht te herhalen tot in het oneindige. We bezitten altijd het vermogen om een scheurtje in onze omkadering te ontwaren waarlangs alternatieve vormen van verlangen, van fysiek bestaan, vormen die misschien wel voorbijgaan aan gender, aan mens-zijn, buiten het raster kunnen treden om zichzelf uit te drukken.

In *Merci* (2006, een duet met Valérie Castan) worden fig.2
op meticuleuze wijze de verschillende manieren verkend waarop een subject, een man, een vrouw, getemd, gedresseerd en afgericht kan worden—met telkens de expliciete verwijzing naar de drie verschillende lichaamssoorten die zichtbaar het voorwerp zijn van sociale africhting: vrouwen, dansers en honden. Op het podium staat een langwerpige witte kubus. Baehr beklimt dit lege voetstuk en zal er het grootste deel van de performance op handen en voeten doorbrengen. Van meet af aan lokt een lichaamsloze stem het publiek het stuk binnen. Het is een soort van 'her Master's Voice' die ons allemaal opdraagt om 'ons bewust te zijn van onze voeten; van ons zitbeen; van onze ademhaling', enzovoorts. De notie van bewustzijn doet je hier huiveren, ondanks de kalmte van de stem en de bezorgdheid om ieders fysieke welzijn die erdoorheen lijkt te klinken. Want om bewust te worden moeten we ons blijkbaar onderwerpen aan een ijzeren discipline. We krijgen de impliciete boodschap dat we, zelfs om tot een staat van ontspanning te komen, eerst training moeten volgen, getemd moeten worden, een domesticatie van lichaam en geest moeten ondergaan.

Dit is wat Baehr zo goed doet in veel van haar stukken: ze laat op het niveau van de herhaling, van citering de bedenkelijke verbanden zien tussen (sociale en artistieke) omkadering en (sociale en artistieke) conformiteit. Dit wordt meedogenloos uitgedrukt op het einde van *Merci*, wanneer her Master's Voice Baehr opdraagt om 'Dank u'

te zeggen tegen iedereen (wat ze ook doet, netjes op handen en voeten). Dan zegt dezelfde stem tegen haar: 'Maintenant, fait le chien.' Op handen en voeten, bovenop de witte sokkel, uitgedost in mannenkleren, begint Baehr te blaffen, hijgen, grollen en huilen. Ze rent haar staart achterna, steekt haar tong uit, ademt snel. Belachelijk, schattig, zielig, grappig, maar vooral: gehoorzaam. En is gehoorzaamheid niet de taak van de performer, de danser de musicus, de acteur bij de uitvoering van een partituur of een bevel van een regisseur? Is gehoorzaamheid ook niet de heteronormatieve verwachting ten aanzien van werkende vrouwen? Moeten de partituren, de instructies, de bevelen niet koste wat het kost uitgevoerd worden opdat een werk (zelfs een kunstwerk) ter wereld kan komen?

Er is in *Merci* geen sprake van dier-wording in de zin van Deleuze en Guattari. Daarvoor blijft het allemaal te treurig en veel te menselijk, oftewel: het doet ons nog teveel aan misbruik denken. (Denk aan Michel Serres, die in *The Parasite* bevestigt dat er alleen maar sprake is van 'misbruik-waarde' in zogezegd 'menselijke' relaties.) Aan het einde van de performance wordt Baehrs lichaam, nog altijd op handen en voeten terwijl ze jankt als een puppie, overstemd door een voice-over die in het Frans voorleest uit een handboek voor het trainen van honden. Baehr laat ons zo zien hoe training de onderwerping is van een dier aan het bijzonder perverse project genaamd menselijkheid. Door een hond te trainen richten we zowel mens als dier af zodat ze zich kunnen inschakelen in de ondraaglijke machtsdialectiek die zich onmiddellijk verdinglijkt als de orde van de natuur *en* als de natuur van het sociale (meester/dier). Met een wreed aandoende luciditeit vertelt de stem ons: 'Le chien, comme vous, fait parti d'une société; de la société.' Een dier domesticeren zodat het deel kan gaan uitmaken van de maatschappij als strategie om beesten af te richten (menselijke en niet-menselijke beesten die allemaal gerecruteerd worden door en voor het mens-*dispositif*) komt neer op een overgave aan de donkere kant van het sociale raster. Zoals
fig.8 Baehr zegt in *Nom d'une pipe* (2007, door en met Lindy Annis en Antonia Baehr): 'De bloemen die je in een vaas doet en op tafel zet, hebben een absurd bestaan.' Absurd omdat ze niet langer meer bloemen zijn, maar objecten ter domesticale verrukking. Essentialia voor domesticiteit.

En toch... Als het opstellen van een cartografie van het machtsraster genoeg zou zijn, dan zouden we blijven hangen op het niveau van ethologie, van diagnose. Terwijl juist de creatie en activering van een politiek van belang is. Baehrs activering van een politiek via haar performances is de overwinning van de herhaling (als een machine van differentiëring) op de iterarie (als een machine van performatieve conformiteit). Haar gebruik van herhaling doet ons paradoxaal genoeg inzien dat het niet alleen een raster is dat ons bij voorbaat onderwerpt aan subjectiviteit met haar geijkte rollen (man/vrouw; mens/dier; choreograaf/danser), maar ook dat je voor jezelf altijd een territorium, een plaats, een atmosfeer kan creëren die een schuilplaats biedt aan particulariteiten en waar het onverwachte uitgedrukt en ervaren kan worden.

We moeten hier teruggaan naar één van Baehrs
fig.9 vroegere werken, de 16 mm zwart-wit kortfilm *Erika in Amerika* (1999). In deze uitzonderlijke film brengt Baehr een fantastisch schepsel tot leven, een vrouw-koe, of een koe-vrouw, met vier borsten. De film volgt de vele avonturen (artistiek, seksueel, familiaal) van dit *onnatuurlijke* beest. Op een bepaald moment horen we Baehrs stem ironisch genoeg uiteenzetten hoe de performativiteit van gender in de meest Butleriaanse betekenis voor haar noodzakelijk is om 'door te kunnen gaan' voor een Amerikaanse performancekunstenaar. Baehr geeft daarmee aan dat zelfs de meest transgressieve politieke discoursen onderhevig kunnen zijn aan verkalking. De film eindigt met een erg verbazingwekkend, erg grensoverschrijdend en erg mooi shot. De verbeelding van wat Deleuze en Guatarri zouden bestempelen als een 'onnatuurlijk' huwelijk. Een close-up omkadert het gezicht van de vrouw, verguld van extatische (seksuele? para-seksuele?) gelukzaligheid—met haar mond open, tong eruit, laaft ze zich hartstochtelijk aan fonteinen van koemelk. Wat eruit lijkt te zien als de heropvoering van een geijkte stijlfiguur uit de porno-retoriek (de saaie *cum shot* die iedere heteroseksuele seksscène afsluit en die heteroseksualiteit reduceert tot een groot spektakel van mannelijke ejaculatie) wordt door Baehrs lens getransformeerd tot de alternatieve expressie van een totaal andere relatie tot plezier, tot seksualiteit, tot dierlijkheid, tot vrouwelijkheid en impliciet tot mannelijkheid; anders gezegd, tot het menselijke. Niets wordt hier afgericht, en toch, het beeld werkt alleen omdat het *ergens* een sociale partituur van conformiteit herhaalt (in de zin van Butler), *terwijl het er niets mee te maken heeft*. Het herhaalt enkel en alleen om op vreugdevolle, zelfs orgastische wijze te bevestigen dat er leven bestaat buiten het raster. Dat leven beleeft altijd 'onnatuurlijke' liefdesaffaires, het bedrijft altijd de liefde. En daarom is het altijd verliefd op wilde werelden.

vertaald uit het Engels door Daniëlle de Regt

André Lepecki schreef deze tekst in opdracht van de Beursschouwburg in het kader van het programmablok Make Up, een retrospectieve trip door de intrigerende wereld van choreografe Antonia Baehr, paardenfluisteraar Werner Hirsch en hun verwanten *(8 maart tot 25 mei).*

Deze tekst verschijnt ook in Etcetera 132 (maart 2013) samen met een stuk van Jeroen Peeters over *For Faces* van Antonia Baehr. (www.e-tcetera.be)

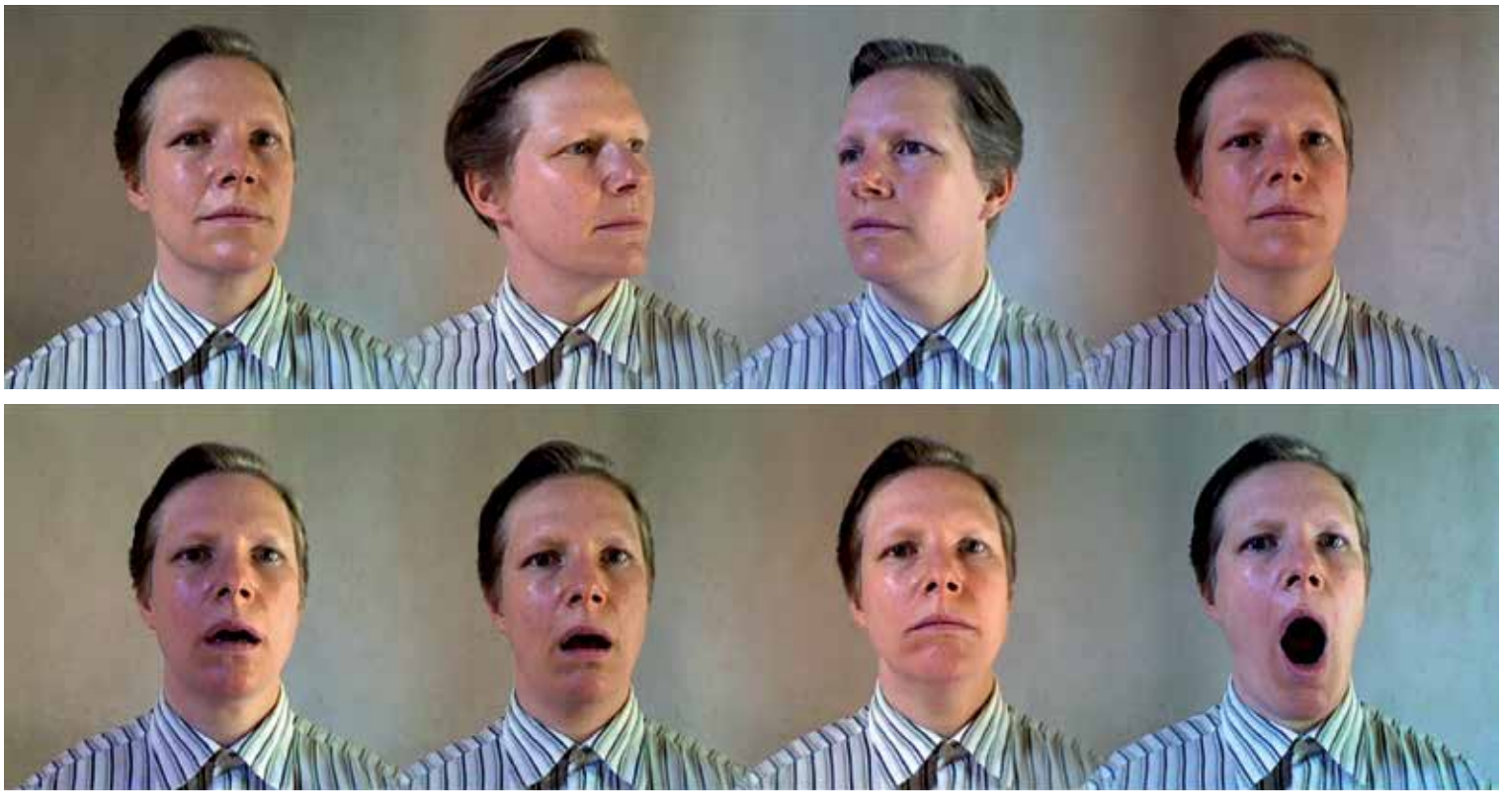

fig.5 2011
For Ida

© Marc Domage

fig.6 2009
Over the Shoulder

© Anja Weber

fig.7 2010
For Faces

© Thierry Chassepoux

fig.8 2007
Nom d'une pipe

© Antonia Baehr

fig.9 1999
Erika in Amerika

Beursschouwburg promotes artistic or dramaturgical publications, as one of the cornerstones of the artistic concept and operation. In consultation with Antonia Baehr the Portuguese dramaturg Andre Lepecki was was asked to write about her œuvre. The essay—*To be done with absurd existence—on Antonia Baehr's work* was published in the framework of make up. *At Antonia Baehr and Werner Hirsch's Table*: a focus programme set around the intriguing work of choreographer Antonia Baehr, horse whisperer Werner Hirsch and their artistic associates (8th March—25th May 2013).

Beursschouwburg stimuleert artistieke of dramaturgische publicaties, als één van de pijlers binnen de artistieke werking. In samenspraak met Antonia Baehr werd ditmaal gekozen voor de Portugese dramaturg André Lepecki. Het essay *To be done with absurd existence—on Antonia Baehr's work* werd gepubliceerd in het kader van *make up. At Antonia Baehr and Werner Hirsch's Table:* een focusprogramma rond het intrigerende werk van choreografe Antonia Baehr, paardenfluisteraar Werner Hirsch en hun artistieke verwanten (8.03—25.05 2013).

beursschouwburg

V.U. / E.R.: Tom Bonte, A. Ortsstraat 20-28, 1000 Brussel / Druk: Sint-Joris / Ontverp: Joris Krits & Julie Peeters