

FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE
BACHELORSCHRIJF TAAL- EN LETTERKUNDE
BACHELOR NEDERLANDS-TFL

PERFORMANCE ART IN BELGIË VAN 1976 TOT EN
MET 1986: EEN ANALYSE VAN HET DISCOURS OVER
PERFORMANCE IN BULLETINS, TIJDSCHRIFTEN EN
KRANTEN

Michelle Crickemans

PROMOTOR: PROF. THOMAS CROMBEZ

ASSESSOR: FREDERIK LEROY

UNIVERSITEIT ANTWERPEN

ACADEMIEJAAR 2012-2013

Ondergetekende, Michelle Crickemans, student Taal- & Letterkunde Nederlands – Theater-, Film- en Literatuurwetenschappen verklaart dat deze scriptie volledig oorspronkelijk is en uitsluitend door haarzelf geschreven is. Bij alle informatie en ideeën ontleend aan andere bronnen, heeft ondergetekende expliciet en in detail verwezen naar de vindplaatsen. Ondergetekende is zich ook bewust van het feit dat de waarheid van het bovenstaande systematisch gecontroleerd zal worden, o.m. via automatische elektronische plagiaatdetectie.

Plaats:

Datum:

Handtekening

INHOUDSOPGAVE

1. Inleiding	4
2. Internationale context in de jaren zeventig-tachtig.....	8
2.1 Context die bijdroeg tot de evolutie van performance vanaf de jaren zestig tot 1979.....	8
2.2 De tendensen in <i>performance art</i> in de jaren zeventig.....	9
2.2.1 Body art.....	10
2.2.2 Autobiographicals	11
2.2.3 Instructions and Questions	11
2.2.4 Rituele performances	12
2.2.5 Therapeutisch effect.....	13
2.2.6 Maatschappijkritiek.....	14
2.2.7 Video- en Multimedia performance.....	14
2.2.8 Communicatie	15
2.2.9 Entertainment (vanaf 1976).....	17
2.3 Internationale context in de jaren tachtig.....	18
3. Performances in België	19
3.1 Ontstaanscontext <i>performance art</i> in België	19
3.2 De belangrijkste plaatsen en namen van de performances in België van 1976 tot en met 1986.....	20
4. Analyse van discours over performances	22
4.1 De poging tot definiëring van <i>performance art</i>	24
4.2 Meest voorkomende thema's van 1976 tot en met 1980.....	27
4.2.1 Contact met of houding van de toeschouwer	27
4.2.2 Performance art in de functie van sociaal-maatschappelijk denken.....	29
4.2.3 Communicatie	32
4.2.4 Identiteit van de kunstenaar.....	34
4.3 Meest voorkomende thema's van 1981 tot en met 1986.....	36
4.3.1 Emoties	37
4.3.2 Verschillende disciplines en multimedialiteit.....	41
4.3.3 Het autobiografische in performances	45
4.3.4 Maatschappijgebondenheid.....	48
4.4 Andere tendensen in de performances.....	52
4.4.1 Ritualiteit, lichamelijkeheid en pijn	53
4.4.2 Provocatie.....	60
4.4.3 Herhaling	63

4.4.4 Alledaagse handelingen.....	65
4.4.5 Bestaande realiteit anders laten ervaren.....	65
4.4.6 Instructies en vragen.....	66
4.4.7 Improvisatie.....	68
4.5 Mengvormen van performance.....	70
4.5.1 Muziekperformance.....	70
4.5.2 Theaterperformance.....	73
4.5.3 Videoperformance.....	77
4.5.4 Dansperformance (vanaf 1981).....	79
5. Conclusie.....	84
6. Bibliografie.....	87
7. Bijlagen.....	101

1. INLEIDING

Volgens sommigen bestaan performances bestaan al heel lang. Roselee Goldberg stelt bijvoorbeeld dat in 1490 Leonardo da Vinci al performers verkleed als planeten verzen liet citeren over de Gouden Eeuw (Goldberg 2011, p.7). Hiermee sluit ze aan bij Attanasio Di Felice (1984, p.4), die in haar essay *Renaissance Performance: Notes on Prototypical Artistic Actions in the Age of the Platonic Princes* schrijft dat er in de renaissance al significante prototypes van *performance art* gevonden kunnen worden. Werken van Alberti, Leonardo Da Vinci en Bernini bevatten elementen die nog naklinken in performances. Er is bijvoorbeeld een parallel tussen de vragen naar illusie en werkelijkheid die gebaseerd zijn op Platonische waarnemingen en de wetenschappelijke speculaties van Alberti en Leonardo, en de interesse van de futuristen naar filosofische vertakkingen in de natuurkunde (vooral in Bergson en Einstein) (Felice Di 1984, p.8).

Martha Wilson (1997, p.2) echter, situeert het begin van *performance art* pas bij de futuristen:

While viewing the exhibition *Futurism & Futurisms*, presented in 1985 at the Palazzo Grassi in Venice, I realized that the beginning of performance art might be fixed in that moment on July, 8, 1910, when the Italian Futurist painters and poets threw eight hundred thousand copies of their broadside, “Against Passeist Venice”, from the clock tower above Piazza San Marco onto the heads of law-abiding citizens. The Futurist claimed Venice was “a great sewer of traditionalism”; a psychical confrontation ensued, and, in my view, performance art was born. Contemporary art still exhibits the traces of this art-historical moment in the following ways: Performance art is composed of (often confrontational) ideas; it takes place in “real” time; and the body is its irreducible medium.

Günter Berghaus situeert het ontstaan van *performance art* zoals we het vandaag kennen in het begin van de 20^e eeuw met de opkomst van de avant-garde, die steunt op moderne bewegingen zoals expressionisme, futurisme (vandaar Wilsons bevinding), dadaïsme en surrealisme (Berghaus 2005, p.14). Bepaalde modernistische kenmerken van negentiende eeuwse kunst vinden we ook nog terug in (of liggen aan de basis van) latere performances, zoals “Focus on contemporary subject matter, break with the aesthetics of preceding generations, exploration of the subjective element in apprehending reality and transposing it into art, a loss of faith in the ability of language to signify meaning” (Berghaus 2005, p.10). De avant-garde maakte veel gebruik van performance als medium voor hun boodschappen. “The avant-garde always conceived of itself as a highly ephemeral phenomenon, and not as an

institution. [...] For this reason, avant-garde artists like to employ the most ephemeral of all media, performance, to express their artistic concerns.” (Berghaus 2005, p.19)

Daar tegenover staan er weer anderen die *performance art* als iets volledig nieuws beschouwen in de jaren zeventig. Terry Fox bijvoorbeeld zegt in een interview dat performance totaal niet gerelateerd is aan dadaïsme en surrealisme. “The impetus might have been similar in Dada, but that was a war situation, an anarchistic situation, and it has nothing to do with this art form, which is an original way of trying to communicate” (White 1984, p.205). Fox stelt ook dat performance niets te maken heeft met de hippie of drugscultuur. Performance is voor hem ontstaan in de jaren zeventig, niet in de jaren zestig.

Vast staat dat *performance art* rond 1970 erkend werd als medium van artistieke expressie op zich. Men zou verwachten dat rond die periode een bepaalde definitie van *performance art* ontstaan is, maar niets is minder waar. Het is immers kenmerkend voor een performance dat ze geen strikte grenzen heeft. Ze biedt de kunstenaar onnoemelijk veel mogelijkheden. Een performance mag immers uitgevoerd worden zowel solo als in een groep, ze kan spontaan zijn of juist vele keren gerepeteerd op basis van een script, ze kan plaatsvinden zowel in museums of galerijen als op “alternatieve plaatsen” zoals in cafés, op straat, ... Ook qua tijd is de performance niet gelimiteerd. Ze kan een duur hebben van enkele minuten tot vele uren. Vaak steunen performances op andere disciplines zoals literatuur, theater, dans, video, architectuur, schilderkunst, enz. Dit alles zorgt ervoor dat het heel moeilijk is om *performance art* te definiëren. Roselee Goldberg definieert *performance art* dan ook zeer breed als “live kunst door ‘beeldende’ kunstenaars” (“live art by artists”) (Goldberg 2011, p.7-9).

De term “performance” is dus heel open. Vast staat in ieder geval dat een performance live is, en daarom een bepaalde duur heeft. Het is echter niet hetzelfde als theater. Het is actiekunst, dus een opvoering of tenminste een gebeurtenis, maar de actie wordt bijna nooit uitgevoerd door professionele opvoeringskunstenaars, zoals regisseurs, zangers, acteurs, ... Zelden wordt er gebruik gemaakt van een klassiek podium of de infrastructuur zoals in een theater. Anders dan in een theaterstuk neemt de performer (meestal) geen bepaalde rol aan en volgt de inhoud zelden een traditioneel plot of narratief (Goldberg 2011, p.8). Anders dan in een theaterstuk probeert een performance ook geen “suspension of disbelief” op te wekken bij de toeschouwer. Integendeel, meestal herinneren performers hun publiek er net aan dat de actie nu gebeurt, in “real time” (Wilson 1997, p.2).

Cee S. Brown is het hier echter niet mee eens, zoals uit de titel van haar essay *Performance Art: A New Form of Theatre, Not a New Concept in Art* mag blijken.

As much as I should like to define and defend the art form as a new and unique medium, I cannot. Performance art is a new form of theatre, but it is certainly not a totally new concept in art. The format of performance is like that of theatre and/or dance: there is a performer, an audience, and a message to be conveyed by the performer to the audience. (Brown 1984, p.119)

Dat dit een discussiepunt is, ook in het Belgische discours, wordt nog duidelijk in 4.1.

Iets wat het definiëren van de term “performance” nog bemoeilijkt is dat men doorheen de tijd andere ideeën ontwikkelt over de invulling van een performance, of beter: waar de performer op moet focussen. Bijvoorbeeld, de schilder Piero Manzoni (jaren vijftig) performde om aan te tonen dat een artiest ook buiten zijn atelier moet kunnen gaan en openlijk alles kan laten zien. Tegelijk wilde hij voorkomen dat zijn kunst bewaard werd in een museum. Daarentegen waren er in Amsterdam in de jaren zestig agressievere Fluxus-events met een politieke focus (Goldberg 2011, p.144-147). Alle invulling van de term “performance” verschilt dus naargelang tijd en plaats.

In deze scriptie zal de focus liggen op performances in België van 1976 tot en met 1986. Ik beperk me tot performances in België in de eerste plaats vanwege de beschikbaarheid van bronnen. Er is zeer weinig gedigitaliseerd in verband met plaatsgevonden performances, dus moet er de mogelijkheid zijn om archieven van musea (bijvoorbeeld het MuHKA) te doorzoeken. Verder is België een logische keuze omdat de (Westerse) cultuur mij bekend is, en kunst, dus ook *performance art*, moet toch altijd gesitueerd worden binnen de cultuur. Qua tijdsafbakening neem ik 1976 tot 1986. Vanaf 1976 zijn er immers steeds meer bronnen over *performance art* beschikbaar. Voor 1976 werd er nauwelijks geschreven over performances in België omdat dat kunstmedium hier nog niet zo bekend was. Ook voor de jaren 1976 en 1977 zijn de bronnen redelijk schaars. Toch heb ik ervoor gekozen die twee jaren er nog bij te nemen omdat ze cruciaal zijn voor een beeld van de groei en de ontwikkeling van *performance art* in België. In 1978, onder andere dankzij het Performance Art Festival, kregen performances meer belangstelling. Daardoor zijn er vanaf dan steeds meer artikelen over performance. Er komen dan ook steeds meer performancekunstenaars, waardoor de performances heel uiteenlopend worden en de discussie op gang komt wat performance nu eigenlijk inhoudt.

Goldberg zegt in haar essay *Performance: The Golden Years*: “There is a built-in cyclical aspect to performance history. Throughout the twentieth century it has come and gone in waves, appearing as an irritant and a catalyst when any one prevailing style or art form becomes entrenched” (Goldberg 1984, p.71). Zij stelt een “performancegolf” vast die begon in 1968 en eindigde in 1982 (Goldberg 1984, p.93). Gebaseerd op Goldbergs bevinding lijken de jaren 1976 tot en met 1986 mij een “golf” van *performance art* te zijn in België, met als hoogtepunt 1981. De meeste bronnen over performances in België voor de discoursanalyse dateren ook van dat jaar. Na 1981 is er een evolutie van performance naar andere genres, zoals theater, dans en muziek. Op het einde van de jaren tachtig komt theater met enkele performance-elementen meer voor dan theaterperformance. Ik stel 1986 dan ook als grens voor mijn onderzoek naar *performance art*. Veel “zuivere” performances zijn er dan niet meer, in die zin dat er geen plastische acties meer worden uitgevoerd door individuele beeldende kunstenaars.

Aangezien een performance zeer breed genomen werkelijk alles kan zijn en de focus vaak verschilt, kijken we voor de invulling van de performances in België van 1976 tot en met 1986 naar de evenementen die in die tijd performance genoemd werden. Dit is echter niet zo gemakkelijk als het lijkt. Voor bepaalde performances van de jaren zeventig is er weinig of zelfs geen documentatie beschikbaar. Dit bemoeilijkt het vinden van voldoende bruikbaar materiaal voor onderzoek. Toen was dit wel een voordeel voor bepaalde performancekunstenaars (bijvoorbeeld Danny Devos). Het gebrek aan beschrijvingen droeg bij tot de geheimzinnige sfeer die rond de performances hing. Als er alleen geruchten bestaan worden mensen nieuwsgierig (Crombez 2012, p.33-36).

Om een helder beeld te krijgen van de performances in België van 1976-1986 gaat deel 2 dieper in op de internationale context van *performance art* in de jaren zeventig-tachtig. Welke invulling gaf men algemeen aan performance in deze tijd? Zijn er bepaalde tendensen die vaak terugkeren? In deel 3 wordt besproken hoe het stond met de *performance art* in België en wat de belangrijkste plaatsen en namen waren. Tot slot worden de reacties van de pers op deze performances bekeken. Hiervoor ligt de focus zowel op recensies in kunstenaarstijdschriften als op persreacties in kranten. Aan de hand van deze artikelen kan men ook nagaan welke tendensen er gevonden kunnen worden in de performances in België van 1976 tot en met 1986.

2. INTERNATIONALE CONTEXT IN DE JAREN ZEVENTIG-TACHTIG

Op wereldvlak waren de jaren zeventig-tachtig zeer belangrijk voor *performance art*. Bepaalde gebeurtenissen en ideeën zorgden ervoor dat performance steeds meer aan populariteit won. De tendensen die we in de jaren zeventig kunnen onderscheiden bouwden verder op een sfeer en gebeurtenissen die al in gang gezet waren in de jaren zestig. Omdat deze context cruciaal is voor *performance art* volgt hier eerst een schets van de beginsituatie.

2.1 CONTEXT DIE BIJDROEG TOT DE EVOLUTIE VAN PERFORMANCE VANAF DE JAREN ZESTIG TOT 1979

Vanaf begin jaren zestig was er een sfeer van contestatie en tegencultuur aanwezig in de VS en Europa. Het was een periode van grote politieke en sociale veranderingen. Dit was het meest zichtbaar in de opstand van 1968 en de betogingen tegen de Viëtnamoorlog, emancipatiebewegingen, campagnes voor burgerrechten, enzovoort (Berghaus 2005, p.133). De politieke instabiliteit zorgde ook voor twijfels in de kunstenaarswereld. Artiesten gingen nadenken over de functie van kunst. Ze deden pogingen om de definitie en het doel van kunst te vernieuwen.

Many artists, responding to the barricades in Paris streets and the protests on American campuses, metaphorically erected their own barricades, calling for an art of ideas and an art that would short-circuit the consumer market, an art that would find for itself a philosophical base, almost a moral code for existing, and an art that spoke for itself – through the intelligence of the artists themselves- not through the mouth pieces of critics. (Goldberg 1984, p.75)

Voor de economische functie van kunst werd onder vuur genomen. Kunstenaars speelden hier op in door performances te geven. Een live performance kon je immers niet vastleggen¹, en zo kon die dus ook niet verkocht worden (Goldberg 2011, p.152-153). Goldberg besluit in *Performance: A Hidden History* dat performancekunstenaars historisch gezien een radicale houding hadden: “against the establishment (be it art or politics), against the commercialization of art, and against the strict confinement of museums and galleries” (Goldberg 1984, p.36). Performanceartiesten wezen daarbij ook de conventionele kunstmaterialen (zoals canvas) af en focusten op de gewaarwording van tijd en ruimte eerder dan op de representatie in de vorm van objecten (Goldberg 2011, p.152-153).

¹ Voor de keuze van performance als live, eenmalig gebeuren kan nog een andere reden meegespeeld hebben, namelijk de opkomst van televisie en andere elektronische media, die bij het begin van de “Information Age” het theater begonnen te verdringen. Performances kunnen dan gezien worden als tegenreactie (Berghaus 2005, p.XXV).

Doordat men de kunst zelf in vraag stelde openden er zich oneindig veel mogelijkheden. Men kon alles tot kunst verheffen. Om een voorbeeld te geven: in 1969 presenteerden Gilbert en George, twee studenten aan St Martin's School of Art in Engeland, *The Meal*. Gedurende een uur en twintig minuten aten ongeveer 30 gasten van het (door Isabella Beeton en Doreen Mariott) bereide gerecht. Zo werd een groepsmaaltijd verheven tot kunst (Goldberg 2011, p.167-169). Aangezien zo elke gebeurtenis een performance genoemd kon worden is het moeilijk om tendensen te onderscheiden. Een aantal auteurs, zoals Goldberg en Berghaus, doen dit toch.

2.2 DE TENDENSEN IN *PERFORMANCE ART* IN DE JAREN ZEVENTIG

Aangezien *performance art* een kunstvorm is met zo veel vrijheid vormen de tendensen en kenmerken die hieronder worden weergegeven geen exhaustieve lijst aan de hand waarvan je elke performance in de jaren zeventig kan karakteriseren. Daarbij hadden toeschouwers, en dus ook recensenten, vaak een verschillende interpretatie van het gebeuren of kwam de bedoeling van de performer niet over. Het kon bijvoorbeeld dat de performer probeerde een bepaalde emotie over te brengen op het publiek, terwijl daar bepaalde toeschouwers bij waren die daar niet vatbaar voor waren en misschien eerder letten op het originele gebruik van multimedia. Vaak kwamen tendensen die hieronder apart zijn opgesomd samen voor in een performance. Een performance kon bijvoorbeeld een ritualistisch gebeuren zijn met als doel een therapeutisch effect te creëren voor performer(s) en toeschouwers. Om enig overzicht te bewaren worden hier de tendensen toch opgedeeld in verschillende paragrafen, met ter verduidelijking soms een voorbeeld.

Ten eerste geeft Berghaus (2005, p.72) een aantal kenmerken van postmoderne kunst. Deze zijn zeer algemeen maar zeker ook van toepassing op de performances. Omdat vele zullen terugkeren in hoofdstuk 4 volgt hier de volledige lijst kenmerken:

- Zelfbewustzijn
- Een statement maken
- Ambigüiteit in betekenis
- Ironie
- Parodische toeëigening van niet-systemisch materiaal
- Elementen uit verschillende culturen en periodes gebruiken
- Hoge kunst en massacultuur mengen
- Incongruentie van samenstelling
- Het gebruik van pastiche en collage
- Overschrijden van genre grenzen
- Verschillende media gebruiken

Verder zijn er nog tendensen binnen de *performance art* zelf, of die gelinkt zijn aan performance. Met dat laatste doel ik specifiek op *body art*. Daar is immers discussie over of dat nu een vorm is van performance of een op zich staande kunstvorm. Berghaus stelt dat *body art* opkwam midden jaren zestig en in de vroege jaren tachtig grotendeels opgegaan is in *performance art* en “physical theatre” (Berghaus 2005, p.133). Omdat het meestal beschouwd wordt als een vorm van performance zal ik dit ook doen. Het onderwerp *body art* biedt op zich al genoeg materiaal voor een scriptie. De volgende paragraaf is enkel een schets van de belangrijkste kenmerken.

2.2.1 BODYART

De term *body art* wordt vandaag nog steeds gehanteerd en wordt gebruikt om performances te benoemen die geconcentreerd zijn op het lichaam van de artiest. Willoughby Sharp, de scherpste observator van *performance art* in de jaren tachtig verklaarde dat “the artist’s body becomes both the subject and the object of the work” (Bourdon 1984, p.189). Hier zien we de invloed van het minimalisme: de rol van kunstenaar als subject en kunstwerk als object wordt nu overhoop gehaald doordat de kunstenaar zowel subject als object wordt (Enstice 1984, p.143). Artiesten kunnen hun lichaam gebruiken als kunstmateriaal, bijvoorbeeld als verfborstel, als kunstwerk op zich of als menselijk standbeeld in de ruimte (“living sculpture”). Ook performances met dans focussen op het lichaam van de artiest en kunnen op deze manier gerekend worden tot *body art* (Goldberg 2011, p.153).

Berghaus onderscheidt binnen de *body art* ook nog de feministische *body art*, die opkwam in de jaren zeventig.

By foregrounding gender-specific behaviour and social expectations, feminist Body Artists unmasked the cultural construction of gender, subverted the culturally imposed mechanisms of the ‘male gaze’ and pointed out to what extent the sign ‘woman’ had become removed from the actual referent <woman> in her essentialist qualities. Eventually, these performers transformed the female body to from object to subject, and developed a new imagery based on female experience rather than male desire. (Berghaus 2005, p.135)

Een tweede generatie feministische *body artists* wilde nog verdere taboes doorbreken. In plaats van de aangename aspecten van het vrouwelijke lichaam te vieren, deden deze *body artists* extreem pijnlijke en vermoeiende performances. Vaak waren deze performances niet zonder risico voor de performers. Vrouwelijke performancekunstenaars deden deze performances omdat zij vonden dat pijn, en niet plezier, een bepalende factor was in de vorming van de vrouwelijke identiteit (Berghaus 2005, p.136).

Er waren ook mannelijke *body artists* die extreme en pijnlijke performances gaven, bijvoorbeeld Chris Burden. Zij betrokken pijn in hun performances om andere redenen dan de feministische *body artists*. Ze deden dit bijvoorbeeld om de toeschouwer iets duidelijk te maken in verband met de maatschappij of een morele code (zie 2.2.6).

Vergine (2000, p.24) legt ook de nadruk op verschillende vormen van mime in *body art*. Zo zijn er performances die bestaan uit “the distortion of making faces”. Het gezicht wordt gebruikt om een innerlijk conflict te symboliseren. Sommige performers, zoals Joan Jonas, maken gebruik van maskers. Door het masker creëert de performer een andere identiteit, een identiteit die vlucht in een illusie. Hij vervalst als het ware zijn ego om een ervaring te ontvluchten die anders te pijnlijk zou zijn. Sommige *body artists* nemen geen nieuwe identiteit aan maar proberen aspecten van hun eigen identiteit te ontdekken door die van anderen te assimileren of bepaalde objecten te gebruiken. “The stratagem can be succesful: the personality differentiates itself by means of investments made in external objects.” Dit gebeurde bijvoorbeeld vaak bij Michel Journiac. Een object dat vaak gebruikt wordt in performances met mime zijn spiegels. Iemand construeert zijn identiteit aan de hand van zijn motorische coördinatie in de spiegel. Net als Narcissus projecteren de performers zich buiten zichzelf om te kunnen houden van wat binnenin zit (Vergine 2000, p.24-25).

2.2.2 AUTOBIOGRAPHICALS

Na *body art* onderscheidt Goldberg ook nog de “autobiographicals”. De inhoud van deze performances bestaat uit persoonlijke aspecten van de levensgeschiedenis van de performer (Goldberg 2011, p.152). Berghaus (2005, p.146) noemt deze soort performances “self-performances”. Hier was de grens tussen ‘real life’ en kunst zeer vaag, aangezien vele performers de kunst voortzetten in hun alledaagse leven. Ze bleven bijvoorbeeld hun kostuum dragen of mixten realiteit en performance. In *For Instants* vertelde Laurie Anderson hoe ze gekomen was tot het maken van de performance. Tegelijkertijd presenteerde ze het eindresultaat. De vertelling was zo een deel van haar leven maar ook van de performance (Goldberg 2011, p.172).

2.2.3 INSTRUCTIONS AND QUESTIONS

Als derde “soort” performance noemt Goldberg “instructions and questions”. “Instructions” waren performances waarbij de toeschouwer een (geschreven) instructie kreeg die hij kon volgen, bijvoorbeeld: “loop gedurende een paar minuten in één richting”. Vaak had de performance als doel de toeschouwer het museum of de stad op een nieuwe manier te laten bekijken, bijvoorbeeld door de ogen van de artiest (Goldberg 2011, p.154). Ook Allan

Kaprow schreef instructies en happeningscripts met de bedoeling mensen een handeling te laten uitvoeren. Kaprow was ervan overtuigd dat het in de toekomst mogelijk zou worden die scripts per post te laten verzenden. Hij stond wel sceptisch tegenover andere mensen hun vermogen om de scripts zo goed uit te voeren als hij deed (Harviainen 2008, p.228). “Questions” waren vraag-en-antwoordsessies. De performer stelde vragen aan het publiek en het publiek antwoordde daarop. Zo bepaalden de toeschouwers mee het verloop van de performance. Veel gestelde vragen waren vragen als “wat is kunst?” (Goldberg 2011, p.155).

2.2.4 RITUELE PERFORMANCES

Een vierde tendens zijn de rituele performances. De zoektocht naar hun diepere, verborgen zelf leidde veel performers naar de studie van oude trancetechnieken, magische riten en genezende ceremonieën. Ze werden geïnspireerd door boeken van Claude Lévi-Strauss en Mircea Eliade, shamanisme en mysterieuze cultussen van de voorbije era (Berghaus 2005, p.136). Deze performances waren vaak een re-enactment van oude Dionysische en christelijke riten. Een voorbeeld hiervan zijn de performances van Hermann Nitsch, een lid van de “Wiener Aktionsgruppe”.

Nitsch had gewerkt aan het idee van een “Theatre of Orgies and Mysteries” en produceerde een zesdaags drama dat elementen bevatte uit de mythen van Oedipus, het lijden van Christus, Parsifal, de Nibelungen en andere bronnen. Het gebruik van vitale stoffen van bloed, ingewanden en vlees in zijn verf acties van de 1960-1963 leidde hem als vanzelf naar zijn “Lamb Tearing Actions”, die de kern vormden van zijn meer dan 80 performances in de afgelopen 30 jaar (Berghaus 2005, p.153).

De meeste van deze acties waren opgebouwd volgens een vast patroon en maakte steeds gebruikt van dezelfde elementen. Eerst werd er luide muziek gebruikt om een extase te creëren. Daarna gaf Nitsch de bevelen om de ceremonie te beginnen en het geslachte lam binnen te brengen. Het lam werd ondersteboven opgehangen en gedissecteed. Een naakte man of vrouw werd ook ondersteboven gehangen en werd overgoten met emmers bloed (Goldberg 2011, p. 163).

De Wiener Aktionisten geloofden dat de therapeutische aspecten van hun performances politieke consequenties hadden. Ze verbonden Freuds psychologische existentialisme met de

politieke psychologie van de Frankfurt School² en stelden dat perversie een rebellie was van het plezierprincipe³ tegen het realiteitsprincipe, een protest tegen het functionele gebruik van seksualiteit in de dienst van voortplanting (Berghaus 2005, p.157).

Ritualistische performances gingen vaak gepaard met sadomasochisme (en dus ook vaak met lichamelijke). Vergine legt uit waarom en ook zij legt het verband met Freud:

All of the impulses towards destruction are allowed to run free. True and proper rites of contamination are performed meaning either a desire for infinite contamination or the power of a violence that is always to be interpreted as a means for breaking apart and decomposing the normality of the persona in which the individual is hypocritically forced to recognize himself. The analogies between obsessive ceremonials and cult practices are evident. As psychoanalysis has amply demonstrated, the obsession neuroses are the pathological equivalent of religious ritual. "Neurosis is a private religion, and religion is a universal obsessional neurosis. (Vergine 2000, p. 20)

Vergine (2000, p.15) stelt dat: "the attitude of ritualism gives further strength to a search for relationship between aesthetic activity and *regressive pleasure*." De bedoeling van deze soort performances was het terugkeren naar de primitiviteit van de mens, de energie van de oermens in onszelf vrijlaten en eveneens een zuivering van de mens door lijden (Goldberg 2011, p.163-164).

2.2.5 THERAPEUTISCH EFFECT

De idee van een zuivering door lijden was ook aanwezig in performances die gebaseerd waren op ideeën van psychiaters, zoals Freud en Reich. Marina Abramovic bijvoorbeeld liet zich in *Rhythm 0* zes uur lang door toeschouwers manipuleren met objecten die ze had klaargelegd. De performance werd echter stopgezet na drie uur omdat Abramovic tegen die tijd gesneden was en iemand haar bedreigde met een pistool (Goldberg 2011, p.165).

Vaak beoogden de performers van een ritualistische performance een therapeutisch effect, maar ook andere "soorten" performances kunnen dit effect hebben. In *body art* bijvoorbeeld kan het de bedoeling zijn dat de toeschouwer tot een soort catharsis komt door zich te identificeren met de performer. Hij moet zich dan wel volledig overgeven aan het gebeuren en verder durven kijken dan het esthetische (Vergine 2000, p.22).

² De Frankfurt Schule paste psychoanalyse toe in onderzoek naar persoonlijkheidstypen die een bepaalde politieke opvatting en houding vertegenwoordigen (bijvoorbeeld *The authoritarian personality* van Adorno). Er werd ook onderzoek gedaan naar verbanden tussen structuren van politieke macht en opvoedings- en gezinspatronen.

³ Dit kan dan gelinkt worden aan Freuds "Es".

2.2.6 MAATSCHAPPIJKRITIEK

Zoals Roger D'Hondt stelt: "kunst zonder maatschappijgebondenheid is nooit kunst" (D'Hondt 2013, Bijlage 2, p.3). Maatschappijkritiek was een tendens die eigenlijk voorkwam in bijna alle performances. Feministische *body artists* kloegen bijvoorbeeld de status van de vrouw aan, Laurie Anderson vertelde in haar *autobiographical* ook over de politiek in Amerika.

Een bepaalde groep performers wilde het publiek iets duidelijk maken door ze met hun neus op de (in hun ogen) shockerende feiten te duwen. Dit resulteerde in "extremely unsettling work. Demonstrating danger and pain, sacrifice and madness in their most realistic terms" (Goldberg 1984, p.77). Chris Burden bijvoorbeeld liet zich in zijn performance *Shoot* in zijn linkerarm schieten. Hiermee kloeg hij de gemeenschap aan, die onverschillig was tegenover geweld en "made catatonic by television and movie killings at all times of the day and night" (Goldberg 1984, p.77).

2.2.7 VIDEO- EN MULTIMEDIA PERFORMANCE

Berghaus (2005, p. 184-186) onderscheidt nog een tendens, namelijk de Video- en Multimedia Performance. In een videoperformance kon de media op verschillende manieren gebruikt worden.

Ten eerste waren er videoperformances waarbij een live actie en een video van de actie die op dat moment plaatsvond tegelijkertijd getoond werden aan het publiek. De monitor toonde een objectieve of gemanipuleerde beeldensequentie van de actie. Het lichaam van de performer werd zo in contrast gesteld met het elektronische medium. Door die twee (letterlijk) naast elkaar te zetten kon het publiek kritisch vergelijken en de verschillen zien tussen het organische lichaam en zijn artificiële beeld.

Een andere categorie van videoperformances omvat performances waarbij de performer een actie uitvoerde voor de camera. De performance is ontwikkeld om gezien te worden door een videomonitor, in plaats van door een live publiek⁴. De beelden werden vaak nog bewerkt en gemanipuleerd "to establish an objectifying distance between performer and spectator" (Berghaus 2005, p.187). De videotape werd zo een autonome creatie waarin de performance opgenomen was zonder zijn intrinsieke performatieve kwaliteit te verliezen. Die opgenomen

⁴ Hier wordt zelfs de breedste definitie: "live kunst door beeldende kunstenaars" op losse schroeven gezet, aangezien hier de vraag rijst in hoeverre een performance dan nog live moet zijn.

performance kon ook dans zijn. Deze performances behoren volgens Berghaus tot het genre van de “videodance” (Berghaus 2005, p.225).

Een videoperformance bevat altijd een onderliggende laag die veel meer zegt dan enkel de live performance zonder de video. Er is een vorm van communicatie aanwezig, aangezien de performer of het publiek de dialoog aangaat met de beelden. Het publiek leert ook op een nieuwe manier kijken en de realiteit anders ervaren (Berghaus 2005, p. 194-197). De camera kan op andere dingen van die realiteit focussen, of verder inzoomen. Hij kan ze anders laten zien, of dat nu een lichaam is of de omgeving.

Narcissus protests (and thus finds gratification) through the agency of himself. The feeling of the “diary” becomes (once again?) fundamental: the souvenir, the search for the impression lost and protected in memory, the reconstruction of the span of time in which certain events to be re-evoked took place, the association between image as stimulus and image as reaction. Tape recorders, movie cameras, photos, measurements and graphs drawn on maps are the means that are used in order to *freeze* any number of tiny private episodes. And thus the artists becomes his object. This is to say that he *posits* himself as an object since he is conscious of the process in which he is involved. (Vergine 2000, p.14-15)

Een ander onderliggend thema dat in een videoperformance ook telkens aan bod komt is de interactie tussen mens en machine (in dit geval de media). Het kon de bedoeling zijn van de performer om kritiek te geven op de machine, bijvoorbeeld door het manipuleren van de beelden duidelijk te maken dat de mens niet zonder kritisch te zijn alles wat op de beelden staat moet aannemen. Performers met een utopische visie waren echter heel optimistisch over de opkomst van de techniek en de machine. Zij lieten de voordelen van media zien, bijvoorbeeld dat een camera verder kan inzoomen dan het menselijk oog een vooruitgang is voor de mensheid.

2.2.8 COMMUNICATIE

Als onderliggende laag in videoperformances was het thema communicatie altijd aanwezig. Er onstond een dialoog tussen de performer en de camera, en achteraf, wanneer het publiek de beelden bekeek, was er een dialoog tussen de toeschouwer en de monitor.

In plaats van met de camera, kon een performer ook een dialoog aangaan met objecten. Stuart Sherman bijvoorbeeld stalde in zijn performances “minuskule spulletjes uit op een klaptafeltje. “Al die dingetjes laat hij vreemde, onlogiese relaties aangaan met mekaar” (Z.n., ‘Theatre of mistakes & Stuart Sherman’, *C.E.T. bulletin* jg.4 nr.4 (maart-april 1981),p. 2-4). Sherman zei hierover: “Al mijn gedachten en waarnemingen moet ik omzetten in kleine voorwerpen, zoals

een schrijver doet met woorden. [...] Mijn objecten zijn altijd te identificeren, maar de volgorde van gebeurtenissen scheidt een taal waarvan de grammatica niet de konventionele logica volgt” (Z.n., ‘Theatre of mistakes & Stuart Sherman’, *C.E.T. bulletin* jg.4 nr.4 (maart-april 1981),p. 2-4).

Een derde mogelijkheid was dat de performer de dialoog aanging met een andere performer. Dit was dan meestal geen ingestudeerde dialoog (zoals in een theaterstuk), maar een experimenteel taalspel. In de inleiding is al gezegd dat er vanaf de twintigste eeuw “a loss of faith in the ability of language to signify meaning” was (Berghaus 2005, p.10). Ook ambiguïteit was nog te vinden in de algemene kenmerken van kunst in de twintigste eeuw (Berghaus 2005, p.72). Dit kwam terug in de performances die speelden met taal.

Ten slotte konden performers ook communiceren met hun publiek. Dit was meestal de bedoeling in *performance art* in de jaren zeventig. Aangezien performances live waren en de toeschouwer kon ingrijpen in het verloop⁵ was er altijd mogelijkheid tot interactie. De onderwerpen die performers wilden aanklagen of duidelijk maken waren op zichzelf al stimulerend om de toeschouwer te doen nadenken. Peter Gorsen stelt in zijn essay *The Return of Existentialism in Performance Art*: “The ‘performer’ of living art offers the beholder empathy in an everyday situation that he has himself experienced – in the hope that his self-presentation will bring about communication or interaction” (Gorsen 1984, p.139).

De performer hoopte op een reactie, al was het er een van ontevredenheid, angst, verveling⁶ of een bewustwording. Zelfs een bewustwording van de toeschouwer van het feit dat hij niet weet hoe hij moet reageren was al een goede respons (Levine 1984, p.240). Er waren soms ook toeschouwers die vijandigheid ervaarden maar zelfs dit was geen negatieve houding:

Those who manifest hostility to these operations cannot at any rate avoid being deeply impressed by what they condemn. The repulsion they feel is proof of their having been *profoundly* disturbed. To reject these forms of expression is to feel their attraction, to feel the fascination of the “show” and the *impulse to confess*. The spectator is forced to repeat psychic experiences that he has already lived through in the past, to reactivate old conflicts. The projections that he is instinctually incapable of not performing render him at one and the same time the victim and the performer of what is happening in front of his eyes. (Vergine 2000, p.16)

⁵ In de jaren zeventig kon de toeschouwer nog ingrijpen bij een performance. In de jaren tachtig zal dit veranderen. Dit komt verder nog aan bod in de discoursanalyse.

⁶ Verveling kwam vaak voor bij performances waarin een handeling herhaald werd (Levine 1984, p.246).

Communicatie hoefde dus niet per se met woorden te zijn. Vaak ontstond er een dialoog tussen de performer en de toeschouwer door een uitwisseling, of het oproepen, van emoties. Vergine (2000, p.8) stelt dat dat er in een performance altijd een verlangen is “to communicate something that has been previously felt but that is lived in the very moment of communication, to lead the individual to relationship with both himself and others, to lead the individual, in short, back to his specific mode of existence.”

2.2.9 ENTERTAINMENT (VANAF 1976)

De laatste tendens omvat alle performances die uitgevoerd werden met als enige doel puur entertainment. Veel jongere artiesten wilden hun eigen cultuur mengen met kunst om anderen te vermaken. Zo was er bijvoorbeeld de “Nice style” Pose Band, een groep artiesten die grappige poses verwerkten tot een satirische performance (Goldberg 2011, p.177-178). De cultuur die jongere artiesten wilden binnenbrengen in kunstopredens omvatte ook elementen uit de Punk. Performers traden op als rockband of in lederen jas en hadden soms anarchistische attitudes (Goldberg 2011, p.181). Punk was “de logische vorm voor kunstenaars die tegelijk klank en gebaar willen adopteren. In Punk is de klank gebaar en is de houding (politiek, sociaal, esthetisch, modieus) klank” (Frank 1978, p.77).

Niet alleen de Punk deed zijn intrede in *performance art*. Ook verhaaltjes, theatrale elementen, persoonlijke anekdotes en andere entertainende elementen werden steeds meer in performances gebruikt. De nieuwe generatie durfde het ingrediënt van plezier toe te voegen, iets wat de strikte conceptuele kunst had genegeerd. Net als hun voorgangers gebruikten ze nog wel elementen uit persoonlijke geschiedenissen, sentimentaliteit en het dagelijkse leven maar in tegenstelling tot de vorige generatie voegden ze verhalende sequenties toe. Als gevolg daarvan begonnen deze performances steeds meer op traditionele vormen te lijken, zoals variététheater, cabaret of stand-up comedy. Dit gaf het verschil aan met de sombere en cerebrale, erudiete demonstraties van de conceptualisten (Goldberg 1984, p.73).

Doordat performances meer begonnen lijken op traditionele kunstvormen, zoals theater (waarover later meer), werd performance toegankelijker voor een breder publiek. Op die manier verdween het oorspronkelijke ideaal van de performers in de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig naar de achtergrond. De oudere performers gebruikten *performance art* om zich af te zetten tegen de conventies van de kunst en om de economische functie van kunst in vraag te stellen. De jongere artiesten tegen het eind van de jaren zeventig die performance als entertainment gebruikten maakten performances die gezien mochten worden door iedereen

en dus ook zo veel mogelijk verkocht mochten worden. Vanaf 1976 werden er ook op regelmatige basis *performance art* festivals georganiseerd in New York, Londen, Kassel, Venetië en Sydney (Goldberg 1984, p.81). Performance werd een deel van de populaire cultuur.

Dat performance toegankelijker werd voor een breder publiek en ingebed raakte in de populaire cultuur was niet voor alle performers een voordeel. Terry Fox zegt in een interview, afgenomen door Robin White in 1979, het volgende:

I've talked to a lot of people who stopped doing performance [...] because they couldn't stand the audience anymore. Performance has been media-ized, or something, so that now it's not any different than listening to a record or watching a film, to go to a performance. Performance now is something completely different than it was before. And I'm not saying it shouldn't change, but there was a reason for it to exist in the first place, and that reason has been subverted or diluted. At the beginning it was very direct, and it didn't deal with entertainment. Entertainment wasn't a part of it at all. (White 1984, p.212)

2.3 INTERNATIONALE CONTEXT IN DE JAREN TACHTIG

Tegen 1979 werd de beweging van performance richting populaire cultuur gereflecteerd in de gehele kunstwereld. Schilders maakten weer traditionelere werken. Gallerijen en kunstenaars reageerden op 'hypes' en maakten van kunst weer een commerciële business. Sommige kunstenaars werden beroemdheden. De performancekunstenaar Laurie Anderson tekende in 1981 een contract bij Warner Brothers, waardoor performance definitief geïntegreerd werd in massacultuur. Ook andere performers droegen hun steentje bij. Eric Bogosian en Michael Smith performden in nachtclubs en zorgden ervoor dat performances een vast onderdeel werden van de nachtelijke entertainment (Goldberg 2011, p.190-202).

Performance art kon makkelijk integreren in de massacultuur mede dankzij de tv. Artiesten kregen bekendheid en performances konden uitgezonden worden. Er waren artiesten die performances baseerden op tv-shows of video gebruikten. Doordat de focus meer op het visuele kwam te liggen gingen performers van deze mediageneratie meer letten op decor en spektakel. Er werd aandacht besteed aan belichting, kostuums en sets. De tendens dat veel nieuwe performances theateraler werden, werd dus doorgezet in de jaren tachtig. Veel performances hadden ook cabaret-, vaudeville- en opera-elementen en een narratief (zie 2.2.9). Omdat er zelfs performances opgevoerd werden in theaters was de grens tussen performance en theater soms erg vaag. Dit was ook zo in België, bijvoorbeeld bij de voorstellingen van Jan Fabre (waarover meer in hoofdstuk 4).

Nieuw in de jaren tachtig was “het verlangen van multi-getalenteerde kunstenaars om hun verschillende talenten te gebruiken voor de creatie van een uniek kunstwerk waarin al die media verenigd worden” (Frank 1978, p.76). Er kwam enorm veel belangstelling voor interdisciplinaire performancestijlen. Behalve het gebruik van video, dat in de jaren zeventig al sterk in opkomst was, en theaterelementen, concentreerden performers zich vanaf de late jaren zeventig – begin jaren tachtig vooral op muziek. “Kunstenaars hebben muziek opgenomen in hun statisch en kinetisch visueel werk sedert jaren, zelfs eeuwen, maar nu zingen kunstenaars hun eigen liederen, bespelen instrumenten en maken zelf platen en radiouitzendingen” (Frank 1978, p.76). Het gebruik van muziek gaat verder dan Punk (zoals geïllustreerd in 2.2.9). “Meer geijkte muzikale vormen als rock and roll, jazz en klassieke stijlen krijgen hun plaats in de performances. Sommige kunstenaars incorporeren bestaande muziek, gewoonlijk opnames, terwijl anderen originele klank creëren (sic.) of laten componeren voor hun voorstellingen” (Frank 1978 p.77).

Behalve video, theater en muziek werden er ook nog andere media en disciplines in performances gebruikt, zoals dans, architectuur, schilderkunst, ... In Spanje bijvoorbeeld produceerde La Fura dels Baus performances met gewelddadige, bacchanale scènes. Ze inspireerden zich op 17^e eeuwse Spaanse schilderijen en surrealistische filmscenes (zoals die van Buñuel). Performance zou geen performance meer zijn als de mogelijkheden niet oneindig waren (Goldberg 2011, p.190-202).

3. PERFORMANCES IN BELGIË

3.1 ONTSTAANSCONTEXT *PERFORMANCE ART* IN BELGIË

Het nieuws van de happenings van de fluxusbeweging in New York in de jaren zestig waaide snel over naar België. Onder andere Stanley Brouwn in Antwerpen pikte het nieuws op en startte met zijn eigen performances. Vooral het “hier en nu” principe sprak de Belgische kunstenaars erg aan. Doordat de actie live gebeurt en niet verkocht kan worden beleven de kunstenaar en de toeschouwer de actie simultaan. Dit creëert een band tussen artiest en publiek. Ook de wisselwerking tussen verschillende artistieke disciplines werd geïntegreerd in de performances (Devillez, [24/03/2013]).

In Antwerpen vonden niet alleen de performances van Stanley Brouwn, maar ook de events van Vrije Actiegroep Antwerpen (VAGA) plaats. Onder meer Panamarenko hervatte voor VAGA zijn happenings op straat. Gelijkaardige experimenten, onder leiding van onder meer

Byars, La Monte Young, Daniel Buren en Ben Vautier speelden zich af in A379089. Aan het begin van de jaren zeventig werd deze kunstorganisatie echter opgedoekt. Er bestond dan in België geen officiële plaats meer voor de avant-garde kunst, zoals performance en later de videokunst, behalve het Internationaal Cultureel Centrum (het ICC), dat in 1970 werd opgericht (Devillez, [24/03/2013]).

In 1967 richtte Roger D'Hondt de New Reform Gallery op in Aalst. Tot 1969 hield New Reform zich vooral bezig met moderne, abstracte kunst, maar over het algemeen schilderkunst. Daarna is New Reform naar geometrische kunst en minimal art geëvolueerd, waarbij concept- en ideeënkunst de bovenhand namen op de uitwerking. De verf verdween en werd vervangen door een minimalistische inbreng van materiaal. Hieruit is dan in de jaren zeventig de stap naar *performance art* gezet (D'Hondt 2013, bijlage 2, p.1).

Onder andere dankzij de inspanningen van Roger D'Hondt, bijvoorbeeld door de organisatie van het Performance Art Festival, kregen performances in de jaren zeventig steeds meer belangstelling.

3.2 DE BELANGRIJKSTE PLAATSEN EN NAMEN VAN DE PERFORMANCES IN BELGIË VAN 1976 TOT EN MET 1986

Bijlage 1 bevat een gedetailleerd overzicht van de performances die plaatsvonden vanaf 1976 tot en met 1986. Hier worden de belangrijkste plaatsen en namen uitgelicht.

Antwerpen bleef in de jaren zeventig een populaire plaats voor *performance art*. Er waren performances op straat, bijvoorbeeld van Ria Pacquée of Jan Fabre, maar ook performances georganiseerd in een centrum. De Universitaire Instelling Antwerpen (UIA) organiseerde performances, soms met medewerking van het Centrum voor Experimenteel Theater (CET). Behalve de UIA en het CET was vooral het Internationaal Cultureel Centrum (ICC) een belangrijke organisatorische waarde. Het ICC bood een zeer verscheiden aanbod aan performances. Het bood zowel ruimte aan nationale performers, zoals Danny Devos, Hugo Roelandt en Harrie de Kroon, als internationale performers, zoals Anna Banana, Laurie Anderson, Nikolaus Urban, ...

Een enkele keer gebeurde het dat een minder avant-gardistische instelling zich waagde aan het organiseren van een performance. Jacques Lennep performde bijvoorbeeld eenmalig in 1977 in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel en twee jaar later in het Museum voor Schone

Kunsten in Gent. In het museum Saint-Georges in Luik werd er in 1980 een middag georganiseerd waarop Fluxus International een concert, installatie en performance gaf.

Roger D'Hondt van New Reform in Aalst was ook nog zeer actief in de periode 1976-1979. Hij organiseerde verscheidene performances, waarbij vooral de nauwe samenwerking met Hugo Roelandt opvalt. Van 2 tot 15 oktober 1978 was Roger D'Hondt ook curator van het Performance Art Festival in de Beursschouwburg te Brussel, één van de eerste grote evenementen gewijd aan performance. Hugo Roelandt performde hier ook. Verder stonden er nog heel wat bekende namen op het programma, bijvoorbeeld Maio Wassenberg, Vincent en Lena Halflants, Missing Associates, Anna Banana,... om er maar enkele te noemen. Het doel van het festival was een zo verscheiden mogelijk aanbod te geven van wat er in die tijd was aan performances.

Door het succesvolle festival kreeg *performance art* steeds meer belangstelling. Dit is te zien aan de toename van het aantal performances in België vanaf 1979. Er was sowieso al wat interesse voor performances vanuit kunsttijdschriften, bijvoorbeeld in *+/0* en *Proka*, maar vanaf 1978 komen kunstkritieken over performances ook veel meer voor in tijdschriften en kranten voor een breder publiek (zoals *Knack*, *De Morgen*, *De Standaard*,...).

Het aantal performances in het ICC steeg. Ook Théâtre 140 en Proka organiseerden performances, zij het dat de meeste performances die daar plaatsvonden, ook beschouwd kunnen worden als een mengvorm tussen performance en theater (waarover later meer).

Ook 't Stuc in Leuven bood een klein aanbod aan performances vanaf 1979. Hier traden een aantal bekenden en minder bekenden op, zoals Spalding Gray, Mauricio Kagel, Stuart Sherman en Theatre of Mistakes, Tim Miller, Marc Vanrunxt, Anne Theresa de Keersmaeker, Steve Paxton Alain Platel, ... Deze laatste namen worden gecategoriseerd onder de dansperformance. Deze soort performance kwam vooral aan bod tijdens hun *Klapstukfestival*.

Vanaf 1979 gaf Danny Devos performances in Gent, Antwerpen en Brussel, vaak op locatie. In 1982 stichtte hij dan zelf Club Moral, vooral een plaats voor video-kunst en performance. Club Moral was gevestigd in een industrieel pand met lege lokalen waarin niets de aandacht kon afleiden, uiterst geschikt voor performances (Landuydt januari 2001, z.p.). (Ook Plan K in Brussel was gevestigd in zo'n industriële ruimte.) Club Moral bood eerder een vast repertoire aan performers. Enkele namen die vaak terugkeren zijn bijvoorbeeld Dirk Paesmans, alleen of met Koen Theys als V-Side, Trudo Engels en Danny Devos zelf.

4. ANALYSE VAN DISCOURS OVER PERFORMANCES

De instellingen die performances organiseerden kondigden die performances ook aan of bespraken ze achteraf in de bulletins of tijdschriften die ze uitgaven. Daarvan zijn het *ICC bulletin*, *CET bulletin*, *Proka Cultureel informatiebulletin*, *New Reform nieuwsbrief*, *Stuc voor Stuc*, *Klapstuk-krant* en later *Force Mental* (van Club Moral) de belangrijkste. *New Reform* bracht in 1988 ook een retrospectief uit, waarin Roger D'Hondt zelf terugblikt op de belangrijkste performances en acties van 1970 tot en met 1979. (Voor de discoursanalyse heb ik enkel rekening gehouden met de performances vanaf 1976.)

Kunstijschrift *Plus ou moins zéro*, *Flash Art*, *Beurskrant*, *Knack* en later *Etcetera* bevatten goede artikelen over performances of zelfs *performance art* in een algemenere zin. Ook in kranten verschenen recensies over performances. Hierbij waren vooral *De Standaard* en *De Nieuwe Gazet* erg vooruitstrevend op het gebied van *performance art*. Zij schreven al vlug over performances op zich, terwijl andere kranten vanaf 1978 eerder een algemene indruk gaven over het Performance Art Festival of het Kaaitheaterfestival. *La Dernière Heure* (A.V. 26/09/1979) bijvoorbeeld gaf een algemene indruk over het theater vandaag en gaf dan een vrij beknopte opsomming van de voorstellingen die zouden plaatsvinden op het Kaaitheaterfestival. Als ze de performance van Laurie Anderson aankondigden, gaven ze als enige extra informatie dat ze daarin viool speelde en zong. *Vooruit* deed dat ook, samen met de mededeling “Zoals men ziet, termen als ‘performance-act, solo-performance, environment’ zijn in het marginale teater dagelijks brood. Wat het allemaal betekent en wat het inhoudt, moet je zelf beoordelen” (Z.n., ‘Het puikje van de underground’, *Vooruit* 19/10/1979). Daarentegen deden de *Nieuwe Gazet* en *De Standaard* wel in elk artikel een poging om de lezer een idee te geven wat performance precies is. In 4.1 zal ik dieper ingaan op hoe *performance art* gedefinieerd werd door kranten en tijdschriften.

Zoals de vorige voorbeelden uit *La Dernière Heure* en *Vooruit* al doen vermoeden was de nieuwe kunstvorm vrij moeilijk te beschrijven voor critici. “The written criticism of performance was problematic from the very beginning” (Battcock & Nickas 1984, p.XIX).

Het ligt in de natuur van de zaak, nl. de karakteristiek van de performance als gebeuren, dat voor de professionele kritiek aanknopingspunten ontbreken en er zodoende een communicatiestoornis ontstaat. Aangezien de kritiek zichzelf belangrijker acht dan het onderwerp van haar interpretatie, negeert ze ook de principiële onmogelijkheid tot weergave van de performance. Door haar conceptloosheid staat de professionele kritiek elke beschrijving in de weg. (Pickshaus 1978, p.14)

John Howell, redacteur van *Alive*, een tijdschrift voor performance en andere live kunsten schreef:

For certain performance artists who locate their dance, music, or theater in an art context... the critical vocabularies for dance, music, and theater are often too conservative for the scope of their performances: at the same time an art vocabulary is insufficient for dealing with the attitudes and techniques of those traditions. (Battcock & Nickas 1984, p.XIX)

De meeste geschreven bronnen over performances waren niet meer dan een omschrijving van de performance en neigden nog steeds naar gebruik van termen uit de schilderkunst en beeldhouwkunst. Veel critici schuwden nieuwe ontdekkende termen en kritiek. Cee S. Brown stelde als oplossing voor om een nieuwe vocabulaire te ontwikkelen, die gebruikt kon worden door kunstenaars, critici, gallerijen en museums. "With the advantage of a species-specific language, perhaps writing about performance could more closely approach criticism and analysis rather than description" (Brown 1984, p.122).

Ook Belgische critici stonden voor deze problemen. Hierdoor zijn er recensies die eigenlijk geen volwaardige recensie zijn maar eerder een omschrijving van de handelingen die de performer uitvoerde. Sommige recensies vulden deze omschrijving nog aan met een korte biografie van de performer, de verklaring van de performer of zijn bedoeling.

Toch zijn er veel artikelen die een goede poging deden. Die legden de nadruk op bepaalde indrukken, concepten, gevoelens of achtergrondinformatie van de performances. Soms hing het van de performance af welk thema het meest besproken werd in de aankondigingen en de recensies. Bij Stuart Sherman of Spalding Gray werd er bijvoorbeeld veel gesproken over associaties, aangezien hun performance erin bestond verbanden te leggen tussen verschillende voorwerpen of herinneringen. Hierdoor kunnen we tendensen onderscheiden in performances. Performance opgebouwd rond associaties is dan bijvoorbeeld zo'n tendens. De belangrijkste tendensen, met andere woorden degene die het meest voorkwamen in België, worden besproken in 4.4.

Sommige tendensen kwamen echter zo vaak aan bod dat ze niet enkel van performance tot performance afhingen, maar ook thema's waren die de recensenten in een performance zochten, waar zij op focusten, of die aansloten bij hun algemeen beeld van *performance art*. In 4.2 en 4.3 worden de meest voorkomende thema's van de artikelen op een rijtje gezet. De te bespreken periode is nog eens uitgesplitst in twee delen: 1976 tot en met 1980 en 1981 tot

en met 1986. Vanaf 1980 was er immers een verschuiving qua focus. In de jaren zeventig werd er bijvoorbeeld vooral geschreven over het contact met de toeschouwer of hoe de toeschouwer een performance moest interpreteren. Dit thema kwam veel minder voor vanaf 1981. Dit kan komen doordat performances ondertussen steeds bekender werden bij het Vlaamse publiek of doordat performance steeds meer samensmolt met theater, dans en muziek (zie 4.3).

4.1 DE POGING TOT DEFINIËRING VAN *PERFORMANCE ART*

Een performance wordt door iedereen anders gedefinieerd. Mij lijkt het een kunstwerk te zijn dat zich afspeelt in een bepaalde ruimte binnen een bepaalde tijd, zonder beperking in hoeveelheid en samenstelling van gebruikte materialen en waarbij de aanwezigheid van de kunstenaar een essentieel onderdeel is. Het publiek speelt over het algemeen een wisselende rol binnen het geheel. (Straaten van 1978, p.3)

Dit citaat van Evert van Straaten toont al meteen aan waarom de definiëring van performancekunst zo “problematisch” was. *Performance art* was voor iedereen anders. Roger D’Hondt bijvoorbeeld was het niet eens met van Straaten en zag *performance art* in een veel breder kader: “Ik vermijd bewust te spreken van de lijfelijke aanwezigheid van de kunstenaar of van de participatie van het publiek, want je hebt evengoed performances die in de beslotenheid van het atelier worden uitgevoerd, met alleen de videocamera als getuige” (D’Hondt Roger, *Beurskrant* 17 (okt.1978), p. 6).

D’Hondt twijfelde niet alleen of een gesloten definitie wel mogelijk was, hij stelde zelfs de benaming zelf in vraag: “Het loont de moeite er over na te denken of ‘performance’ wel een goede kunst-term is en of een officiële kunstterm de openheid van de performances niet in het gedrang zou brengen. Deze kunst heeft haar vrijheid namelijk erg nodig” (D’Hondt Roger, *Performance Art Festival, Brussel, Beursschouwburg*, 1978, p.1).

Ook William Furlong was het niet eens met de benaming “performance”. Hij verkoos “de beschrijvende term ‘time based work’ om de bijbetekenis te vermijden die performance heeft gekregen als kunst die zowel geïsoleerd is van andere vormen van kunstpraktijk als van sociale betrokkenheid” (Furlong 1978, p.52).

De discussie over de juiste benaming is volgens mij vrij nutteloos, aangezien dit het probleem alleen maar verschuift. Het blijft een kunstproces dat zo breed mogelijk gedefinieerd moet worden. Of je dit nu “time based work” of “performance art” noemt. Er waren critici die niet

over de benaming discussieerden maar wel over de definiëring op zich. Zij hielden de definitie zo breed mogelijk en stelden dit ook duidelijk aan de lezer:

“De definitie van een performance zegt weinig. Het gaat niet om een stijl, maar om een optreden door middel van voorstellingen.” (Pauwels 5-7/04/80)

“Performance zegt niets en betekent alles. [...] Hier moet de performance alleen als ‘life-voorstelling’ gelden want performance kent noch formuleringen noch inhouden, die buiten haar spontane uitdrukking liggen.” (Pickshaus 1978, p.14)

Daarentegen waren er ook critici die probeerden om performance zo goed mogelijk te definiëren. Zij wisten dat het een zeer open en vrije kunstvorm was, maar wilden de lezer toch voldoende informeren. Dit resulteerde in zeer uitgebreide definities, waarin een poging werd gedaan om alles erbij te vermelden waarmee performance in aanraking kon komen:

“Performance art”, een actuele trend in de plastische kunsten, die nauwe raakvlakken heeft met experimenteel theater, met happenings, action painting, body-art, e.d. [...] waarbij de lijfelijke aanwezigheid van de kunstenaar een voorname rol speelt. Het kunstwerk wordt “life” uitgevoerd. Kunstenaar en publiek hebben de mogelijkheid om het beeld te wijzigen, op het werk in te grijpen, waardoor een betekenis krijgt die verder gaat dan het getuigenis, verder dan de zichtbare werkelijkheid. (Z.n., ‘Artiest stelt lijf ten toon en andere verschijnselen’, *Beurskrant* 16 (mei 1978), p.8)

Vanaf er een poging werd gedaan om *performance art* zo goed mogelijk te definiëren, werd er ook bijna altijd dat live aspect bij vermeld. Dit had als gevolg dat het publiek een belangrijke rol kreeg. Kunstenaar en publiek maakten samen de performance, hoewel Sergooris de performer de beslissing gaf over het eindresultaat. Hij definieerde performance immers als:

Een spontane of gestructureerde live-act, die op het moment van de conceptie én uitvoering en dank zij de publieke aanwezigheid, actief of passief participierend “kunstwerk” wordt, zij het dan bij de absolute gratie van de artiest en performer, die zelf bepaalt of zijn handelend optreden binnen een gegeven ruimtelijk en tijds kader, een artistieke schepping is. (Sergooris 1978, p.86)

Performance art werd ook vaak vergeleken met (of omschreven als) conceptuele kunst. De gelijkenissen zijn er: dematerialisatie van het kunstobject, de kunstenaar als uitvoerder (Enstice 1984, p.144) en de kunstenaar die de toeschouwer dwingt zelf na te denken door enkel te functioneren “als katalysator voor de betekenis die uiteindelijk slechts fragmentair aanwezig kan zijn bij elk individu afzonderlijk” (*CET bulletin*, jg.2 extra nr. (sept. 1978), z.p.).

Onder andere door de gelijkenis met conceptuele kunst categoriseerden veel critici performance als beeldende of plastische kunst. Smals (1978, p.6) verklaring hiervoor was:

“Het beeldende kunstpubliek is meer gewend aan de conceptuele kant van de performances, aan het feit dat eigenlijk alleen maar een idee gegeven wordt, en geen verhaal, of theater.” Roger D’Hondt stelde dat: “Kunstwerken die zijn samengesteld uit statische elementen vergen van de kijker een even grote inspanning als manifestaties waaraan men zelf kan deelnemen en die een tijdsgebonden uitwerking en karakter hebben” (D’Hondt maart 1988, p.25).

Toch waren er ook genuanceerdere categorisering en die performance onder beeldende of plastische kunst plaatsten, maar ook onder theater. Zo stond in de *Nieuwe Gazet*: “Performance is een vorm van theater, of zo je wil van meer algemene hedendaagse kunst, die erg actiegericht is naar publiek toe” (Vander Veken 21/09/78). Performer Hugo Roelandt schreef een grotere rol toe aan de plastische kunst: “Performance Art is een vrij recente ontwikkeling in de plastische kunst, waarbij de kunstenaar theatrale elementen in zijn werk introduceert” (Z.n, ‘Hugo Roelandt’, *Persbericht Kaaitheater* (1979), p.94-96). Frantisek Deak deelde *performance art* in bij beeldende kunst en theater en zei er ook bij waarom:

De kontekst van de galerie bepaalt de indeling van het kunstwerk bij de beeldende kunst, maar de visuele middelen, de weloverwogen manier waarop het een bepaalde betekenis probeert over te brengen, de tijdelijke aard van het kunstwerk, de verhouding tussen publiek en kunstenaar wijzen duidelijk in de richting van het theater. (Deak 1978, p.6)

Anderen hielden het daarentegen dan weer eenzijdig. Zij beschouwden performance als een vorm van theater. In een artikel uit de catalogus van het Performance Art Festival stond: “Ontdaan van zijn ‘storende’ elementen komt deze kunstvorm in feite dicht in de buurt van amusementstoneel. De verwantschap met het theater (de ‘Performing Arts’) is zo groot dat ik me afvraag waarom wij deze verwarring in stand houden” (Robertson 1978, p.94).

Alain François wees als oorsprong van *performance art* wel het theater aan maar liet zien dat er heel wat meer bij kwam kijken. Hij schreef in +/-0: “Comme chacun sait, la performance est un essai théâtral de déthéâtralisation” (François 1983, p.34). Wat die detheatralisering dan precies inhield (bijvoorbeeld een vermenging met de plastische kunsten?) is niet duidelijk.

Tot slot nog twee voorbeelden van hoe groot de verwarring wel kon zijn, en niet alleen bij de critici. Het ICC kondigde zijn evenementen in het bulletin altijd duidelijk aan, met “PERFORMANCE”, “AKTIE”, “CONCERT”, ... als titel boven het desbetreffende evenement. In de omschrijving van de PERFORMANCE van Elaine Hartnett (*ICC Bulletin* 2/79 (1/02/79), p.7) bevindt zich de volgende zin: “‘Up against the wall’ is een toneelstuk dat zich ontwikkeld door Elaine’s persoonlijke en metaforische relatie tot de muur.”

In *Stuc voor Stuc* (Brams okt.1986, z.p.) werd *Buddy Systems* van Tim Miller gecategoriseerd onder “Dans” maar het artikel zelf begint met de zin: “Tim Miller presenteert ons zijn laatste productie *Buddy Systems*, een bruisende performance, door hemzelf en zijn vriend Douglas Sadownick uitgevoerd.”

4.2 MEEST VOORKOMENDE THEMA'S VAN 1976 TOT EN MET 1980

De eerste artikelen over performance in België benadrukten een aantal eigenschappen van performance meer dan andere: contact met – of houding van de toeschouwer, *performance art* in de functie van sociaal-maatschappelijk denken, communicatie en identiteit van de kunstenaar. Ik heb ervoor gekozen om deze vier te nemen omdat zij veel meer voorkwamen dan andere thema's. Er werd bijvoorbeeld ook wel gesproken over het feit dat de criticus geen verhaal kan ontdekken in de voorstelling, over lichamelijkeheid, over de tijdelijkheid van performance, ... maar deze tendensen kwamen betrekkelijk minder voor in de artikelen.

4.2.1 CONTACT MET OF HOUDING VAN DE TOESCHOUWER

Zoals al eerder vermeld (onder andere in 2.2.8 *Communicatie*), was het contact tussen toeschouwer en performer heel belangrijk. Het lag ook in de oorspronkelijke bedoeling van de eerste performances om de toeschouwer weer dichterbij het kunstwerk te brengen. “Dat intieme contact tussen het kunstwerk en de kunstliefhebber moest in zijn oorspronkelijkheid worden hersteld” (Sergooris 1978, p.86).

Aangezien in een performance de kunstenaar tegelijk ook het kunstwerk was en een performance altijd live was, was er meteen ook direct contact tussen de toeschouwer en de performer/het kunstwerk. De kunstenaar en het publiek maakten samen het kunstwerk⁷. “Kunstenaar en publiek hebben de mogelijkheid om het beeld te wijzigen, op het werk in te grijpen, waardoor het een betekenis krijgt die verder gaat dan de getuigenis, verder dan de zichtbare werkelijkheid” (Z.n., ‘Artiest stelt lijf ten toon en andere verschijnselen’, *Beurskrant* 16 (mei 1978), p.8).

Dit werd heel direct bij performances die rekenden op publieksparticipatie, bijvoorbeeld bij Nikolaus Urban waarbij “een sterke binding met het publiek tot stand gebracht door het actief betrekken van de personen in de uitgevoerde acties” (*ICC Bulletin* 3/79 (15/03/79), p.4), Benni Efrat die “een actieve deelname van de toeschouwer vraagt” (H.V.P. 1/02/80, p.2) of Hannibal Xerox die “meer van de toeschouwer eist dan anderen. Om hen direct bij de actie te betrekken, maakt hij gebruik van video” (G.V.L. 1/02/80, p.6).

⁷ Een stelling die gedeeld wordt door Lea Vergine (2000, p.26).

Volgens een artikel in *Data* (1980) is er altijd een wens van publieksparticipatie door de performer:

De derde tendens nu, met The Performance Group als eminent vertegenwoordiger, wil de scheiding tussen publiek en acteurs opgeven. [...] waarin de plaatsen die door het publiek bezet worden een soort zee zijn waarin de performers zwemmen. Het environment is een 'hele ruimte', een Gestalt waarin nieuwe relaties tussen publiek en teatergroep mogelijk worden. Environmental design moedigt participatie aan en is een weerspiegeling van de wens (van de performer) tot participatie (van de toeschouwers). (Degryse & Uytterhoeven, december 1980, p.4)

Mag die wens tot participatie altijd zo letterlijk begrepen worden? Soms moest het publiek niet echt iets doen om de performance tot stand te brengen, maar moest de toeschouwer wel nadenken, zich laten meevoeren door het moment en de betekenis van het gebeuren bij zichzelf zoeken. Furlong (1978, p.52) heeft het over "indrukken die ontvangen worden door het publiek" waardoor "er een spanning tot stand komt tussen de kunstenaar en het publiek." "Reindeer Werk confronteert het publiek met zijn gedrag" (J.-P.D. 1/01/1980, p.4). Over de theaterperformances van The Performance Group schrijft het *CET bulletin*: "Het publiek voelt dat er iets onder zit, maar hoe de toeschouwers dat zullen benoemen is zaak van hun eigen creativiteit" (Heijer oktober 1978, z.p.).

De eerste performances van Spalding Gray waren eerder monologen. De toeschouwer kreeg hier nog niet de participerende rol die hij wel kreeg in *Interviewing the audience*. Toch was er ook hier al een vorm van participatie. "Het publiek krijgt de kans om, elk op zijn manier, een eigen tekst te maken binnen wat als structuur in de voorstelling wordt aangeboden. Een eigen visie van Gray op publieksparticipatie" (Coppieters juni-juli-augustus 1980, p.10).

Zelfs in de kunstgallerij het ICC werd aandacht besteed aan het publiek, bijvoorbeeld in de performance van de Performance Arts Company. "Met ieder kostume, masker, beweging, attribuut of voorstelling trachten zij een bepaald gevoel te evoceren dat door het onderbewustzijn van het publiek dient gevat te worden" (C.V.K. 1/04/1980, p.5). Die aandacht voor het publiek ging verder dan het evoceren van een gevoel in de performance *Profligate Ubiquity* van Luisa Cividin en Roberto Taroni.

De toeschouwer kan zelf zijn associaties uitwerken en veranderen: i.p.v. een vaststaande presentatie van betekenis naar het publiek toe, ontstaat een ononderbroken wisselwerking tussen handelingen (ook van de toeschouwer) telkens in circuit gebracht door wat Cividin-Taroni zelfregulatie noemen. (A.G. sept.1980, p.4)

Ook de muziekperformance van Mauricio Kagel verschilde van een concert net omdat het publiek zo betrokken werd. “De komponist geeft de toeschouwer vaak materiaal aan waarop op verschillende manieren kan gereageerd worden. De toeschouwer bevindt zich zo steeds in een positie van betrokkenheid als wel afstandelijkheid” (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w., mei 1979, p.7).

Soms moest de toeschouwer niet over een bepaald onderwerp nadenken, maar zich openstellen voor een groepsgevoel. In bepaalde performances werd de relatie tussen de toeschouwer en performer zelf benadrukt. Zo zeggen Barbara Ess en Glenn Branca over hun performance: “De performance is een onderzoek van de toestand waarin wij verkeren, de toestand in relatie met de toeschouwers, en de toestand in relatie tot elkaar” (Z.n., ‘Barbara Ess en Glenn Branca’, *ICC bulletin* 2/79 (1/02/1979), p.7). Ook bij James Lee Byars was “de relatie tot het publiek, van mens tot mens hoofdzaak” (ICC febr. 1979, z.p.).

Dit alles vroeg een nieuwe houding van de toeschouwer. Hij moest openstaan voor de bedoelingen van de performer en voor eventuele participatie.

Performance art komt bij de meeste mensen voor als een soort onbegrijpelijke waanzin [...] De kijker zal moeten leren oog te hebben voor het concept van de kunstenaar en voor de neerslag ervan. [...] Waar het bij performance om gaat, is de directe confrontatie van de ervaringen van kunstenaar en kijker. (D’Hondt in *Beurskrant* 17 (oktober 1978), p.4)

Die “onbegrijpelijke waanzin” waar D’Hondt het over heeft kan ook zo zijn aantrekkingskracht hebben. Het was net door die geheimzinnigheid, dat onverklaarbare, onuitspreekbare, dat velen zich geroepen voelden om toch een kijkje te nemen:

Evenmin is het duidelijk wat de toeschouwer eigenlijk verwacht van zulke “(artistieke)” uitvoering. Trouwens, ik geloof dat hij meestal zelf niet weet waaraan of waarop. Maar precies daarom loopt hij vol nieuwsgierigheid op zo’n voorstelling af, wanneer hij daartoe de gelegenheid krijgt. (Goris 1978, p.37)

4.2.2 PERFORMANCE ART IN DE FUNCTIE VAN SOCIAAL-MAATSCHAPPELIJK DENKEN

Het tweede thema dat zeer veel besproken wordt in de artikelen is het sociaal-maatschappelijk denken. Aangezien performers in de jaren zestig zo’n radicale houding hadden tegen de gevestigde orde (zie 2.1) en het een tendens bleef in de jaren zeventig om kritiek te leveren op de maatschappij (zie 2.2.6), vinden we dit thema ook terug in het Belgische discours. Kunst en gemeenschap zijn altijd met elkaar verbonden maar bij *performance art* is het heel duidelijk.

De performance is politiek in de wijdeste zin van het woord: dit teater wordt gekreëerd binnen een gemeenschap, funktioneert met directe verwijzing naar de maatschappij waarbinnen het gebracht wordt en tekst wordt enkel gebruikt als materiaal waaruit nieuwe kunstwerken kunnen ontstaan. (Degryse & Uytterhoeven 1980, p.5)

Furlong (1978, p.52) geeft meteen een aantal oorzaken waardoor *performance art* zo focust op het sociaal-maatschappelijk denken: “Tijdelijk werk is door zijn directe interactie met het publiek meer sociaal en politiek gebonden van natuur. Dat is ook te wijten aan het ‘bemiddelende voorwerp’ en samen daarmee de breuk in de traditionele relatie galerij/kunst-establishment/kunstenaar.”

Dat laatste kenmerk vinden we ook terug in het werk van Johan Dehollander. Hij “voerde een aantal performances en acties uit die ontspruiten in een vorm van maatschappijkritiek. [...] In de tentoonstelling wenst hij een gedeelte van de tentoonstellingsruimte te ondersteunen als symbool voor de onmacht van het museum of de culturele instelling om te voldoen aan het aanbod van kunstenaars” (Z.n., ‘Johan Dehollander’, *ICC bulletin* 5/80 (juni 1980), p.2).

Bepaalde recensies van de jaren zeventig bleven in een sfeer van tegencultuur en contestatie, zoals internationaal het geval was aan het eind van de jaren zestig. De functie en de definitie van kunst stonden nog steeds in vraag:

In dit perspectief wordt het duidelijk dat het maken van kunst niet langer meer kan bestaan uit het creëren van objecten die pretenderen de Waarheid, Schoonheid of gelijksoortige idealen in zich te dragen, maar wel uit het getuigen door de kunstenaar van zijn bestaan binnen een historische, ekologische, sociale,... kontekst. (Andries 24/03/1977)

Performers stelden ook zelf de kunst in vraag. In november 1976 kraakten Roger D’Hondt, de Spaanse kunstenaar Muntadas en een zeer klein publiek een fabriek in Aalst. De performance van Muntadas bestond uit het kopiëren van een bestaand tijdschrift. Ze stonden in complete duisternis rond de kopieermachine en zagen enkel het licht daarvan wanneer die kopieerde. Muntadas wilde tonen hoe een kunstenaar in Spanje moest werken. Op dat moment heerste daar immers het Francobewind. Kunstenaars moesten in anonimiteit leven en wonen (D’Hondt 2013, Bijlage 2, p.6). Deze performance was zo een aanklacht tegen de leef- en werkomstandigheden van de kunstenaar in Spanje. Tegelijk kan deze actie ook omschreven worden in een breder kader:

De aktie van Muntadas legde niet alleen verbanden met de derde-wereld-situaties maar is ook in de Westerse cultuur nog aan de orde. Burgerlijke kunst moet plaats maken

voor kunst ten bate van de gemeenschap. Dit veronderstelt de creatie van een kunst die de gemeenschap aantrekt en niet een gemeenschap die bepalend is voor het vooruitzicht van kunst. (D'Hondt, maart 1988, p.25)

In 1979 en 1980 voerde Jan Fabre *Money* op. Deze performance sloot aan bij de problematiek van de jaren zestig. Ze was gericht tegen de economische functie van kunst:

Fabre verzamelde voor honderden dollar aan bankbriefjes in verschillende munten, scheurde het dan in stukken, en brandde een gedeelte ervan op. De stukjes die overbleven werden gebruikt om een collage mee te maken. Enkele biljetten werden teruggegeven aan deelnemers die zo gelukkig waren vooraan te zitten. *Money* is een satire op de commerciële aspecten van kunst. Fabre keert de rollen om: in de 'kunstwereld' wordt van kunst gewoonlijk verwacht dat zij geld opbrengt zoniet voor de kunstenaar, dan toch voor de galerij en de belegger. Hier is het omgekeerde waar. Tijdens het kunstproces, de creatieve daad zoals Fabre het noemt, wordt het geld zowaar vernietigd, letterlijk kapot gescheurd en verbrand. (Carter 1983, p.27)

Performance art was een zeer geschikt medium om de definitie van kunst is vraag in te stellen, omdat een performance werkelijk alles kon zijn. Sergiooris (1978, p.86) geeft als voorbeeld de performance van Wim T. Schippers waarin hij een flesje limonade leeggiet in de zee. Wat bepaalt of deze actie kunst is? Sergiooris stelt dat *performance art* kunst is net omdat "achter die manifestatie, één of andere sociale, politieke of louter artistieke visie zit." Op dezelfde manier kan men ook de performance *Echantillon de grande valeur* van Klara Kuchta bekijken. "Systematisch benadert zij het fenomeen 'haar' als levend of dood object, als culturele traditie, in het economisch en sociaal kader" (Z.n., 'Klara Kuchta', *ICC bulletin* 4/79 (1/05/1979), p.5).

De performances in de jaren zeventig verschilden in bepaalde aspecten wel van die van de jaren zestig. Er waren dan ook andere maatschappelijke problemen. De sfeer bleef wel dezelfde: de performer kloeg een probleem aan en bracht het onder de aandacht. Zo zegt Pauwels (5-7/04/1980) bijvoorbeeld over de performance *Tot Abi* van Perform: "Verder kwam er geen provokatie of maatschappijkritiek bij te pas, zoals bij de performances uit de jaren zestig, alhoewel de planten, de witte konijnen en de film –duidelijk bedoeld- naar huidige ecologische tendensen verwezen, die in botsing komen met de industriële expansie."

De grootstad was ook onderwerp voor performances. Vanaf het begin van de jaren zeventig ging Ria Pacquée in tegen de anonimiteit en het ritme van het stadsleven (Z.n., 'Ria Pacquée', *ICC bulletin* 5/80 (juni 1980), p.4). Dit deed ze door dikwijls onopgemerkte, anarchistisch getinte straatacties uit te voeren. In haar eerste individuele performance bleef ze twaalf uur lang aan een Antwerpse tramhalte wachten. In 1978 spuitte ze op verschillende plaatsen in de

stad graffiti'slogans als "ga langzaam naar uw werk" en "Oh godverdoeme" (Crombez 2009, p.218).

Ook Reindeer Werk, Marcel Odenbach en Orlan gaven performances met maatschappijkritiek, gebaseerd op specifieke problemen uit de jaren zeventig:

Reindeer Werk hield er [in het Rijks Hoger Kunstonderwijs te Brussel] een performance waarbij de kunstenaars een ongewoon gedrag aannamen door zich in rituelen –die vergelijkbaar waren met houdingen van motorisch gestoorden- over de vloer te bewegen. Het publiek reageerde geshockeerd. [...] De mentaliteitsproblemen die zo karakteristiek zijn voor deze maatschappij werden vertaald in een plastische uitdrukkingwijze. Een deel van het publiek ervoer dit als een groteske belediging hoewel de gestelde problematiek een parallel trok met een bestaande toestand. (D'Hondt, maart 1988, p.27)

Marcel Odenbach zegt zelf over zijn performance *Zwischen zwei Stühlen sitzen*: "Mijn thema's handelen over de problemen rond de communicatie, consumptiepatronen en hieraan verwante zaken zoals de verveling, de eenzaamheid, reclame enz." (Z.n., 'Marcel Odenbach', *ICC bulletin* 6/80 (september 1980), p.5).

Het Orlan-lichaam is ook het materiaal en het instrument voor het in vraag stellen van bestaande normen en waarden. Ze meet zich met mythes zoals de moeder, de kunstenaar, de hoer, de H. Maagd e.a. Haar maatschappelijke betrokkenheid beoogt bewustwording van de toeschouwer aangaande cultureel en historisch verleden, communicatie in het actueel stedelijk leefmilieu, het sociaal engagement van ons handelen enz... en wijst op de niet absoluut geldige maar relatieve waarheid van de dingen. (F.B. 1/04/80, p. 3)

De performances van Odenbach en Orlan kunnen ook in het volgende thema geplaatst worden. Ze handelden immers ook over de problemen rond communicatie.

4.2.3 COMMUNICATIE

Niet alleen Odenbach stelde vast dat de communicatie in onze maatschappij problematisch was geworden. Hugo Roelandt zei in een interview in *Vooruit* (Moyaert 3/10/78) over zijn performance in de Beursschouwburg het volgende: "Er zijn afspraken gemaakt. Er kan samenspel ontstaan. Een dialoog tussen de bezoekers. Natuurlijk zal dat niet van de eerste keer lukken. In een cultuur waar mensen naast elkaar leven kan dat niet hé."

Zoals in 2.2.8 al aangetoond is geweest hoefde communicatie niet altijd verbaal te zijn. Paul Clayton schrijft over performances van het I.O.U.: "Communication with the audience is mainly non-verbal, always extremely direct; a significant part of this almost certainly takes place on a subconscious level" (Mishalle febr.-maart 1980, p.7).

Vaak werden gevoelens opgewekt bij de toeschouwer, of moest de toeschouwer nadenken over een bepaald onderwerp (zie 4.2.1). Sommige performers gaven tijdens de performance zelf al de gelegenheid om over deze gevoelens of gedachten te reflecteren en te reageren. Zo gaf Reindeer Werk in het ICC een performance waar “reacties vanuit de kunstenaar en van de kant van het publiek binnen de situatie worden losgemaakt” (J.-P.D 1/01/80, p.4).

Andere performers mixten communicatie met media. Hannibal Xerox liet de dialoog met zijn toeschouwers verlopen via een videoscherm (G.V.L. 1/02/80, p.6). Xerox liep hier voor op een thema dat vandaag de dag nog steeds aan de orde is. Met de opkomst van de computer communiceren steeds meer mensen via schermen. We ontwikkelen online relaties. Is deze manier van communiceren even waardevol als een “echte” conversatie?

Het thema in deze performance sluit ook aan bij wat er in 2.2.8 (communicatie als internationale tendens) al gezegd werd. Performances rond communicatie draaiden vaak rond het feit dat taal ambiguïteit kan veroorzaken. Schermen waren een ideaal medium om dit aan te tonen, want deze bieden geen intonatie, lichaamstaal, gezichtsuitdrukkingen, ... Ook Vito Acconci “werkt sinds 1971 met het medium video dat hij vooral integreert in totaalsituaties rond het thema *communicatie*” (D’Hondt Roger mei 1978, z.p.).

Ook in performances zonder video keerden ambiguïteit en het ongeloof dat taal betekenis kan uitdrukken terug. Performers zoals Jana Haimsohn focusten op de taal op zich. “Haar nieuwste interesse gaat uit naar de relatie geluid/taal, waarin taal met ritmische patronen wordt voortgebracht” (C.V.K. 1/11/79, p.3).

Reindeer Werk zette de dialoog op losse schroeven door lichamelijk gedrag over te laten gaan in een fysiek ritme dat werd versterkt door de beklemtoning van occasionele stemklanken. “Kunstenaars en publiek neigen naar het opheffen van hun rol-gedrag, het rollenspel als noodzakelijke voorwaarde voor intermenselijke communicatie verliest aan belang” (J.-P.D. 1/01/80, p.4).

In *Profligate Ubiquity* trachtten Luisa Cividin en Roberto Taroni “het patroon zender/boodschap/ontvanger te doorbreken door elk teken of linguïstisch element te ontdoen van zijn inhoud en louter met grammaticale structuren te werken: enkel de presentatie van linguïstische elementen die genomen worden als realiteit op zich zelf.” Zij maakten hiervoor wel weer gebruik van visuele middelen (video, dia’s en film) maar ook van auditieve middelen (A.G. sept.1980, p.4).

Andere performers maakten geen gebruik van video, maar van objecten. Bijvoorbeeld James Lee Byars, die werkte rond (impliciete) communicatie. We zagen al (in 4.2.1): “de relatie tot het publiek, van mens tot mens is hoofdzaak” (ICC febr. 1979, z.p.). In zijn performances waren objecten hulpmiddelen en hadden “slechts zin omwille van hun communicatieve waarde” (ICC febr.1979, z.p.). Hij gebruikte dus voorwerpen om te converseren met het publiek.

De internationale tendens van communicatie was dus ook aanwezig in performances in België. In de eerste plaats is dat logisch omdat er veel internationale namen in België performden, maar ook Belgische performancekunstenaars, zoals Hugo Roelandt, en Belgische recensenten hadden oog voor deze thematiek.

4.2.4 IDENTITEIT VAN DE KUNSTENAAR

Een vierde thema dat zeer veel aan bod komt in het Belgische discours is de identiteit van de kunstenaar. Dit is een zeer uitgebreid thema en misschien daarom ook zo moeilijk om het te bespreken. Er zijn veel elementen die deel uit kunnen maken van iemands identiteit. Zo waren er bijvoorbeeld feministische *body artists* die de status van de vrouw aankloegen (de vrouw als object van de mannelijke blik). Dit was een maatschappelijk probleem, maar evenzeer een deel van hun identiteit. Als vrouw kregen zij hier immers vaak mee te maken, en dit kwam tot uiting in hun performances. Een ander voorbeeld is de performance *Aktie-Reproductie* van Muntadas in 1976. Muntadas kloeg de situatie van de kunstenaar in Spanje aan. Roger D’hondt vertelde over deze performance:

Op dat ogenblik heerste in Spanje het Francobewind. Kunstenaars moesten in anonimiteit leven en wonen. Ze moesten hun werken daar maken in duisternis. We hebben toen dus die fabriek gekraakt en daar een kunstwerk gemaakt. Dat bestond uit het kopiëren van een bestaand tijdschrift. We stonden in de duisternis rond de kopieermachine en zagen enkel het licht van de machine wanneer die kopieerde. Hij wilde laten zien hoe een kunstenaar in Spanje moest werken. Het was een politiek statement en ook reflecterend naar hem als kunstenaar toe. (D’Hondt 2013, Bijlage 2, p.6)

Volgens Graevenitz was er altijd een verhalende situatie in performances verwerkt en gaf dit het verschil met *body art*:

Zelfobservatie en zelfpenetratie, de verwisseling van subjezt en objekt, identifikatieproblemen, sadisme en masochisme zijn tot nu toe voornamelijk de gebieden waarbinnen body-art zich afspeelt. Soms ook gaat het om vorm-relaties zoals de betrekkingen van een lichaam tot een bepaalde ruimte en tijd, waarin het zich

beweegt. In de Performance-kunst kwamen deze thema's soms ook aan de orde, maar dan verpakt in meer verhalende situaties waarin soms een maatschappelijk gegeven gereflecteerd werd. (Graevenitz, oktober 1978, p.6)

Nochtans waren er ook recensenten die het onderscheid tussen *body art* en *performance art* niet maakten of die de thema's die Graevenitz aangaf bij *body art* zonder meer ook terugvonden in performances:

“De thema's die in performances aan de orde komen kunnen opheldering geven over wat de kunstenaars nu bezighoudt. Opvallend daarin zijn fixaties op eigen, persoonlijke, emotionele problemen, erotiek, agressie, identiteitsproblemen en de combinaties ervan.” (Straaten van 1978, p.3)

“Velen beperken zich tot hun eigen problematiek. Sadisme, masochisme en travestie zijn vaak terugkerende onderwerpen.” (Z.n., ‘Artiest stelt lijf ten toon en andere verschijnselen’, *Beurskrant* 16 (mei 1978), p.5)

Hoe gaven performers die identiteitsaspecten dan weer? Een eerste manier is heel duidelijk: ze vertelden het gewoon. Dit deed Spalding Gray bijvoorbeeld in zijn autobiografische performances. In *Sex and death to the age 14 booze, cars & college girls and India and after* vertelde hij in drie monologen anekdotes over zijn jeugd en de periode waarin hij met de Performance Group naar India reisde. In de eerste monoloog vertelde hij bijvoorbeeld “over zijn eerste confrontaties met seksualiteit en met de dood, dat laatste aan de hand van overlijden van allerlei huisdieren” (Warande juni 1980, z.p.). In zijn performances primeerde de vertelling boven het visuele. “In tegenstelling tot formaal geöriënteerde performances die sterk bij de plastische kunsten aanleunen, zijn de performances van Gray hoofdzakelijk inhoudelijk gericht” (Vander Veken 13/06/80). Hierdoor kreeg deze performance eerder een theatraal kantje. Het autobiografische kwam daardoor wel heel letterlijk tot uiting. In de jaren tachtig kwamen zulke autobiografische performances steeds meer voor.

Een tweede manier om identiteitsaspecten in een performance te brengen was eerder symbolisch. Men maakte bijvoorbeeld gebruik van objecten, zoals spiegels, foto's, maskers,....:

Met werk van Vito Acconci, Chr. Boltanski, Luciano Castelli [...] treffen we kunstenaars aan die vooral de eigen identiteit ondervragen. Zij confronteren zichzelf en het publiek voornamelijk met gemanipuleerde zelfportretten (met potlood of stift

opgewerkte foto's, maquillage, travestie⁸,...) en tasten zo de grenzen van hun identiteit af. (Andries 24/03/1977)

Elaine Hartnett gebruikte in haar performance "Up against the wall" een muur:

Door beweging en monoloog onderzoekt zij aspecten van de tragedie, comedie, liefde, haat, intellectuele rechtvaardiging en seksuele problemen. Gebruikmakend van de muur als symbool voor haar dwanggedachten en verdedigingstechnieken probeert zij een innerlijke conflictenbron te rationaliseren en er vat op te krijgen. (Z.n., 'Elaine Hartnett', *ICC bulletin* 2/79 (1/02/1979), p.7)

Behalve het publiek confronteren met hun eigen identiteit wilden performers soms ook dat de toeschouwer zelf een nieuwe identiteit of nieuw identiteitsaspect creëerde door naar zijn performance te komen. Dit kon bijvoorbeeld door de toeschouwer te confronteren met de aanblik van een extreem pijnlijke situatie.

De performer wil er gewoon toe komen dat het publiek door de voorstelling zijn nieuwe identiteit zou ontdekken en beleven. Dat persoonlijkheidsbesef moet vaak door brutale middelen losgeweekt worden, vinden de performers. Ook al wil een live-act persé provocerend, shockerend, gedurfd of verrassend zijn, vaak ontaardt een dergelijk spektakel in een oeverloos vervelend gedoe. (Sergooris 1978, p. 88)

Er was in de performances van de jaren zeventig rond identiteit dus een tendens van identiteitsaspecten die maatschappijgebonden zijn, psychologische problemen, sadisme, masochisme, emotionele en seksuele problemen, soms verhalend maar vooral vaak symbolisch gebracht. Wat opvalt, is dat er vooral problematische (dus negatieve) aspecten getoond werden. Het meeste kwam de identiteit van de performer zelf naar voor maar in bepaalde performances was het de bedoeling dat de toeschouwer een nieuw identiteitsaspect ontdekte. Ook in deze soort performances was de toeschouwer dus nog heel belangrijk.

4.3 MEEST VOORKOMENDE THEMA'S VAN 1981 TOT EN MET 1986

Aan het einde van de jaren zeventig maakte *performance art* een beweging in de richting van de populaire cultuur. Performances begonnen steeds meer elementen te bevatten uit theater, muziek, dans, ... (zie 2.3) Dit was ook zo in België en dat had invloed op het discours over performance. Door de opkomst van de muziek- en dansperformance werd er in de jaren tachtig meer gesproken over geluid en ritme.

⁸ Travestie vinden we bijvoorbeeld terug in de performance van Vito Acconci waarin hij zijn borsthaar verbrandde en aan zijn borsten trok om vrouwelijke borsten te simuleren. Daarbij stak hij ook zijn penis tussen zijn benen.

Het contact met de toeschouwer of hoe de toeschouwer de performance moest interpreteren kwam veel minder aan bod. Dit kan komen doordat performances ondertussen steeds bekender werden bij het Vlaamse publiek. Een andere reden hiervoor zou wel eens die vermenging met theater, dans en muziek kunnen zijn. Bij die vormen werd immers niet verwacht dat de toeschouwer ingreep in het gebeuren. Zeker bepaalde gerepeteerde vormen van performance kregen dezelfde vaste structuur als in het theater. Ter verduidelijking het voorbeeld van de performance *United States Part II*, van Laurie Anderson: “Hier is niets meer aan het toeval overgelaten en parallel daarmee wordt de toeschouwer elke actieve participatie ontzegd. Het publiek krijgt opnieuw een kunstwerk voorgeschoteld” (Vander Veken 3/03/1981).

Directe publieksparticipatie kwam in de jaren tachtig dus minder voor. De toeschouwer kreeg vaak zeker nog de kans om te reflecteren en eventueel te reageren maar het werd niet meer van hem verwacht. Het was geen vereiste meer om van een performance te kunnen spreken. De focus in het discours verschoof van participatie naar reflectie. Innerlijke beleving werd belangrijker dan uiterlijke respons. Er werd bijvoorbeeld gesproken over de emoties die de performance kon of moest opwekken (zie 4.3.1).

Nu performances geen publieksparticipatie meer vereisten werd het onderscheid met bijvoorbeeld een theaterstuk eerder gemaakt op basis van de multimedialiteit in performances, het feit dat een performer beroep deed op verschillende disciplines tegelijkertijd (zie 4.3.2) of op basis van het aspect ‘tijd’. Een toneelstuk speelt zich immers af in een imaginaire tijd, terwijl een performance zich afspeelt in een ‘reële tijd’. Alles gebeurt hier en nu. Hiermee hangt nauw samen dat de performer dan ook geen rol speelt maar de hele tijd zichzelf is.

Nog een gevolg van de vermenging van performance met andere disciplines is dat performances in de jaren tachtig steeds meer een “spektakel” werden. Sommige recensenten besteedden dan meer aandacht aan een zekere visualiteit. Toch werd de inhoud daardoor niet buiten beschouwing gelaten. De link met de maatschappij werd nog vaak vermeld (zie 4.3.4) en zeker het autobiografische aspect van de performances werd uitgediept (zie 4.3.3).

4.3.1 EMOTIES

Het contact met het publiek, dat in de jaren zeventig zo belangrijk was in performances, was in de jaren tachtig nog niet verdwenen. Zij het dat dit nu niet meer expliciet tot uiting kwam. Ook al moest de toeschouwer niet meer direct reageren, de performer hoopte nog steeds een

boodschap of een gevoel over te brengen. Gjalt Walstra bijvoorbeeld had een duidelijke bedoeling met haar performance *Untitled moments*:

Ik haal meetbare zaken uit hun tastbare werkelijkheid en probeer daarmee emoties op te roepen. [...] Die handelingen, die uiterst geconcentreerd moeten worden verricht, zijn het vaste gegeven. Licht en geluid brengen die handeling in relatie met het beeld er achter, versterken of ontcrachten het. Op die manier ontstaat er eerder een emotie of zelfs meerdere emoties tegelijk. Ik ben niet op zoek naar het perfecte beeld maar naar de doeltreffendste manier om via een beeld zoveel mogelijk emoties op te roepen. (Z.n., 'Gjalt Walstra met *Untitled moments*', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.10 nr.5 (januari 1982), z.p.)

Die gevoelens hoefden niet positief te zijn. De performances van Ria Pacquée bijvoorbeeld handelden over angst en agressie (Meyers 18/04/81, p.68). Performances konden een negatieve sfeer en emoties oproepen om aan te sluiten bij de maatschappijproblematiek die ze wilden aantonen. Dit was bij Ria Pacquée het geval, bij wie in deze performance de "inzet om uit de kerker van deze maatschappij te ontsnappen groot is" (Daels, Vaes & Verstockt 13/05/1981, p.94). Ook in *De Vitrine*, het tweede deel van *Dialogen* van Cis Bierinckx werd een negatieve sfeer opgeroepen ter ondersteuning van een maatschappijbeeld:

De inhoudelijke flarden tekst worden door twee statisch-zittende acteurs via microfoons naar het publiek in de gang overgebracht. Deze afstandelijkheid ondersteunt een sfeer van eenzaamheid, verscheurdheid, chaos opgeroepen door de combinatie van klankbeeld. Een relevant maatschappijbeeld, zij het dat er soms té expliciete illustraties gebruikt worden om dit gegeven te visualiseren (bijvoorbeeld het stukgooien van de spiegel). (Mallems 1986, p.58-59)

In sommige performances probeerde men dieper te gaan dan die emotionaliteit. Onder de emoties was een primitiviteit, een mythisch aspect, dat de performer probeerde op te roepen. Bepaalde performances waren een terugkeer naar de oerstaat van de mens. Deze performances hadden vaak een zekere ritualiteit, zo ook de performance van Carolee Schneemann. "Met haar naakt lichaam als medium vertolkt zij sedert 1962 in solo- en groepsperformances preverbale, magische en mythische gevoelswaarden en beelden rond erotiek, sex, verlangen, relaties, leven en dood" (Gentils april 1981, p.5).

Jan Fabre liet zijn acteurs/performers in *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* verschillende handelingen soms wel een uur lang na elkaar herhalen. De handelingen, hoe banaal ook, werden ritueel en kregen een nieuwe dimensie:

In het begin heb je de indruk dat er, naast die vormelijke herhaling, niets gebeurt. Langzaam zie [je] echter dat er toch een verandering plaats heeft, nl. in de manier waarop de herhaling uitgevoerd wordt. Er ontstaat vermoeidheid, irritatie, agressie. Het initieel intieme of amoureuze of tedere is een gevecht geworden. Doorheen (para) de handeling die visueel bijna dezelfde is gebleven zie je een ander soort emotionaliteit verschijnen, die lijkt te verwijzen naar iets dat veel primairder, mythischer is. (Patoor Bart jan.-febr.1983, p.23)

Het lichaam was niet het enige medium om dit te kunnen verwezenlijken. Patrick Sellinger speelde in zijn “piano en tape performance” niet enkel piano, hij schreeuwde ook onverstaanbare klanken die emotionaliteit uitdrukken. Hij zei daarover zelf: “Oorspronkelijk meen ik, zijn kreten en geschreeuw een van de meest primitieve uitdrukkingsvormen: zij gaan de woorden vooraf en hebben een veel grotere emotionele betekenis” (Z.n., ‘Patrick sellinger’, *ICC bulletin* 2/81 (febr. 1981), p.4).

Het oproepen van die primitiviteit en mythische gevoelsgeladenheid, of zelfs de emoties op zich, waren doelen die de performer niet bij iedere toeschouwer kon verwezenlijken. Sommige toeschouwers (zelfs recensenten) stonden hier sceptisch tegenover en waren er niet ontvankelijk voor. De toeschouwer was bij bepaalde performances totaal verward. Zo zei Theo Van Rompay (juni 1983, p.4-5) over de voorstellingen op het Kaaitheaterfestival:

Eenzijds de introductie van belangrijke buitenlandse groepen in België [...] Anderzijds de presentatie van polemische voorstellingen, die het kijkgedrag van het publiek ondermijnen, de verstarring tegengaan en de verwarring bevorderen Zoals Stuart Sherman (USA), Bob Wilson [...], Il Carrozone (I), [...] Jan Fabre (B), Steve Paxton (USA).

Fabre stelde over zijn *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*:

Men voelt dat we met begrippen en emoties werken die we op een kennis baseren. Het is niet de bedoeling dat het publiek die kennis perfect kan rationaliseren, want het theater is niet $1+1=2$. Maar je moet er wel oog voor hebben, want als je alleen zegt dat je de voorstelling ‘mooi’ vindt, dan spreek je over smaak en niet over theater of kunst. (Rompay Van 1983, p.30)

Een vorm van performance die dikwijls emoties oproep was de dansperformance. Hier werd niets uitgelegd, want er werd niet gesproken, en was de verwarring nog groter maar de sfeer en de persoonlijke beleving des te belangrijker. De combinatie van beweging en muziek waren perfect voor het oproepen van gevoelens:

“Vanrunxt is nog fris van de lever en combineert ongefilterde emotionaliteit met een dwingende ritmiek, heldere beelden zet hij op een indringend geluidsdekor.” (Bauwens 9/05/1984)

Over *Bound* van Steve Paxton schreef men het volgende: “De onverstoordheid, en in zekere zin onderkoeldheid waarmee hij de filosofische benadering van de dans uitdrukt en situeert legt gaandeweg een emotionele bewogenheid, een intrinsieke poëzie, een liefde voor het vak en een stroom menselijke warmte bloot” (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, febr. 1983, z.p.).

Laurie Booth zei zelf: “Wat ik breng, is in zekere zin emotioneel, ja. Het is geen expressionisme, maar er is een emotionele sfeer. Het dansen zelf is in essentie lichamelijk, maar de fysieke elementen creëren een gevoelsdimensie. Je beroert het publiek” (Dobbeleer De 9/10/1985).

De dansperformances van Anne Theresa De Keermaeker, Dana Reitz (Jonge De, T’Jonck & Vanhaeren 1984, p.47) en Marc Vanrunxt kregen van de critici wel het label “expressionistisch” opgekleefd:

‘Expressionisme’ is de term waarmee het werk van Marc Vanrunxt meestal wordt benaderd. In zijn geval houdt dit in dat de uitdrukking van overwegend negatieve gevoelens primeert op de stroomlijn van de beweging. De dansers, zes in het totaal, werken vooral met de romp en de armen, in krampachtige schokken, en hun benen bewegen nauwelijks. (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, dec.1984, z.p.)

Een dansperformance waarvan het emotionele aspect door meerdere recensenten benadrukt werd is *Rosas danst Rosas* van Anne Theresa De Keersmaeker. “Dit gaat over elementaire gevoelens, reacties en belevenissen van vrouwen die obstinaat terugkeren in variante vormen” (MVK 1983, p.10). Die emotionaliteit zat in heel haar voorstelling: “Een beweging die door haar natuurlijkheid een méér-realiteit in de harde dansbeweging doet doorbreken. Dit is het begin van een emotionele draad die de bewegingen van *Rosas danst Rosas* aan mekaar reigt” (Kerckhoven van 1983, p.11).

Sommige recensenten bekritiseerden echter die emotionaliteit: “Wanneer kunst de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste gevoelens wordt, kan het best leuk zijn voor wie er mee bezig zijn, maar of het even plezierig is voor wie er moeten naar kijken... is een zinvolle vraag die iedere kunstenaar zich moet blijven stellen” (Ransbeek van 1983, p.16). Nochtans zei van Ransbeek later in hetzelfde artikel over *Rosas danst Rosas*: “Een zoektocht

naar emotie en rust. Dit is een taal apart. Wat vermogen woorden om dit te omschrijven? Anne Teresa De Keersmaeker voert ons naar een hoogtepunt van dit festival.”

Toon van Severen (29/04/1981) was tegen symboliek als er niets mee gebeurde. Hij wou uitleg, concreetheid. Vage symboliek zorgde bij hem geenszins voor het oproepen van emoties. Hij zei over een voorstelling van het Bremer Tanztheater: “Men verwacht toch niet van mij, als publiek, dat ik nog ontroerd wordt, zoals bij een schilderij van Greuze, omdat er een meisje met een dood vogeltje opkomt? Mag ik dan misschien vernemen wat er met dat dode vogeltje aan de hand is?”

Ook in de theaterperformance van Tim Miller kreeg emotionaliteit een belangrijke waarde. “Tim Miller drukt met zijn gezelschap de gedachten en emoties uit, die bij hem, en bij jou door het gemoed gaan. Hij heeft er een vragenlijst bij, over menselijk geluk” (Roeck De 3/05/1983).

Lindsay Kemp bleef, ondanks zijn veelzijdigheid en multidisciplinariteit, theaterperformances maken die emotionaliteit bevatten. “Na studies in de schilder- en tekenkunst bekwaamde hij zich in ballet, bij diverse gezelschappen, en mime bij Marcel Marceau; nadien drama, film, musical, variété, cabaret en striptease. Met deze veelzijdige ervaring ontwikkelde hij een unieke, uit de emotie vertrekkende, theatervorm” (Z.n., ‘Lindsay Kemp’, *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.9 nr.9 (mei 1981), z.p.).

Performers riepen dus gevoelens op om verschillende redenen: om het publiek het gevoel te laten ervaren, om aan te sluiten bij de maatschappijproblematiek die ze wilden aantonen in hun performance, om terug te keren naar een primitiviteit of mythische gevoelsgeladenheid op te wekken of om de toeschouwer te verwarren en het kijkgedrag te beïnvloeden. Het genre performances waarin emotionaliteit het meest voorkwam waren dansperformances, maar ook in andere performances konden emoties opgeroepen worden, zelfs in theaterperformances via vertelling (bij Tim Miller) of via handelingen (bij Jan Fabre).

4.3.2 VERSCHILLENDE DISCIPLINES EN MULTIMEDIALITEIT

Performers waren dikwijls van vele markten thuis en aangezien performance een medium was met zo veel vrijheid, konden zij ook al deze talenten laten zien. Dit gaf het verschil met bijvoorbeeld een concert, theaterstuk of dansvoorstelling. Een performance bestond niet alleen uit muziek spelen, zingen, acteren of dansen, maar was vaak alles tegelijk en nog veel

meer. Zo was de theaterperformance *Point Judith* van The Wooster Group “een vermenging van theater, film, muziek” (Vander Veken 4/05/1981).

Omdat de nieuwe technologie zijn intrede maakte in de samenleving werd er in performances steeds meer gebruik gemaakt van film, video, schermen, computer, ... Ook Plan K deed dit:

Er wordt geëxperimenteerd met de fysieke en vokale mogelijkheden van de acteurs, met relaties tussen spelers, ruimte, muziek, met hedendaagse teksten die vaak geen dramatische inspiratie hebben. [...] Frédéric Flamand wil in deze performance nieuwe technologische middelen inschakelen, omdat deze steeds meer deel uitmaken van onze samenleving. [...] In *Scan Lines* wordt gebruik gemaakt van video-opnames, die op TV-scherm getoond of op een reuzegroot scherm geprojecteerd worden. (Verstockt 20/02/1985, p.100)

Vooraf bij muziekperformances bepaalde multimedialiteit of het een performance was of een concert. Bij muziekperformances werd meer gedaan dan muziek gespeeld voor een publiek. Ze waren sterk visueel gericht.

In het werk van totaalkomponist Mauricio Kagel worden daarentegen ook moderne middelen gebruikt om het element “muziek” nieuwe dimensies te geven. Naast de traditionele instrumenten worden klank, film, radio, en televisie aangewend om de toeschouwer-luisteraar te confronteren met een apart soort muziek, die hem onweerstaanbaar bij het gebeuren betreft. (H.T. 27/09/1979)

De muziekperformance van Phill Niblock, die in *Stuc voor Stuc* (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. mei 1979, p.7) als “hedendaagse muziek” gecategoriseerd wordt, maar in *ICC Bulletin* (Z.n., ‘Phill Niblock’, *ICC bulletin* (januari 1982), z.p.) wel degelijk een concert/filmperformance wordt genoemd, bevatte ook een visualiteit: “een optreden is bij hem een multi-mediaal gebeuren. Hij maakt gebruik van tapes, een live-voorstelling, en toont tegelijkertijd (stomme) films” (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. mei 1979, p.7).

In *De Nieuwe Gazet* wordt kort de evolutie van de performances van Laurie Anderson geschetst: van intiem en persoonlijk naar een multimediale muziekperformance.

De performances van Laurie Anderson waren aanvankelijk gesproken en persoonlijk verhalend. Geleidelijk gingen muziek en andere klanken een ruimere plaats innemen: teksten werden niet enkel meer gezegd, maar ook gezongen. De aanwezigheid van diaprojecties, filmbeelden, medeacteurs en muzikanten verleggen de grens van het strikt persoonlijke naar een veel ruimere context. (Vander Veken 3/03/1981)

In *Stuc voor Stuc* beschrijven ze die multimediale muziekperformance als “haar meest belangrijke presentatie”: “Nu reeds 3 jaar geleden, 1982, creëerde *Laurie Anderson* haar

meest belangrijke presentatie, m.b. ‘*United States I-II*’, een multi-mediaal spektakel, waarin woord en muziek gecombineerd met film- en diaprojecties een 8 uur durend gebeuren vullen” (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Theo van Rompay april-mei 1985, z.p.).

Een recensent van *De Standaard* was het hier echter niet mee eens:

De Amerikaanse Laurie Anderson is tot de rockwereld doorgedrongen als een “performance”-artieste, iemand die zich ogenschijnlijk bizar presenteert omdat ze op het podium diverse disciplines door elkaar gebruikt. Muziek, dans, choreografie komen samen in één geheel dat zo onduidelijk is dat velen denken er van alles te moeten in zoeken. (DD 13/05/1986)

In plaats van muziek kon ook geluid gebruikt worden. Tom Marioni vermengde geluid, theatrale elementen, tekenen,...:

Ik gebruik geluid als materiaal, een benadering verschillend van beeldhouwwerken maken die geluiden voortbrengen. Mijn notie van sculpturale actie is dat de actie gericht wordt naar het materiaal dat ik manipuleer i.p.v. naar het publiek (zoals dat in het theater het geval is). Dit was een Europese opvatting in de jaren zestig van dit soort kunst, en onlangs ben ik dramatische elementen beginnen te gebruiken. De zeventiger en waarschijnlijk de tachtiger jaren betekenen een cosmetische tijd van decoratie en theatraliteit. [...] In mijn werk wordt de visuele set-up in de galerij-ruimte gecombineerd met het geluid dat een environment maakt, en mijn activiteit leidt tot een fysische vastlegging (tekening). (Marioni jan.1982, z.p.)

Niet alleen dans, theater, muziek/geluid en technologie zorgden voor multidisciplinariteit in performances. Werkelijk alles kon gebruikt worden, zelfs mode, plastische kunsten, mime, striptease,...:

“Door middel van mode, muziek, dans, taal en beelden, in de vorm van een eigentijds stukje vermaak gepresenteerd, tracht David Buchan een beeld op te hangen van de actuele noordamerikaanse samenleving.” (H.v.L. juni 1981, p.3)

Na studies in de schilder- en tekenkunst bekwaamde hij zich in ballet, bij diverse gezelschappen, en mime bij Marcel Marceau; nadien drama, film, musical, variété, cabaret en striptease. Met deze veelzijdige ervaring ontwikkelde hij een unieke, uit de emotie vertrekkende, theatervorm. Zijn werk is plastisch. Beweging hanteert hij om de schoonheid en de stilte te benadrukken, muziek om die stilte te ondersteunen. (Z.n., ‘Lindsay Kemp’, *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.9 nr.9 (mei 1981), z.p.)

Ook in Fabre’s *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* waren zo veel verschillende disciplines aanwezig dat het amper nog theater was. Het stuk was “un théâtre qui, paradoxalement, trouve ses sources partout, sauf dans le theatre” (Bruycker de

15/08/1983). *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* was immers geen theaterstuk zoals te verwachten is maar maakte gebruik van performance-elementen zoals een reëel tijdsverloop, een “multi-mediale, symbolisch geladen vormgeving”, “hallucinante filmprojecties”,... (Feyter de nov.-dec. 1982, p.36).

De performance *Cost of Living* van Tim Miller bestond uit: “elements narratifs accompagnés de musique enregistrée et chantée, de projections, de video, de passages dansés, de sequences mimées; bref tout l’arsenal devenu habituel pour ce genre de ‘performance’ ou de ‘projet’” (L.G.T. 6/05/1983). “Met projecties en dans, met eigen muziek en met Beethoven e.a., met video- en akteerkunst verheft Tim Miller het krantenbericht tot een artistiek gebeuren rond een levensvraag: welke prijs (“Cost of Living”) wil je betalen voor het leven?” (Roeck De 3/05/1983).

Hier kwamen zoveel verschillende disciplines aan bod dat de voorstelling “een totaalspektakel” genoemd werd. Een recensent was het niet eens met de benaming “dans” die de voorstelling kreeg. “Tim Miller brengt hiermee een show die niet zozeer vanuit het dansen is ontwikkeld als wel vanuit de performance. Een performance die toneel geworden is, een totaalspektakel” (Roeck De 3/05/1983). Tim Miller bleef ook later verschillende disciplines gebruiken. “In Buddy Systems versmelt Tim Miller dans, muziek, diaprojekties en parabels met zijn biografie” (Brams okt.1986, z.p.).

Er waren (theater)performances waar dans aan bod kwam. Er waren ook dansperformances die theatrale aspecten bevatten. Deze dansperformances waren zoveel meer dan dans en theater. Ze bevatten aspecten uit verschillende disciplines die verweven werden tot een geheel:

Elementen uit het klassieke Japanse theater (Nô en Kabuki), invloeden van het moderne danstheater, mime en performance art en een indrukwekkend klankdecor worden tot een intrigerend geheel verweven, waarin zowel absurd-komische als tragische accenten worden gelegd. (Z.n., ‘Shusaku & Dormu Dance Theatre ‘Neum’’, *C.E.T. bulletin* jg.5 nr.1 (nov.-dec.1981), p.23)

Jones & Zane serveren een encyclopedische danscocktail waarin ze contactimprovisaties, acrobatiek, vaudeville, music-hall, gevechtsbewegingen, discodansen en klassiek ballet syntagmatisch gaan assembleren, tegen elkaar uitspelen om zo nieuwe betekenisgehelen te doen ontstaan. Dit proces van voortdurende betekenisverschuivingen wordt af en toe nog expliciet gestimuleerd door de dansen te laten contrasteren met woordelijke commentaren over racisme, publiekshoudingen, kunstkritiek, dansgeschiedenis, enz. die een ironisch effect beogen. (Jonge De, T’Jonck & Vanhaeren 1984, p.45)

4.3.3 HET AUTOBIOGRAFISCHE IN PERFORMANCES

In de jaren zeventig kwam de identiteit van bepaalde performers al tot uiting (zie 4.2.4). Er was een tendens van problematische maatschappijgebonden identiteitsaspecten maar ook van psychologische problemen, sadisme, masochisme, emotionele en seksuele problemen. Er was dus vooral een tendens van problematische, negatieve aspecten.

Dat was in de jaren tachtig helemaal anders. In bepaalde performances was die negatieve problematiek nog wel aanwezig, zoals bij Ria Pacquée. Haar performance werd een “kille autobiografische performance” genoemd (Daels, Vaes & Verstockt 13/05/1981, p.93). Die negatieve problematiek was echter niet meer zo dominerend bij alle performances. In veel performances kwamen in de jaren tachtig autobiografische elementen voor die net voor een entertainmentgehalte zorgden. Ze werden vaak ook vermengd met fictie. Zo staat er in het *ICC bulletin* over de performance van David Buchan: “Autobiografische en fictieve elementen werden losjes gestructureerd rondom ironische verhaaltjes in het geheel dat evenzeer antropologie als kunst beoogt te zijn” (H.v.L. juni 1981, p.3).

Alleszins bestond de autobiografische inbreng in de jaren tachtig ook uit positieve levenservaringen. Zo gebruikte Tim Miller elementen uit zijn jeugd (in *Cost of Living*) en liefdesleven (in *Buddy Systems*) om tot een succesvolle performance te komen:

Zo begint de voorstelling: met de projectie van de woorden “Identity” en “Mystery” op de achtergrond. En “Youth”. Jeugd, het doet Tim Miller aan zijn eigen jeugd denken – die overigens nog niet helemaal voorbij is – hij is 25. Postzegels verzamelen, vliegen, hij wilde altijd vliegen. Als de jongen aan de boom, groeien en vliegen, dus vallen en zweven. (Roeck De 3/05/1983)

In *Buddy Systems* versmelt Tim Miller dans, muziek, diaprojekties en parabels met zijn biografie. Het is het openhartige relaas van een jonge homoseksueel, over de ontdekking van liefde, sex en zichzelf, en over de ervaring van een monogame relatie, het opbouwen van een zinvolle liefdesrelatie. (Brams okt.1986, z.p.)

De autobiografische elementen waren echter niet voor iedereen bepalend voor het succes van Tim Miller. Val Bourne, organisator van het Londense Dance Umbrella Festival, zei immers: “Tim Miller heeft zeer veel ideeën. Het autobiografische remt hem wat af vind ik. Toch probeert hij grote onderwerpen te behandelen vanuit zijn persoonlijke visie” (MVK 1983, p.10).

Spalding Gray, die in de jaren zeventig ook al autobiografische performances gaf, deed in 1981 ook mee in *Point Judith* van The Wooster Group. “Het aandeel van de tekst bleef

weliswaar belangrijk, maar daarnaast gingen de voorstellingen dicht aanleunen bij beeldende performance art en steeg de autobiografische inbreng” (Vander Veken 4/05/1981). Grays bijdrage aan deze voorstelling was duidelijk zichtbaar. “L’acteur Spalding Gray ne joue pas seulement un rôle sur scène mais, également dans l’élaboration du spectacle; il y a développé des improvisations à partir de données autobiographiques: souvenirs, expériences, émotions” (Sigrid 4/05/1981). Hij heeft niet zomaar zijn werkwijze van in de jaren zeventig overgenomen. “On pourrait cependant avancer que le matériel autobiographique de Spalding Gray est travaillé dans des formes plus théâtrales, violentes et extrêmes” (Sigrid 4/05/1981).

Zoals het laatste citaat van Sigrid al doet vermoeden sloot *Point Judith* nog wel aan bij de negatieve sfeer in de jaren zeventig. Het verschil was enkel dat Gray extremer was geworden in theatraliteit en geweld. Deze voorstelling werd in hetzelfde artikel als die van Ria Pacquée een “kille autobiografische performance” genoemd (Daels, Vaes & Verstockt 13/05/1981, p.93). Twee jaar later in zijn performance *Interviewing the audience* nam hij wel het entertainende gedrag van andere performers over. “Zeker *Interviewing the Audience* heeft veel weg van een talk-show op televisie. [...] Eerst vertelt Spalding Gray wat hij gedurende de voorbije dag gedaan heeft, in zijn typische stijl van de ‘vrije associatie’ en met veel pittige details” (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, april-mei 1983, p.3). De performance van Gray was een typische *autobiographical*. De performance en het dagelijkse leven werden met elkaar verweven, want wat hij de dag ervoor had beleefd was zowel een deel van zijn dagelijkse leven als van zijn performance.

Hoewel autobiografische elementen duidelijker tot uiting kwamen in een performance waarin gesproken werd, waren er toch ook dansperformances die autobiografische elementen tot bij de recensent deden overkomen. Bijvoorbeeld Marie Chouinard “vertelt-danst in *Marie Chien Noir* teder, direct en indringend een aantal diepe en broze ervaringen uit haar persoonlijk leven, primitief, animaal, lijfelijk, sensueel” (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, april-mei 1983, p.2).

Dansperformances die aspecten van het echte leven lieten zien, zoals vermoeidheid, pijn, irritatie, kortom: gevoelens die ze echt ervaarden, bevatten ook autobiografische elementen:

Er is nog wel geen ruimte voor improvisatie en toeval – in die zin blijft Anne Theresa De Keersmaekers werk eerder verbonden met de Europese traditie dan wel met het Amerikaanse post-modernisme – maar toch is er de introductie van reële elementen (b.v. de uitputting) die naar een binnen de perken gehouden autobiografische of persoonlijke kwaliteit van het werk verwijzen. (Kerckhoven van 1983, p.11)

Men zou denken dat deze dansperformances op dat punt aansloten bij de *autobiographicals*. Het leven van de dansers kwam immers tot uiting in de dansperformance. Dit was echter net wat *Rosas danst Rosas* ontcrachtte. Kunst en leven kunnen niet samenvallen:

Eenzijds gaat het over het dagelijkse leven, over onze eigen bewegingen en gebaren die zoveel verraden en zoveel verbergen. [...] Anderzijds gaat *Rosas danst Rosas* over de manier waarop die realiteit in kunst kan getoond worden: indirect, verborgen (dus leugenachtig? niet realistisch?), meerduldig ook. Door het dagelijkse leven van de kunstenaar (vrouw, danser, choreograaf) als referentiekader in de voorstelling in te voeren, wordt *Rosas danst Rosas* een produktie over wat kunst met het dagelijkse leven doet en stelt het zich lijnrecht tegenover die andere aanpak van de realiteit in kunst, die pretendeert dat leven in kunst zijn gelijkenis vindt, dat ze ergens kunnen samenvallen. (Kerckhoven van 1983, p.12)

Tot slot alweer een voorbeeld van de theaterperformances van Jan Fabre. *Theater geschreven met een K is een kater*, *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* en *De macht der theaterlijke dwaasheden* vormden een trilogie waar Fabres autobiografische elementen sterk in aanwezig bleven. “Ondanks de fysieke afwezigheid blijft Fabre zo sterk present in het eindproduct. Een autobiografische (in ruime betekenis) vingerafdruk die de hele trilogie tekent en die Fabre gemeen heeft met andere kunstenaars als Heiner Müller, of Tadeusz Kantor” (Dries Van Den 1984, p.24). In de hele trilogie kwamen elementen terug uit de *performance art* en “verwijzingen naar beelden die Jan Fabre zelf ooit heeft gebruikt tijdens performances of in zijn beeldend werk” (Patoor jan.-febr.1983, p23).

Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was bevatte niet alleen duidelijk de autobiografische vingerafdruk van Fabre maar hij liet de acteurs ook zelf aan het woord: “In een gelijkaardige akt loopt zand uit de zakken, waarmee de uitvoerders onder het vertellen van ‘autobiografische’ verhalen grafzerkjes bouwen, die later door ventilatoren worden weggeblazen.” Die verhalen “werden door de uitvoerders improvisatorisch ontwikkeld” (Feyter de sept.-okt.1982, p.26).

Jan de Troyer, journalist bij Belga, reageerde na het Kaaitheaterfestival ‘83 met de opmerking dat hij een verschuiving zag van het politieke naar het persoonlijke vlak in de voorstellingen (MVK 1983, p.10). Het is zeker zo dat het persoonlijke in de jaren tachtig vaker meer aandacht kreeg en in vele performances ook duidelijker te zien was, maar de maatschappijgebondenheid die zo typisch was voor het begin van de *performance art* bleef toch ook nog in de jaren tachtig tot uiting komen.

4.3.4 MAATSCHAPPIJGEBONDENHEID

Allerlei uiteenlopende onderwerpen komen in dit thema aan bod. Er waren performances die draaiden rond zeer algemene maatschappijproblematiek, problematiek die in alle maatschappijen voorkwam, bijvoorbeeld over geld. “‘Guilt Edge’ is a performance about gold and its peculiar effect upon human beings. [...] The title ‘Guilt Edge’ is a play on words and describes golds most hostile aspects, greed, power and oppression” (Hinchcliffe Ian maart 1985, p.3). Guy Bleus’ *Value Schredder* was ook “een performance over macht en geld”:

Hy droeg een pak van 50 F.-briefjes, gaf het publiek plastic-regenjassen + vroeg hun identiteitskaarten. Hy stopte de kaarten in een papierversnipperaar, samen met één voor één uitgescheurde bladzijden van ‘Mein Kampf’. Dan blies hy bloem over het publiek met een ventilator, trok zyn pak uit + verbrandde het. (Club Moral nov.-dec.1982, p.42)

Door het gebruik van *Mein Kampf* kreeg deze performance over macht meteen ook een associatie met de Tweede Wereldoorlog. Dit was niet de enige performance van Bleus die daarmee verband hield. In *Force Mental* 14 bevindt zich een beschrijving van *The faded feathers of Icarus* van Guy Bleus in Hasselt:

Guy Bleus draagt een kostuum gemaakt met officiële Belgische zegels van 1/2fr. Hij knipt zijn snor tot een Hitlersnor. Tegen een muur hangt hij fotokopies van Hitler’s hoofd. Het zijn vergrotingen waarbij de snor van Hitler steeds groter wordt (tot het formaat van A3). Bleus kleeft dan dezelfde zegels als die van zijn kostuum op de snorren en klopt er zijn nummerstempel op: 42.292. Vervolgens plakt hij een naakt meisje vol met zegels van 1/2fr. en stempelt ze af met de nummerstempel. Tenslotte knipt hij zijn Hitlersnor weg en gooit een spiegel kapot. (Club Moral winter 1986, p.507)

De politieke problematiek kwam hier op een symbolische manier tot uiting. In de meeste performances met maatschappijgebondenheid werd de problematiek door middel van symboliek voorgesteld, zo ook in de performances op het Kaaitheaterfestival ‘81: “Het teater van de non-kommunikatie, van de worsteling met de boeien van het eigen ‘ik’ en met de ketens van de maatschappij” (Daels, Vaes, Verstockt 13/05/1981 p.93). In hetzelfde artikel wordt de performance van Ria Pacquée in *De Nieuwe Workshop* besproken. Omdat dit een van de betere performances is waar de link met de maatschappij op zo’n duidelijke symbolische manier gebracht werd (en die volledig in een recensie beschreven wordt), volgt hier een citaat van een beschrijving van de volledige performance:

Hier geen afgelikte visuele evocatie van de vervreemding maar een bijna stuntelige poging tot echte ontroering. Haar inzet om uit de kerker van de maatschappij te ontsnappen is groot. De beklemming is tastbaar ook al omdat de ruimte – drie opeenvolgende zaaltjes – goed wordt gebruikt. Een naakte zwangere vrouw staat

vastgebonden tegen een pijler terwijl op haar gewelfde buik een videofilm wordt geprojecteerd. Een andere vrouw⁹ ligt met gebonden voeten en met een zware kei tegen het hoofd op de grond en trekt zich aan een horizontaal touw door de eerste ruimte waar twee geblinddoekte meisjes dwarsfluit spelen, door een tweede ruimte volgestouwd met afval naar een derde ruimte. Daar bereikt ze een “point of no return” op haar moeizame tocht naar de vrijheid. Zich vastklemmend aan de touwen tussen twee pijlers en met een elastische koord toch nog ergens aan een muur vastgebonden, wordt ze door verborgen krachten heen en weer geslingerd tot ze uit haar beklemming ontsnapt en tussen de tralies voor een groot raam naar buiten verdwijnt. Het publiek blijft achter tussen de afval en een leegstromend benzineblik dat ze voor de ontsnapping opendraaide. Hier is de authenticiteit sterk, de symboliek duidelijk en zonder tierelantijnen gebracht. (Daels, Vaes, Verstockt 13/05/1981 p.94-95)

In de eerste kamer werden op een scherm dia's geprojecteerd “van ellende en van protest daartegen. Een reeks die eindigt met het beeld van een man die tegen de gevel van een bankgebouw voor dood op de grond ligt. In diezelfde ruimte zijn er verwijzingen naar nieuw leven, naar begin” (Vander Veken 5/05/1981). Er waren bijvoorbeeld de zwangere vrouw en de meisjes die fluit speelden, maar ook babyschoentjes. Niet alleen de onvrijheid in onze maatschappij werd aangeklaagd. Er werd ook verwezen naar dood en leven en naar de noodzaak van een nieuw begin.

Ook in *De Vitrine*, het tweede deel van *Dialogen* van Cis Bierinckx, werd een maatschappijbeeld symbolisch getoond:

De inhoudelijke flarden tekst worden door twee statisch-zittende acteurs via microfoons naar het publiek in de gang overgebracht. Deze afstandelijkheid ondersteunt een sfeer van eenzaamheid, verscheurdheid, chaos opgeroepen door de combinatie van klank-beeld. Een relevant maatschappijbeeld, zij het dat er soms té expliciete illustraties gebruikt worden om dit gegeven te visualiseren (bijvoorbeeld het stukgooien van de spiegel). (Mallems 1986, p.58-59)

Aangezien dansperformances (meestal) non-verbaal werkten, kon enkel op symbolische manier een maatschappijproblematiek gevormd worden. In 4.3.1 zagen we al de kritiek van Toon van Severen (29/04/1981) op de symbolische werking van dansperformances. Hij wou meer directheid en kon de symboliek niet doorgronden. Daarom apprecieerde hij de voorstelling van het Bremer Tanztheater helemaal niet. Toch waren er ook recensenten die de symboliek in de dansperformance wel doorhadden. Zo werd de dansperformance *Unkrautgarten* van Reinhild Hoffman door Vander Veken zeer goed geanalyseerd:

⁹ Die andere vastgebonden vrouw is Ria Pacquée zelf (Vander Veken 5/05/1981).

Aan de hand van een levensloop – geboorte, paar, familie, gemeenschap – worden verhoudingen geschetst tussen individu en maatschappij. Het is een wederzijds aantrekken en afstoten, met soms schrijnende beelden van de moeder-zoon relatie, het uitstoten van wie zich niet aan de norm onderwerpt, het op de handen dragen van de leidersfiguur. (Vander Veken 6/05/1981)

Ook Franka Daels, Eddie Vaes en Katie Verstockt geven de symboliek van *Unkrautgarten* (zij het iets breder) weer in hun recensie over het Kaaitheaterfestival: “Reinhild Hoffman, die met *Unkrautgarten* haar derde grote werk realiceerde, behandelt in dit stuk thema’s van socialiserings- en bevrijdingsprocessen: het zoeken naar vrijheid en autonomie in konflikt met de nood aan affektie, gebondenheid en sociale integratie” (Daels, Vaes & Verstockt 1981, p.101).

Er waren ook performances die de maatschappijgebondenheid verbaal duidelijk maakten. In het tweede deel van *Interviewing the audience* bijvoorbeeld knoopte Spalding Gray een gesprek aan met verschillende toeschouwers. De onderwerpen waren autobiografisch of hadden betrekking op de maatschappij (niet perse de Belgische). Zo praatten ze bijvoorbeeld over te hoge belastingsdruk of over de filmindustrie in Joegoslavië (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, april-mei 1983, p.3). Aangezien het publiek hier mee het verloop van de performance bepaalde kwamen er elke dag andere onderwerpen aan bod.

Een maatschappij die blijkbaar heel populair was onder de performers om te verwerken in een performance was de Amerikaanse. Niet alleen Amerikanen presenteerden een beeld van hun eigen maatschappij. David Buchan, een Schot, deed in het ICC een performance over de Noord-Amerikaanse samenleving. “Door middel van mode, muziek, dans, taal en beelden, in de vorm van een eigentijds stukje vermaak gepresenteerd, tracht David Buchan een beeld op te hangen van de actuele noordamerikaanse samenleving” (H.v.L. juni 1981, p.3).

De Amerikaanse ‘way of life’ was na de bevrijding van WOII steeds bekender geworden in West-Europa. Amerika was het toonbeeld van vooruitgang, groeiende economie en de grootstad. Laurie Anderson speelde hier op in door haar performance *United States*, waarin “aspecten van Amerika en zijn samenleving worden geëvoceerd” (DD 13/05/1986), te laten beginnen op een positieve manier. Al snel veranderde die positieve sfeer en gaf de performance net kritiek op de Amerikaanse maatschappij.

Laurie Anderson vertelt over Amerika. De voorstelling zet in met Superman Thema, maar al vlug blijkt dat de American Dream een American disaster is geworden. Het

levend voorbeeld daarvan is de grootstad, waarvan het leven uitvoerig in teksten en songs beschreven wordt, en die je op de achtergrond in filmbeelden en dia's ziet. [...] De Amerikaanse politiek wordt gehekelde op naïeve wijze. (Vander Veken 3/03/1981)

In een artikel in *Knack* zag de recensent meer in de performance dan kritiek op de Amerikaanse maatschappij. Voor hem was *United States I-IV* "een subjectief ervaringsverhaal over het industriële westen" (Z.n., 'Laurie Anderson in alle staten', *Knack* (19/09/1982), z.p.).

Hoewel de Amerikaanse samenleving veel invloed had op de Westerse, was ze toch niet bij iedereen zo goed bekend. Bij Laurie Anderson vormde dit geen probleem omdat zij over Amerika vertelde. De toeschouwer die deze aspecten nog niet kende werd er dan door de performance wel mee vertrouwd. De Amerikaanse The Wooster Group maakte echter een theaterperformance waarin Amerikaanse maatschappijproblematiek aan bod kwam, zonder het publiek letterlijk te vertellen wat er aan de hand was. Roger van Ransbeek stelde over *Route 1 & 9* (getoond op het Kaaitheaterfestival): "De agressiviteit van de groep is verontrustend maar omdat ik de Amerikaanse maatschappij niet voldoende ken, weet ik niet precies waar het om gaat: waar de diepere wortels zitten van dit gebeuren" (Ransbeek van 1983, p.13). Paul Gees bevestigde dit: "The Wooster Group viel me wat tegen na het formidabele Point Judith van vorig festival. Je moet de Amerikaanse maatschappij al heel goed kennen om *Route 1 & 9* helemaal te kunnen waarderen" (MVK 1983, p.10).

Nog een nieuw onderwerp dat opkwam in verband met de maatschappij is racisme. In het discours van de jaren zeventig kwam dit nergens voor, maar in de jaren tachtig werd het toch bij twee performances letterlijk vermeld, een eerste keer in het *ICC bulletin* in 1981 in een aankondiging van de performance van Ensemble Moon: "'Uuumm' voor trompet, dans, dia. Over de strijd van alle kleurlingen tegen racisme, armoede, verdrukking en onwetendheid" (H.v.L. sept.1981, p.3). Een tweede keer werd racisme vermeld in *Etcetera*, in een recensie van de dansperformance van Jones & Zane tijdens *Klapstuk 83*:

Dit proces van voortdurende betekenisverschuivingen wordt af en toe nog expliciet gestimuleerd door de dansen te laten contrasteren met woordelijke commentaren over racisme, publiekshoudingen, kunstkritiek, dansgeschiedenis, enz. die een ironisch effect beogen. (Jonge, T'Jonck & Vanhaeren 1984, p.45)

Een laatste maatschappij gerelateerd onderwerp dat een thema was in performances was de kunstwereld zelf. De functie van kunst in onze maatschappij werd al sinds de jaren zestig in vraag gesteld. Vooral de economische functie werd toen onder vuur genomen (zie 2.1). In de jaren zeventig was de tendens tot herdefiniëring van kunst er nog steeds (zie 4.2.2). Moet

kunst grote idealen in zich dragen of moet ze getuigen van een bestaan van de kunstenaar “binnen een historische, ekologische, sociale,... context?” (Andries 24/03/1977). “Moet de gemeenschap bepalend zijn voor het vooruitzicht van kunst of moet kunst de gemeenschap aantrekken?” (D’Hondt, maart 1988, p.25).

Ook Fabre, die met Money de economische functie van kunst in de maatschappij bekritiseerde, bleef in de jaren tachtig de conventies van kunst in vraag stellen. Op 18 oktober 1983 liet Fabre op het Kaaitheterfestival zijn acteurs/performers een zeer ongewone voorstelling geven van *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*. Het eerste uur van het acht uur durende stuk kende een ‘normaal’ verloop, maar vanaf het tweede uur zaten de acteurs achter een wit doek, langs achter belicht. De toeschouwers zagen dus enkel nog schaduwen. De acteurs begonnen tegelijkertijd en door elkaar heen flarden van recensies uit binnen- en buitenland voor te lezen tot half twee ’s nachts. Sommige toeschouwers werden furieus, velen verlieten de zaal, iemand probeerde de stekker uit te trekken, iemand anders probeerde de recensies uit de handen van de acteurs te rukken, ... (Fabre 1984, p.48).

Kernpunt in de discussie was of men zich al dan niet bekocht voelde. De achterliggende redenering is duidelijk: ik heb een kaartje gekocht voor *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* en ik heb die voorstelling niet te zien gekregen. Het roept vele vragen op over de eigenheid van een voorstelling, de conventies in het theater, de artistieke vrijheid van de theatermakers, het kijkgedrag, de relatie tussen scène en publiek. (Rompay van 1984, p.49)

Dit was een voorstelling over een voorstelling. Fabre wilde de verwachtingspatronen van de kijker doorbreken om aan te tonen dat theater geen koopwaar is. Een toegangskaartje gaf, volgens hem, geen recht op een bepaalde portie toneel. Fabre kloeg via deze weg de conventies van het theater aan. De theatermaker zou de vrijheid moeten hebben om een voorstelling te geven zoals hij dat wil, niet naar de verwachtingen van het publiek.

4.4 ANDERE TENDENSEN IN DE PERFORMANCES

In 4.2 en 4.3 kwamen al veel tendensen in performances aan bod. Er waren performances in de jaren zeventig die draaiden rond een confrontatie met de toeschouwer of participatie van de toeschouwer (Nikolaus Urban, Benni Efrat, Hannibal Xerox, Reindeer Werk, Luisa Cividin en Roberto Taroni, Mauricio Kagel Barbara Ess en Glenn Branca) en rond communicatie en taal (Hugo Roelandt, Reindeer Werk, Vito Acconci, Hannibal Xerox, Jana Haimsohn, Luisa Cividin en Roberto Taroni en James Lee Byars).

Zowel in de jaren zeventig als de jaren tachtig waren er performances met maatschappijgebondenheid of zelfs –kritiek, waarbij er ook nog steeds waren die de plaats van kunst zelf in vraag stelden (Johan Dehollander, Muntadas, Klara Kuchta, Perform, Reindeer Werk, Marcel Odenbach, Orlan, Ian Hinchcliffe, Guy Bleus, Spalding Gray, Ria Pacquée, Cis Bierinckx, Reinhild Hoffman, David Buchan, Laurie Anderson, The Wooster Group, Ensemble Moon, Jones & Zane en Jan Fabre) en performances waarin het thema de eigen identiteit van de kunstenaar was. Zo waren er performances met autobiografische elementen (Spalding Gray, Ria Pacquée, Tim Miller, Marie Chouinard, Anne Theresa De Keersmaeker en Jan Fabre) en performances die focusten op een psychologische problematiek (Vito Acconci, Chr. Boltanski, Luciano Castelli en Elaine Hartnett).

Vanaf 1979, maar vooral in de jaren tachtig waren er multimediale en multidisciplinaire performances (The Wooster Group, Plan K, Mauricio Kagel, Phill Niblock, Laurie Anderson, David Buchan, Lindsay Kemp, Tim Miller, Shusaku & Dormu Dance Theatre Neum en Jones & Zane).

In de jaren tachtig was emotionaliteit een belangrijke tendens in performances (Gjalt Walstra, Ria Pacquée Cis Bierinckx, Patrick Sellinger, Tim Miller, Lindsay Kemp, Marc Vanrunxt, Steve Paxton, Laurie Booth, Anne Theresa De Keersmaeker). Er waren ook performances waarin de emoties nog een diepere betekenis kregen. Ze verwezen naar een primitiviteit, een mythisch aspect. We zagen hierbij als voorbeelden de performance van Carolee Schneemann in het ICC en *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* van Jan Fabre. Deze performances vertoonden ook ritualiteit, een tendens die verder nog niet aan bod gekomen is.

4.4.1 RITUALITEIT, LICHAMELIJKHEID EN PIJN

Ritualiteit hing vaak samen met een zekere lichamelijkeheid. In bepaalde rituele performances speelde ook masochisme een rol. Omdat deze tendensen zo vaak samen voorkomen in het discours, worden ze hier samen besproken.

Er waren in de jaren zeventig en tachtig meerdere performances die een zekere ritualiteit vertoonden, zoals bij Jan Fabre, James Lee Byars, Carolee Schneemann, Il Carrozone, ... De ritualiteit zat in deze performances in het ritme en in de handelingen zelf die verwezen naar mythische gevoelswaarden. Er zijn echter maar drie performers in het discours te vinden die een ritueel of ceremonie naspeelden. Twee voerden een rituele performance uit in het ICC in 1980, de derde in Club Moral in 1983.

De eerste rituele performance in dit verband is die van Michel Journiac op 29 april 1980:

Michel Journiac brengt een performance in de vorm van een bezweringsritueel, nl. “een ervarings situatie die beleefd wordt als onherstelbaar vernietigend”. Het ritueel heeft als functie de verschillende fazen van een eventueel mogelijke bevrijding aan te tonen door middel van een zekere dood en de tussenkomst van anderen. (H.v.L. maart 1980, p.6)

Deze performance bevatte ritualiteit, lichamelijke (Journiac wordt ook beschouwd als *body artist*) en pijn, thematiek die doorheen al zijn performances eigenlijk al aanwezig was. Een gedetailleerde uitleg over zijn performance is nergens te vinden in het discours. Dit lijkt Journiacs enige performance in België. Het was wel een performance die een goed beeld gaf van het werk van Journiac, zo blijkt uit de uitleg van Pluchart:

Each Journiac certainty, followed or made explicit by an event, is a trap in which he shuts himself up in order to find his own values for liberation. Starting with social travesty and that sexual coadjutant is attire, he defined at successive times the existence of the body through the faculties of change, offering, and desire, its physical and biological components, its being available to mutilations, to being destroyed, to feed a gluttonous society. For Journiac, the body can be approached only through rituals. Some of the rituals he has created or of which he has diverted the meaning have had a great impact on the evolution of contemporary thinking. [...] Whether they are at the deepest level of being or more immediately physical [...], pain and risk are present in all Journiac's works, and it is precisely through them that today's art can try to carry out a cathartic action. After having shown that the body is the most stubborn taboo, that it is manipulated, mutilated by all ideologies, and that body censorship is first of all the denial of the individual, Journiac asserted that the indictment of a castrating and degrading system was of extreme urgency, as well as the only ineluctable duty of the creator, who, at any price, must say no to the restriction of the being. There is no doubt that this attitude permanently puts the artist in a situation of danger: a relation to his own balance, but even more so in relation to his social insertion. By the doors closing on him, Journiac pays for this provocation day after day. (Pluchart 1984, p.128-129)

De tweede rituele performance was *L'uomo di Cosenza* van Colosimo. Hij bracht een “wrede ceremonie”, met sadomasochisme en ritualiteit gecreëerd door trage bewegingen. Ondanks de “zelfkastijding” werd Colosimo in het *ICC bulletin* niet als *body artist* beschouwd omdat voor hem de inhoud belangrijker was dan het materiaal (onder andere zijn lichaam) waarmee hij werkte:

Hij speelt met de symptomen van zijn eigen pathologie, die hij samenbrengt in een soort “kinetische” analyse. Hij probeert het proces van het vormen van het on(der)bewustzijn te materialiseren naar de Freudiaanse assimilatieschema's. Colosimo identificeert zichzelf met de Oedipusfiguur, maar de scène-analyse is eerder een wrede ceremonie

(zoals bij Artaud), dan het soort analytische wreedheid waar de Post Avant Garde en de Body Artist mee geïdentificeerd worden. Voor Colosimo is de mythe belangrijker dan het materiaal. De traagheid van de beweging correspondeert met de spanning en de rigiditeit van het lichaam van de acteur. Colosimo genereert eigenlijk een soort zelfkastijding die hij dan een uur lang ondergaat. (Z.n., 'Gianni Colosimo', *ICC bulletin* 6/80 (september 1980), p.3)

Deze rituele performance van Colosimo wordt (onder andere) in verband gebracht met Freud. Hierdoor sluit de beschrijving aan bij de internationale tendens in rituele performances, want ook de Wiener Aktionisten en Lea Vergine verbonden rituele performances met de psychoanalyse (zie 2.2.4).

De derde rituele performance was *Heilig bloed* van V-Side. Hier is weinig informatie over te vinden, zoals het geval is bij bijna alle performances in Club Moral. In *Force Mental 5* staat (bij wijze van aankondiging?) een artikel van V-Side. Twee onduidelijke foto's, drie citaten in verband met bloed en een beschrijving van de handeling geven een beeld van de performance: "Ik zit geknield voor een vat met 50L. varkensbloed. Rond mijn kop is een linnen handdoek gebonden. Mijn handen zitten vast op mijn rug. Een moment steekt mijn kop gans in die massa. [...] Ik lik de vloer van het slachthuis, een hand streelt mijn pens" (V-Side maart-april 1983, p.116).

De titel van de performance, *Heilig bloed*, en de citaten wijzen duidelijk op een ceremonie of ritueel. De eerste twee citaten verwijzen ook naar het leven en de dood: "Moeder, die uw bloed ziet stromen. Binst dat gij leven geeft! Zalig 't bloed dat stroomt bij 't baren! O levensmorgenrood!", "Velen kunnen niet groot zijn. Hun getal moet hun dood zijn. Zij die vrezen moeten sterven vol bliksemend bloed en pijn. Sla dood, sla dood! (Verschaeve)" (V-Side maart-april 1983, p.116). Het derde citaat brengt ons weer bij de godsdienst, een element dat ook al aanwezig was in de titel: "Dronken zag ik de vrouw van het bloed der heiligen en van het bloed der martelaren. (Openbaring 17:6)" (V-Side maart-april 1983, p.116).

Performers waarbij lichamelijke primeerde en die dan ook als *body artists* beschouwd werden (o.a. door Vergine en Jones), waren Ulrike Rosenbach en Gina Pane. In de expo van het Performance Art Festival die origineel werk, documenten, diaprojecties en installaties tentoonstelde was ook materiaal over Rosenbach en Pane te vinden. Ze deden geen live performances maar er was voldoende materiaal om het Belgische publiek kennis te laten maken met deze twee performers. Aangezien het Performance Art Festival de bedoeling had

om het publiek verschillende aspecten van performance te tonen, kon *body art* hier niet ontbreken.

De catalogus van het festival geeft als beschrijving van de performances van Ulrike Rosenbach: “Bei Ulrike Rosenbach dominiert nach meinen Erfahrungen das Didaktische. Sie beginnt beim Einstudieren und Konditionieren der weiblichen Körper- und Bewegungskonventionen und überführt sie durch übertreibung ins absurde” (Gorsen 1978, p.73).

Het werk van Gina Pane wordt ook maar zeer kort beschreven: “Les actions de Gina Pane se caractérisent par le rejet de toute improvisation, par la même rigueur appliquée à l’un et l’autre domaine, conceptuel et expressif” (D’Hondt Roger, *Performance Art Festival, Brussel, Beursschouwburg*, 1978, p.64).

Niets uit deze beschrijving toont aan waarom in de performances van Gina Pane lichamelijke te vinden is. Bij Vergine wordt de expressiviteit van Pane gedetailleerder uitgelegd. Zij stelt dat Gina Pane in haar performances altijd symbolisch herinneringen of voorbije gebeurtenissen oproept.

Thus she manages to liberate herself from charges of repressed affection in a manner so clamorous as to come close to the edges of the pathological. The degree of excitation achieved finally reaches trauma. She presents situations of such great emotional discharge that you wonder if she is liberating herself from the weight of the traumatic event or trying to bring it back to life so as better to be able to hold onto it. (Vergine 2000, p.21)

Vergine stelt ook dat de behandelde thema’s bij Pane vaak te maken hebben met het opvullen van een ondraaglijke leegte. Vergine vergelijkt die leegte met het rouwen om een verloren liefde en ze stelt dat die liefde door Gina Pane niet langer gezien wordt als een “solution that compensates existence” maar eerder al een soort botsing, een transcendentie, liefde als wens om de dood te overwinnen (Vergine 2000, p.21-22).

Jones ten slotte verbindt de performances van Gina Pane aan masochisme (Jones 1998, p.288n44), waardoor de expressiviteit verbonden wordt aan lichamelijke.

Body art was ook live vertegenwoordigd op het Performance Art Festival door de Canadese groep Missing Associates. Zij testten uit “hoe het gedrag van het lichaam is bij het lopen op de scène” (Sergooris 1978, p.90).

Een andere performer die nog altijd meteen geassocieerd wordt met lichamelijke (en nog steeds actief is), is Orlan. “Sinds het begin van de jaren zeventig past Orlan de homomensurastelling ‘de mens als maat van alle dingen’ toe als basis van acties en performances. Het Orlan-lichaam is de maatstaf bij de opmeting van straten en instellingen” (F.B. 1/04/80, p.3).

Dit was ook zo in januari 1980. Toen mat Orlan met haar lichaam de grootte van de Place St. Lambert in Luik. De performance werd door de burgemeester van Luik allerm minst gewaardeerd. Een beschrijving uit de krant *Libération*:

Le quatrième jour, Orlan fut priée d’aller allonger son corps ailleurs. Elle gênait, c’est évident, la circulation des moineaux. Remballant son matériel de travail, c’est-à-dire se relevant manu pas trop militari, Orlan est allée demander des explications. La vox populi n’a pas tardé à lui expliquer en quoi son corps était indésirable. C’est que la place St-Lambert, figurez-vous, est le trou des halles local. Mêmes scandales, mêmes impasses. Alors mesurer l’ampleur de cette plaie ouverte au cœur d’une ville, c’est plus une performance, c’est de la provocation. Ah Monsieur le bourgmestre, si vous connaissiez Orlan... (Tibo 1/02/1980, p.11)

Op 12 mei voerde Orlan in het ICC een “opmeting van de instelling” uit, gebruikmakend van hetzelfde principe.

Andere zeer bekende performers in verband met lichamelijke zijn Abramovic en Ulay. In maart 1985 performden zij *Nightsea Crossing* in het Museum voor Schone Kunsten in Gent. Frank Paul Heyrman woonde dit bij en schreef zijn bevindingen neer in een artikel (*Senso*) in *Force Mental*:

Ik heb de 77ste en 79ste dag van het Nightsea Crossing-projekt van Ulay & Marina Abramovic bijgewoond. Ulay en Marina zitten in de grote voorzaal van het museum voor Schone Kunsten in Gent roerloos tegenover elkaar aan een tafel, en dit in vier sessies van acht uren per dag. De blauwe jurk van Marina en de oranje overall van Ulay steken heerlijk af bij het gezeefde witte museumlicht en de verschoten bruine gobelins aan de wanden. En ook dit valt meteen op: de roerloosheid van Ulay en Marina tegenover de vaart in de gobelins, die oa. de verheerlijking van Mars en Venus voorstellen. Het theater is excessief: de intensiteit van de lichamen van Ulay en Marina overschrijdt de grenzen van wat we kennen, van wat we verdragen: een on aardse heilige ataraxie. Het woord heroïsch krijgt hier opnieuw betekenis. De heroïek van Mars en Venus wordt geschrapt en overgeschreven door een nieuw heidenpaar. Dit theater is vrij : het roept niet, het babbelt niet, het heeft geen verlangens buiten te zijn wat het is, theater dat geluk uitstraalt. (Heyrman maart 1984, p.311)

De symboliek die schuilde achter het gebruik van Mars (mannelijkheid) en Venus (vrouwelijkheid) was typerend voor gendergebruik in hun performances:

I experience Ulay/Abramovic's practice as signaling a radical opening out of the way in which heterosexual gender is structurally determinative of the ways in which the intersubjective relation conditions meaning in the interpretive relation. But, on the level of their own discourse, the very egalitarianism with which Ulay/Abramovic attempt to stage their relationship to each other and the audience aligns their body art works with a universalizing conception of sexuality and gender that ultimately veils the privileging of masculinity in what is in effect experienced as a bipolar model of gender. (Jones 1998, p.140-141)

De performances van Abramovic en Ulay waren sowieso al lichamelijk uitputtend, grensoverschrijdend, maar deze uitvoering was nog uitzonderlijker:

Ulay heeft al een paar maal zijn rug verschoven, en nu, een half uur voor het einde van het project in Gent, begint zijn hoofd te trillen. Hij heeft hoge koorts en zal de performance niet kunnen uitmaken. Intuïtief weten wij, publiek dat al uren meeleeft, wat er nu gaat gebeuren; Marina zal het ontbrekende half uur van Ulay extra doorstaan. Een limiet wordt verder verlegt [sic.] in het sub-lieme. (Heyrman maart 1984, p.311)

Ook Danny Devos deed uitputtende en grensoverschrijdende performances. Deze gingen vaak gepaard met pijn en masochisme.

In zijn performances test Danny Devos zijn fysisch en psychisch uithoudingsvermogen: hij stelt zich hierbij bloot aan allerlei soorten lichamelijke pijnningen en proeven en gaat na hoe zijn lichaam hierop reageert. Vaak gaat hij hierbij tot het uiterste. Het publiek wordt hierbij vaak willens-nillens betrokken. (Z.n., 'Danny Devos', *ICC Bulletin* 5/80 (juni 1980), p.3)

Enkele voorbeelden¹⁰: in 1979 performde Danny Devos *Installation-1* in Gent:

Tijdens een feest maakte ik aan de ingang een installatie met houten wanden en een houten vloer. Ik lag onder de vloer en het hout steunde op mijn lichaam. Mijn hoofd en borstkas waren door een venster in de vloer zichtbaar. Ik had tevoren wonden aangebracht op mijn hoofd en borstkas. Na 3 uur ben ik opgehouden omdat sommige toeschouwers te agressief reageerden. (Devos 11/02/2011)

In januari 1980 voerde hij *Das Berchtesgaden Dinners* uit:

Ik lag vastgebonden op de grond, mijn rechterarm omhooggetrokken door een plank. Zeer luid klonken toespraken van Adolf Hitler door luidsprekers. Met mijn hoofd in een bord liggend at ik een mengeling van sla, rauwe eieren en rode wijn. Na ongeveer 15

¹⁰ Andere performances van Danny Devos vindt u in bijlage 1.

minuten kreeg ik maagkrampen en gaf over, na 25 minuten maakte iemand uit het publiek mij los. (Devos 11/02/2011)

Op 29 juni 1980 deed hij de performance *Underground Confrontation* samen met Ria Pacquée in Antwerpen metrostation Meir:

Op een monitor in de tentoonstellingsruimte kan het publiek een video-opname volgen van een statische, 2 en een half uur durende punkperformance in de metro. Ria Pacquée is te zien op een perron van de pre-metro, halte Meir. Met een regelmatig interval komen er waterdruppels op haar hoofd terecht. Waar het water vandaan komt, ligt Danny Devos op de vloer. Het ritme van de vallende waterdruppels volgend, stoot Devos zijn voorhoofd onzacht op de vloer. Beiden trachten het proces zolang mogelijk vol te houden. (Pas 286)

In de performances *Untitled 1-5*, vervulde Devos een reeks pijnlijke handelingen. In *Untitled-1* knipte hij zijn haar af en gooide het in de gootsteen. Daarna sneed hij met een scheermesje in de binnenkant van zijn elleboog en liet het bloed over zijn onderarm naar het afgeknipte haar lopen (Devos 11/02/2011). In *Untitled-5* verbrandde hij met een “Lucky Strike” sigaret meerdere malen de levenslijn in zijn hand. Achteraf was hij niet tevreden met het resultaat en sneed hij er met een scheermesje dwars over (Devos 11/02/2011).

Danny Devos deed vele pijnlijke performances thuis, zonder publiek en zonder het werk op te nemen.

Een performance hoeft niet zichtbaar te zijn. Dat is gewoon het werk. Het gaat uiteraard om mensen die erbij zijn, maar dat is puur theoretisch. De mensen die het gezien hebben, hadden geluk. Maar dat werk is niet minder waard omdat je het niet hebt gezien. Dat werk blijft bestaan. Het is dan natuurlijk iets zoals een abstracte wolk, of een gas in de lucht, een zin of een verhaal dat iemand aan iemand anders kan vertellen. Dat is hetgeen dat blijft en telt. En niet de wonde, bij wijze van spreken. Alhoewel ik natuurlijk ondertussen al mijn eigen archief ben, een overblijfsel van littekens. (Danny Devos in een interview met Bonte, Everaert, Ost & Crombez 13 april 2010)

Als antwoord op de vraag “Kick je op performances waarbij je jezelf pijnigt, of is dit eerder een reactie tegen iets?” vertelde Devos:

Ik kick daar niet op. Persoonlijk interesseert het aspect pijn mij niet, maar is dat meer het overbrengen van een idee waarbij je de aandacht van de toeschouwer voor een bepaalde situatie of gevoel probeert vast te pakken. Het is een extreme manier, maar ik ben niet geïnteresseerd in hoeveel pijn ik kan verdragen. (Bonte, Everaert, Ost, Crombez 13 april 2010)

Aangezien er voor Danny Devos niet altijd een toeschouwer aanwezig hoefde te zijn, kan de vraag gesteld worden in hoeverre hij de aandacht van een toeschouwer voor een situatie of

gevoel kon trekken ... Was het achteraf vernemen van de performance even doeltreffend? Danny Devos hield vele performances geheim en voerde “privé-performances” uit die pas na hun uitvoering publiek gemaakt werden. In *Force Mental* speelde hij hierop in. Zelfs zijn publieke performances werden niet volledig beschreven. Als hij iets over zijn performance schreef dan kreeg dit artikel vaak de vorm van een “verhaaltje” of hij gaf een vage beschrijving.

In de verhaaltjes spreekt Devos de lezer altijd aan. In het artikel over de performance *Hij die geen hoofd heeft zal geen kroon dragen* schrijft hij: “U, mijn slachtoffers, wordt hierbij gemutileerd subjekt van mijn machtstoeëigening, mijn demonische voorspelling. Huist in u allen geen kleine prins William?” (Devos herfst 1983, p.159), bij *Privémilicia*: “Mijn slachtoffers, ik breng u beelden van haat en verschrikking” (Devos 1984, p.222) en bij *Carruga*: “En, beunhazen, ik heb jullie allemaal in mijn kooi gestopt” (Devos 1985, p.404).

Over zijn performance *Ready for War* schrijft Devos in *Force Mental 3*: “Ik wring mijn voet in kleine plaats ik trek de pezen uit. Een bloedend oog wordt in het scherm gegoooid. Ik las myn been. Elektrisch. Een levend persoon zyn schedel wordt gezaagd. Met de hand. Het geluid is het geluid van de natuur – zeer luid” (Devos nov.-dec.1982, p.59).

Hier lijkt meer mee te spelen dan geheimhouding. De artikelen roepen een provocerende sfeer op. Sommige performances met lichamelijke, bijvoorbeeld die van Orlan (Tibo 1/02/1980, p.11), en ritualiteit, maar vooral de extreem pijnlijke performances waren provocerend, shockerend. Het gebeurde dan ook dat een toeschouwer de aanblik niet langer kon verdragen en ingreep in de performance. Dat was ook zo bij Danny Devos, bijvoorbeeld in *Das Berchtesgaden Diners*: “Na ongeveer 15 minuten kreeg ik maagkrampen en gaf over, na 25 minuten maakte iemand uit het publiek mij los” (Devos 11/02/2011). In eerste plaats wou Danny Devos misschien niet provoceren, als het idee of gevoel maar overkwam, maar dit gebeurde dus soms toch.

4.4.2 PROVOCATIE

Performers hoefden niet meteen aan masochisme te doen om te provoceren. In andere provocerende performances was het einde vaak niet gemarkeerd doordat de performer zijn grens bereikt had maar moest de performer stoppen omdat er klachten kwamen, hij buitengezet werd en soms zelfs omdat de politie binnenviel.

Danny Devos deed ook provocerende performances zonder pijn. In juni 1979 voerde hij thuis de performance/installatie *Tonight the men are coming back* uit. “Mijn huis met 2 verdiepingen: door het raam op de 2e verdieping stak een ladder met een brandende gloeilamp eraan. Op de 1e verdieping stond een grote luidspreker die voortdurend zwaar gedreun produceerde. Na 2 dagen moest ik stoppen vanwege klachten van de bureu” (Devos 11/02/2011).

Drie maanden later bond hij in *Anarchy!* de galerij-eigenaar van Galerie Valckestein te Bergen-op-Zoom vast. “Omdat ik problemen had met de eigenaar van de galerij in verband met mijn performance, heb ik hem vastgebonden, een verklarende tekst voorgelezen en hem met zijn voeten aan het plafond gehangen” (Devos 11/02/2011).

In februari 1980 performde hij *Multifour* in Antwerpen: “‘Multifour’ draaide films en tapes van optredens, nieuwsberichten, films en telefoongesprekken. We lazen teksten voor over ongevallen met kinderen en lustmoorden. We gooiden een metalen rolluik voor het podium voortdurend op en neer. Na een half uur werden we buitengezet” (Devos 11/02/2011).

In 1982 stichtte Danny Devos samen met Anne-Mie van Kerckhoven Club Moral. “Club Moral wou provoceren, meedogenloos; de acties waren regelrechte confrontaties met het publiek. DDV en AMVK gaven blijk van een verregaande belangstelling voor een exploitatie, of beter, ontginning van het bizarre, van al wat overtreding van de heersende normen inhield” (Landuydt januari 2001, z.p.). Devos trok performers aan zoals Trudo Engels, Dirk Paesmans en Koen Theys (beiden lid van V-Side). In Club Moral bleven er provocerende performances plaatsvinden.

Er wordt begonnen met een performance van Trudo Engels; een bijtende filmloop, scheurende geluidsregistraties, een afgehakte schapekop en een krijsende man in een hoek. De performance wordt stopgezet door de politie vanwege het lawaai. Daarna komt de obscene weerstandersperformance van D. Bier en rum zuipend steekt hij een vuur aan en gooit er een pan met vette worsten en appelspijs in. Boven het vuur hangt een swastika waarvan 1 arm vervangen is door een vuile onderbroek. Meer kranten en hout gaan het vuur in, en D zwelgt de worsten en appelspijs naar binnen. De ruimte vult zich met een verstikkende rook, en het publiek vlucht naar onze woonkamer. (Club Moral jan.-febr.1983, p.78)

Provocerende performances hadden niet altijd het provoceren op zich als doel. Soms was dit een middel om reactie van het publiek uit te lokken en iets onder de aandacht te brengen, net zoals Devos pijn zag als middel om te aandacht te vestigen op een gevoel of situatie.

De aanpak van Club Moral was gebaseerd op *shock tactics*: de ontaarde mensheid een poepje laten ruiken, een (vergroten) spiegel voorhouden opdat ze zou schrikken en kokhalzen bij het aanschouwen van de onsmakelijke reflectie van haar eigen ranzige zelf. Een flinke dosis ironie en cynisme als wapen om de balons van middelmatigheid en onverschilligheid te doorprikken. Daarom is Club Moral – AMVK en DDV zouden het liever anders gewild hebben – altijd controversieel geweest en kreeg het duo meermaals te kampen met dezelfde misverstanden, dezelfde vijandige kritieken als die waarmee ook de mensen van bijvoorbeeld Laibach en Whitehouse werden geconfronteerd. [...] Confrontatie en controversie waren in hun ogen alleen maar middel, geen doel op zich, ze vormden de beste strategie om dialoog op gang te brengen. [...] Club Moral stelde vastgeroeste zekerheden in vraag, een vraagstelling waarop geen goed- of afkeuring moest volgen, maar een re-actie. Het kwam er vooral op aan het publiek ertoe aan te zetten om zelf iets te doen, alle bakens weg te slagen om het te dwingen zijn eigen weg te zoeken. Club Moral was niet negatief ingesteld, maar wilde integendeel stimuleren, het waarnemingsvermogen verscherpen. (Landuydt januari 2001, z.p.)

Bij bepaalde performers die in Club Moral kwamen optreden was provoceren echter wel degelijk hun doel. Bijvoorbeeld als bij V-Side de hele zaal leegliep, pas dan was een optreden “geslaagd”. Dirk Paesmans, lid van V-Side, vertelde over hun performances in Club Moral:

Club Moral was ook de naam van hun muziekgroep. Na enige tijd gingen we ook mee wanneer ze optraden, wat bijna elke week gebeurde. Op een gegeven moment had ik de indruk dat wij een soort voorprogramma waren. (lacht) Dan probeerden we om de zaal al te laten ontruimen voor zij konden optreden. Een paar keer is dat zelfs gelukt. Zo hebben we ooit eens menselijk haar verbrand als deel van een performance. Het stonk zo verschrikkelijk dat iedereen bijna kotsend de zaal verliet, en wij maar foto’s nemen. Dat was een geslaagd optreden. (Renders 15 mei 2012)

Dirk Paesmans deed ook solo-performances waarvan artikelen verschenen in *Force Mental*. In *Tribute* liep Dirk Paesmans op de volgende manier de videotheek in de Beursschouwburg Brussel binnen:

20.00u. Ik ga het gebouw binnen met een long-rifle kaliber 22 gewikkeld in een vuilniszak. Ik begeef mij direct naar een kleine opbergruimte opzij van de videotheek. Daarbinnen heb ik vooraf een kleine zwart/wit security camera opgehangen. Naast de deur aan de buitenkant staat een TV-monitor waarop het totaalbeeld van de ruimte binnen te zien is. 20.10u. Ik verschijn op deze monitor met het geweer in de heup, gericht op de ingangdeur. Ik schiet bij de minste beweging. (Paesmans 2/04/1984, p.253)

In deze performance was ook weer een vorm van agressie aanwezig waardoor de performance zou geïnterpreteerd kunnen worden als aanklacht van de maatschappij. Dit zagen we ook bij Ria Pacquée (zie 4.3.1).

Tot slot aan de hand van de beschrijving van *Militaria* nog een laatste voorbeeld hoe ver Club Moral kon gaan in zijn geheimzinnigheid en provocatie:

CLUB MORAL en PRODUKTION hebben het concentratiekamp BREENDONK bezocht. Allen hebben zij live-akties uitgevoerd op verboden plaatsen, o.a. de folterkamer, de executieplaats, de doodscellen, en de galgen. Er werden geheime opnamen gemaakt, met binnengesmokkelde batterij-gevoede apparatuur. (Devos 1984, p.298)

4.4.3 HERHALING

Een tendens in sommige performances die vooral opkwam na 1980 is herhaling. We vinden deze tendens vooral terug in dans- en muziekperformances, waarschijnlijk omdat in de meeste muziekstukken (behalve bijvoorbeeld impressionistische stukken) bepaalde delen, denk maar aan het refrein, herhaald worden.

In de voorstellingen op het Dansfestival De BeweEging kwam de repetitiviteit heel duidelijk tot uiting, zo duidelijk dat sommigen zelfs verveeld waren:

Uitgangspunt voor deze “BeweEgers” vormt een enkel idee of gevoel, waar uitgebreid mee gespeeld en geëxperimenteerd wordt. De meeste producties krijgen daardoor een uitgesproken repetitief karakter, waarin de steeds weerkerende “bewegingszinnen” niet iedereen blijvend kunnen bekoren. (C.T. 10/05/1986)

In de jaren tachtig vonden in het ICC muziekperformances plaats. Richard Landry was al vanaf 1973 bezig met herhalingen in muziek maar pas in 1982 trad hij op in België:

Vanaf 1973 gaf hij voorstellingen van zijn eigen composities waaronder “solos with a quadrophonic delay system” ontwikkeld door zijn eigen technicus; Kurt MUNKASCI. Dit systeem geeft LANDRY de mogelijkheid zich te manifesteren in vijf herhalingen die de ruimte vullen en een draaikolk van geluiden doet ontstaan. (Z.n., ‘Richard Landry Performance’, *ICC bulletin* (januari 1982), z.p.)

Phill Niblock gaf in 1979 een muziekperformance in 't Stuc en in 1982 in het ICC. De herhaling zat bij Niblock niet zozeer in de muziek, maar eerder in de films die hij te toeschouwer toonde in zijn performance.

Drie uur lang wordt het publiek geconfronteerd en gedompeld in “niblockiaanse” geluidsgolven, van tonen die elkaar kruisen, ontmoeten, uitdeinen en finalerwijze

exploderen in een soms overdonderend geheel waarin etherische tonen eveneens hun juiste plaats hebben. Dan is er plots complete stilte en maakt het publiek kennis met Niblock als filmmaker: beelden van vingers, handen, armen, benen in steeds dezelfde en herhaalde, dagelijkse bewegingen. (Z.n., 'Phill Niblock', *ICC bulletin* (januari 1982), z.p.)

Een performance van Niblock was een totaalspektakel waarbij de afwisseling van muziek en visueel materiaal de verveling tegengingen.

Herhaling was niet enkel te vinden in dans- en muziekperformances. Op het Performance Art Festival vond een eerste performance plaats waarin herhaling duidelijk gemanifesteerd werd. Maniac Productions installeerde zes neonlichten in verschillende posities. In een hoekje kleepte Marinka Kordis zich herhaaldelijk aan en uit. Tegelijkertijd viel Michael Laub continu op de vloer. Roger D'Hondt situeerde de herhaling in het sociaal- maatschappelijk denken, typisch voor de jaren zeventig: "Repetitions and rhythms are symptoms of social reality. Maniac Productions recorded this realization in a sub-real context" (D'Hondt 1979). In *Vidéo? Vous avez dit vidéo?* werden de performances van Maniac Productions beschreven als "Performance-thérapie. Répétition inconsciente obsessionnelle" (Z.n., 'Maniac Productions performance', *Vidéo? Vous avez dit vidéo? 2* (febr. 1979), z.p.).

Het aan- en uitkleden van Marinka Kordis doet denken aan de aan- en uitkleedscène van *De macht der theaterlijke dwaasheden* en *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* van Jan Fabre. "De partituur van *Het is theater...* is geschreven met recyclagemateriaal: alledaagse handelingen als aankleden, krabben, eten, conversatie. Die worden uit hun context gelicht en eindeloos herhaald" (Dries Van Den 1984, p.25). De eindeloze herhaling droeg bij tot het performancekarakter van de voorstelling. Door de handelingen te herhalen traden er emoties op die niet gespeeld waren, zoals vermoeidheid, irritatie en agressie (Patoor Bart jan.-febr.1983, p.23).

"Eindeloze herhaling" was ook al te vinden in *Crollo Nervoso* van Il Carrozone op het Kaaitheaterfestival 1981. Bij een recensent riep de voorstelling het typische gevoel van verveling op:

Een vervelende produktie was *Crollo Nervoso* van de Italiaanse groep Carrozone. [...] De personages, vaag in een USA-sfeer gehouden, willen door eindeloos herhalen, een elementaire gestiek indrukwekkend maken: stapje vooruit, stapje achteruit, gehurkt zitten wippen, even turnen. (Z.n., 'Crollo Nervoso', *De Nieuwe Gazet* 892 (14/05/1981), p.21)

Zoals in 2.2.8 al duidelijk werd zorgde repetitiviteit meestal voor verveling. Sommige performers, zoals Phill Niblock en Jan Fabre, konden de toeschouwer blijven boeien door aanbieder van voldoende visueel materiaal. Bij Fabre werden de herhalende handelingen al zodanig geanalyseerd in de pers dat de toeschouwer al wist wat hij kon verwachten. Daardoor verminderde de irritatie.

4.4.4 ALLEDAAGSE HANDELINGEN

In *Crollo Nervoso* en *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* bestonden de herhalingen uit het uitvoeren van dagelijkse bewegingen en handelingen. Bij Il Carrozone was dat bijvoorbeeld stapjes zetten, bij Fabre aankleden. “Deze acht uur lange voorstelling toont in een groot aantal quasi onafhankelijke en uitwisselbare akts herkenbare feiten, handelingen en voorvallen uit het dagelijkse leven” (Feyter de nov.-dec.1982, p.36).

In de theaterperformance *Listen* van Waste of Time en Jail Warehouse Company speelde dagelijkse routine ook een rol. “In een sfeer van geforceerde beleefdheid met een ondertoon van intrige, haat en incest speelt zich een dagelijks patroon af van routineuze handelingen, verstoord door bizarre muzikale uitspattingen” (Z.n., ‘C.E.T. organiseert: “Listen” Waste of Time’, *Ekstrakt* jg.1 nr.1 (febr.1982), p.5).

Niet alleen theaterperformances vertoonden alledaagse handelingen, maar ook de dansperformances namen “dagelijkse bewegingen op in hun choreografieën en stellen zich op dramatisch vlak veel dicht bij het dagelijkse leven” (Verstockt 1983, p.46). Marianne van Kerckhoven (1983, p.9-11) vond in Anne Theresa de Keersmaekers *Rosas danst Rosas* twee stemmen terug: de mathematische en de alledaagse. De alledaagse stem kwam tot uiting in bepaalde bewegingen en handelingen van de dansers/performers. Bijvoorbeeld “Fumiyo Ikeda die gewoon wegstapt uit de groep die zich ontspant, de stoelen gaat klaarzetten en nakijkt welk paar schoenen bij welke stoel hoort, het rustig aantrekken van de schoenen en het knopen van de veters, het wachten op mekaar”.

Door de handelingen uit hun alledaagse context te halen gaf de performer de toeschouwer de mogelijkheid om ze anders te bekijken. Een dagelijkse handeling werd opeens veel minder ‘gewoon’.

4.4.5 BESTAANDE REALITEIT ANDERS LATEN ERVAREN

Er waren nog performers bij wie de bedoeling effectief was om de toeschouwer de realiteit om een andere manier te laten ervaren. Zij deden dit niet via alledaagse handelingen maar

veranderden een ‘normale’ omgeving zo dat die er totaal anders uitzag of lieten de toeschouwer iets op een nieuwe manier zien door middel van video.

Perform was een Antwerpse performancegroep waarbij deze tendens zich duidelijk manifesteerde. In een brief over hun “producties” schrijven zij over de performance/installatie in 1979, *Natuurinventie* het volgende:

Natuurinventie was een ludiek inspelen op een bestaande toestand met de bedoeling deze anders te concipiëren. Het environment bestond uit 500 meter kleurrijk plasticlint verbonden met 18 bomen waarbij de linten convergeerden naar een zeshoek, centraal geplaatst in een grasveld. (Perform april 1979)

Ook het concept van *Tot Abi – een situatie*, een performance die op dat moment nog later plaats zou vinden in 1980 in het ICC, werd besproken in de brief. “De algemene setting is wit. De basis van dit gebeuren is de constructie van 2 geometrische vormen waarin telkens een andere organische substantie geïntegreerd wordt. Het ondergaan van deze nieuwe realiteit door het individu wordt omschreven als ‘Tot Abi’” (Perform april 1979).

Johan Dehollander gebruikte kledij in plaats van de omgeving om de toeschouwer een verandering te laten zien. Hij “voerde een aantal performances en acties uit die ontspruiten in een vorm van maatschappijkritiek. In deze performances maakt J. Dehollander vaak gebruik van verschillende soorten kledij waarbij ook zijn persoonlijkheid en omgeving een verandering schijnt te ondergaan” (Z.n., ‘Johan Dehollander’, *ICC bulletin* 5/80 (juni 1980), p.2).

Benni Efrat gebruikte film in zijn performances. Hij liet de toeschouwer nieuwe structuren ontdekken door film en werkelijkheid naast elkaar aan te bieden. Dit was ook het geval in zijn filmperformance *The Silent Lecture* in het ICC:

Specifiek aan filmperformance is het samengaan van filmprojectie en gelijktijdige interventie op het projectiescherm (zwart bord) door de kunstenaar. Het is een boeiende confrontatie en wisselwerking van twee vorm en tijd verschillende actie- en informatiesystemen. Het oeuvre van Benni Efrat betekent een herontdekken van structuren, inherent aan de visuele en fysische werkelijkheid. (Z.n., ‘Benni Efrat’, *ICC bulletin* 1/79 (1/01/1979), p.6)

4.4.6 INSTRUCTIES EN VRAGEN

Een internationale “soort” performance was volgens Goldberg “Instructions & Questions” (zie 2.2.3). In België vonden enkele performances plaats die daar bij aansloten, bijvoorbeeld van Hugo Roelandt, CEAC en Spalding Gray.

In Proka in Gent werd in 1976 de tentoonstelling *Theorie, Informatie, Praktijk* gehouden. New Reform was hier ook aanwezig, met onder andere een installatie/performance van Hugo Roelandt. In zijn *Retrospektief New Reform* geeft Roger D'Hondt een uitgebreide beschrijving van de performances van New Reform en situeert ze in het sociaal-maatschappelijk denken.

Hugo Roelandt zorgde voor een installatie van 16 bovennatuurlijk grote naaktfoto's waarop voor- en achterzijde van 8 figuren werden afgebeeld. Tegelijk werd een enquête-formulier verspreid waarmee hij een opiniepeiling organiseerde 'omtrent het actuele, esthetische, menselijk lichaams-ideaal. Zo konden de bezoekers op een robottekening lichaamsdelen invullen van de figuren die men prefereerde. Er ontstond een nieuwe figuur die aansloot bij de persoonlijke smaak. Het impressionante van dit werk was enerzijds de verwijzing naar het historische model en de bevestiging dat kunst niet langer afhankelijk was van 1 persoon, maar integendeel ontstaat in een sociaal-maatschappelijk denken. (D'Hondt maart 1988, p.21)

Een andere performance georganiseerd door Roger D'Hondt waarbij een beroep gedaan werd op het publiek was *Questions*, een performance van de Canadese groep CEAC:

In mei 1979 deelde de groep CEAC in de straten van Aalst pamfletten uit met vragen aan de bevolking. De gedragingen van de mensen en hun reacties op onverwachte gebeurtenissen waren het onderwerp van hun onderzoek. Zo waren er vragen als: "Zal er in de toekomst een gedrag zijn zonder opinie? Is het normaal bevorderend voor deze tijd of zijn gecentraliseerde meningen abnormaal omdat de dominerende groepen ze hebben verworpen en het gedrag wordt opgevat als een individuele status?" Gedragingen van personen en groepen zijn onderhevig aan externe factoren zoals de invloed van de media, de reclamewereld en de politiek. Het is dus ongepast te beweren dat personen en groepen alleen verantwoordelijk zijn voor bepaalde als excessen beschreven toestanden. (D'Hondt maart 1988, p.21)

De enige performance in dit genre in België na de jaren zeventig was *Interviewing the audience* van Spalding Gray in 1983 in 't Stuc. Hier werd de toeschouwer, soms op een zeer ludieke manier, geconfronteerd met zijn identiteit en de invloed van maatschappelijke problemen.

Na deze inleiding roept hij toeschouwers naar voren om hen te ondervragen. Hij stelt onschuldige vragen in het genre van "hoe ben je naar de schouwburg gekomen", "waar woon je", "waar verdien je je geld", maar ook vragen als "waar geniet je het meest van", "waarvan heb je schrik", "welke drugs gebruik je". Ook problemen als de hoge belastingsdruk, hygiëne in de badkamer en de filmindustrie in Joegoslavië kunnen aan bod komen. (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven april-mei 1983, p.3)

In deze performances bepaalde het publiek mee het verloop van de voorstelling. Hier waren zeker geen twee performances hetzelfde. De performers hadden wel op voorhand een vast concept in hun hoofd, ze hadden bijvoorbeeld de vragen voorbereid, maar het was op voorhand niet zeker hoe het publiek zou reageren. Bij Spalding Gray, die voortbouwde op antwoorden van toeschouwers, konden zelfs de latere vragen variëren. Hier was sprake van improvisatie.

4.4.7 IMPROVISATIE

In *A personal History of an American Actor* improviseerde Spalding Gray ook al uitgebreid. Hij volgde “het principe van de vrije associatie”. Spalding Gray vertelde het publiek persoonlijke anekdotes over 47 theaterstukken waarin hij de laatste vijftien jaar had gespeeld. De titels van de stukken stonden op fiches. Deze dienden als willekeurig vertrekpunt voor zijn associaties (Z.n., ‘Spalding Gray’, *ICC bulletin* 5/80 (juni 1980), p.6). Ook het derde deel van *Sex and death to the age 14 booze, cars & college girls and India and after* waarin hij vertelde over de periode waarin hij met de Performance Group naar India reisde, was voor een groot deel geïmproviseerd (Warande juni 1980).

Elaine Hartnett improviseerde ook in *Up against the wall*. “Dit stuk duurt 1 uur en kan niet herhaald worden omwille van zijn improvisatorische natuur die altijd verandert en groeit al naargelang de emotionele, fysieke, intellectuele en sociale situatie” (Z.n., ‘Elaine Hartnett’, *ICC bulletin* 2/79 (1/02/1979), p.7).

Jana Haimsohn combineerde “improvisatie en techniek op een vloeiende, natuurlijke wijze” in een performance met “een combinatie van muziek, dans, beweging, gebaren en vocale geluiden” (C.V.K. 1/11/79, p.3).

Rob Con vertrok (zoals de meeste performers) vanuit een vast concept, maar liet ruimte voor improvisatie. “De activiteit van de ontwikkeling van het werk in de studio-situatie beschouwt hij als een initieel en essentieel deel van zijn werk al improviseert hij uitgebreid tijdens de aktie” (F.R. 1/01/80, p.4).

Hannibal Xerox, die in zijn performance communiceerde met het publiek via schermen, acteerde ook een deel in zijn performance. Daarin improviseerde hij ook. “Benevens de directieven drukt hij zijn ideeën door met spontaan geïmproviseerde rollen” (G.V.L. 1/01/80, p.6).

De performance van Missing associates in het ICC waarin vooral gebruikt gemaakt werd van video, begon met een deel improvisatie zonder video. “De performance van deze Canadese artiesten begint met een improvisatieactie van Lily Eng onder begeleiding van opgenomen muziek van vocalist Honey Novic” (C.V.K. 1/04/1980, p.6). In de performance van Missing Associates stond de muziek vast en improviseerde Lily Eng. Het kon ook omgekeerd. In *E pericoloso sporgersi* danste An de Fonvent. Ze werd vergezeld door een aantal muzikanten die gedeeltelijk improviseerden op haar bewegingen (Bauwens 7/05/1986).

Een performance waarin beide improviseerden, zowel danser als muzikant, was de voorstelling van Milford Graves en Min Tanaka op het Kaaitheaterfestival: “Tanaka brengt ook geen afgewerkt spektakel, hij improviseert, net als Graves dat doet op zijn drumstel” (Vander Veken 4/05/1981).

Er hangt een intrigerende sfeer omheen, die doet denken aan rituele dansen. Alles is gevat in een volgehouden spanning, door beheersing en concentratie. De soms zo trage bewegingen, waarbij je haast geen evolutie merkt, irriteren niet: het tegendeel is waar: ze kunnen je uiterst boeien, je opsorpen, hypnotizeren. Improvisatie is essentieel voor deze werkvorm. Elk optreden is een nieuwe ervaring, die zeer bewust telkens weer wordt beleefd en uitgewerkt. Tanaka houdt zelfs de richting van zweetdruppels onder controle; hij is zich bewust van afdrukken – impressies – die hij achterlaat (door een bezweet lichaam op muur of vloer): zijn invloed op de ruimte. (Verstockt 29/04/1981, p.81)

Er waren ook muziekperformances die gebruik maakten van improvisatie. Jon Gibson mengde vaste ingeoefende delen met improvisatie: “van intuïtieve improvisatie tot strenge numerieke structuren” (Z.n., ‘Jon Gibson’, *ICC bulletin* 3/79 (15/03/1979), p.5) en de leden van Music Elettronica Viva improviseerden en experimenteerden met hun elektronische muziek op het Festival de musique électronique (Bruycker De 8-9/11/81). Ook het Willem Breuker Kollektief ontwikkelde “een nieuwe vorm van improvisatie”. De composities werden steeds doorweven met solistische commentaar, gemengd met straat- en hedendaagse muziek, en altijd met een knipoogje naar de theatrale aspecten van de muziek (Heughebaert 4/10/1980).

Het valt op dat er na 1980 niet meer gesproken werd over improvisatie, behalve bij dans- en muziekperformance en bij *Interviewing the audience* van Spalding Gray. De oorzaak hiervan kan het feit zijn dat performance evolueerde in de richting van andere kunstvormen. Theaterstukken, concerten en dansvoorstellingen hebben een vaste structuur omdat alle acteurs/muzikanten/dansers op elkaar afgestemd moeten zijn.

4.5 MENGVORMEN VAN PERFORMANCE

In de late jaren zeventig, maar vooral in de jaren tachtig waren er veel mengvormen van performance. “Al de overgangsgebieden tussen muziek, film, teater, video, plastische kunsten enz. vormen vandaag inderdaad het exploratieterrain bij uitstek” (Andriessen, et al. 1980, z.p.). Er waren muziek-, theater-, video- en dansperformances. Wat bepaalde het verschil tussen bijvoorbeeld een theaterstuk en een theaterperformance? Door in het Belgische discours na te gaan wanneer een voorstelling gedefinieerd werd als theaterstuk en wanneer als theaterperformance, en door te bekijken hoe de voorstelling in het artikel dan gekenmerkt werd, onderzoek ik wat de belangrijkste karakteristieken zijn om een voorstelling te markeren als “performance”.

4.5.1 MUZIEKPERFORMANCE

In 1979 waren er al verscheidene muziekperformances in België. ‘t Stuc bood een performance van Mauricio Kagel en een concert van Phill Niblock. Deze laatste kwam ook nog een keer in het ICC in 1982. Het ICC organiseerde ook performanceconcerten van Jon Gibson en Michael Galasso.

Mauricio Kagel is de enige die zonder meer onder “performance” gecategoriseerd wordt in *Klapstuk-krant* 1979. Zijn werk had dan ook zeer veel performancekenmerken. Er was aandacht voor de toeschouwer: “De komponist geeft de toeschouwer vaak materiaal aan waarop op verschillende manieren kan gereageerd worden. De toeschouwer bevindt zich zo steeds in een positie van betrokkenheid als wel afstandelijkheid” (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w., mei 1979, p.7). Kagel leverde ook kritiek op de muziekwereld. We vinden ook hier dus een soort kritiek, die de functie van kunst (hier muziek) in de maatschappij in vraag stelt.

De partituren van Kagel zijn door de band onmenselijk moeilijk, zo erg zelfs dat een geroutineerd muzikant ze niet meester kan en moet opgeven. En daar gaat het nu Kagel net om. Kagel: “De kunstsektor vereist enorme discipline en prestatiedwang. Ik wil de daaruit volgende conflicten hoorbaar maken.” (Mertens 10/10/79, p.142)

Ten slotte was er bij de performance van Kagel ook sprake van multimedialiteit:

In het werk van totaalkomponist Mauricio Kagel worden daarentegen ook moderne middelen gebruikt om het element “muziek” nieuwe dimensies te geven. Naast de traditionele instrumenten worden klank, film, radio, en televisie aangewend om de toeschouwer-luisteraar te confronteren met een apart soort muziek, die hem onweerstaanbaar bij het gebeuren betreft. (H.T. 27/09/1979)

Deze multimedialiteit kwam ook voor in het werk van Phill Niblock, “een optreden is bij hem een multi-mediaal gebeuren. Hij maakt gebruik van tapes, een live-voorstelling, en toont tegelijkertijd (stomme) films” (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. mei 1979, p.7).

Drie uur lang wordt het publiek geconfronteerd en gedompeld in “niblockiaanse” geluidsgolven, van tonen die elkaar kruisen, ontmoeten, uitdeinen en finalerwijze exploderen in een soms overdonderend geheel waarin etherische tonen eveneens hun juiste plaats hebben. Dan is er plots complete stilte en maakt het publiek kennis met Niblock als filmmaker: beelden van vingers, handen, armen, benen in steeds dezelfde en herhaalde, dagelijkse bewegingen. (Z.n., ‘Phill Niblock’, *ICC bulletin* (januari 1982), z.p.)

Behalve veel aandacht voor visualiteit was de muziek op zich bij Niblock ook wel ‘speciaal’. Muzieknoten werden geluidsgolven die uitdeinden en explodeerden. Ook de muziek van Michael Galasso was anders dan bij de meeste componisten in die periode. Hij werd in het ICC bulletin aangekondigd onder “performance”, en aangezien er geen sprake was van visualiteit, multimedia of multidisciplinariteit was het in deze performance de muziek die zo anders was dat de voorstelling meer was dan een concert.

Zijn hypnotische vioolmuziek, een perpetuum mobile met vaste stromen vlugge noten herinnert aan de muziek van Steve Reich en Philip Glass. Galasso is echter meer bekommerd om aantrekkelijke toonladders en harmonieën en een dikwijls bijna Midden-oosterse zielsgesteldheid. (Z.n., ‘Michael Galasso’, *ICC bulletin* 4/79 (1/05/1979), p.4)

Een andere muziekperformance in het ICC was die van Jon Gibson. Het onderscheidende element van deze performance met een concert was dat hij vaste inge oefende delen afwisselde met improvisatie: “van intuïtieve improvisatie tot strenge numerieke structuren” (Z.n., ‘Jon Gibson’, *ICC bulletin* 3/79 (15/03/1979), p.5).

Vanaf 1980 was er steeds meer aandacht voor visualiteit in muziekperformances. Giuseppe Chiari gaf concerten met eigen gemaakte instrumenten en licht (Juwet, van Leuven, van Looy juli 1982, z.p.). Een ander voorbeeld is *Piano Diapo*, een concert-performance van Bernard Villers en Dominique Lawalrée in het ICC:

Een scherm werd tussen het publiek en de piano gespannen. Tijdens de uitvoering van het stuk projecteerde Villers diaposities op het doek. Er bestaat geen enkele synthese tussen beide werken. Het ging niet om een samenwerking maar om twee simultane uitvoeringen. Het publiek moest een keuze maken en/of zijn aandacht toespitsen, een structuur uitbouwen. (Delisse 1/02/1980, p. 5)

In 1980 wou Klapstuk “de traditionele grenzen tussen muziek en theater vervagen en een aantal spektakels voorstellen waarbij het visuele en het auditieve aspect in elkaar vervlochten zitten” (Heughebaert 4/10/1980). Zo’n voorstelling was die van het Willem Breuker Kollektief.

“Willem Breuker Kollektief” is een Nederlands jazzensemble dat een nieuwe vorm van improvisatie heeft ontwikkeld. In een collectief concert worden composities van de klarinettist Willem Breuker en andere groepsleden steeds doorweven met solistische commentaar, gemengd met straat- en hedendaagse muziek, en altijd met een knipoogje naar de theatrale aspecten van de muziek. (Heughebaert 4/10/1980)

In de jaren tachtig hing visualiteit ook nog vaak samen met gebruik van multimedialiteit en technologie. We zagen dit al bij Laurie Anderson, die gebruik maakte van film- en diaprojecties in haar *United States* performances. In een muziekperformance in het ICC gebruikten Eric en Mary Ross computertechnologie en video: “Een werk dat elementen van akoestische en elektronische muziek, ‘musique concrete’, en computermuziek integreert met computer video in een eenmakende thematische structuur. De video bevat aspecten van de dans, realistische en abstracte beeldingen en ‘real-time’ beeldcreatie” (Z.n., ‘Concerto for Amplified Piano, Synthetic Orchestra and Processed Video, Eric en Mary Ross’, *ICC bulletin* (januari 1982), z.p.).

Beyls en Blondia gebruikten op het *Live electronics concert* de computer bij het componeren en uitvoeren van muziek. Blondia’s *Triptiek* “illustreert het inschakelen van de computer als intelligente partner bij de uitvoering: de machine luistert, interpreteert en reageert volgens verschuivende criteria” (P.B. jan.1983, z.p.).

Op het Festival de musique électronique in 1981 trad onder andere Music Elettronica Viva op. Deze groep improviseerde en experimenteerde hier met hun elektronische muziek (Bruycker De 8-9/11/81). De aandacht ging in deze muziekperformances niet naar de nieuwe elektronische klanktechnologie, maar naar het live experimenteren ermee.

In een performanceconcert in het ICC speelde Peter van Riper *Indian Circle*. “Bewegend rond een microfoon zendt P. van Riper diverse geluiden, voortkomende uit stem, allerhande objecten en traditionele instrumenten. [...] De eenmakende lijn ligt in het bewust maken van een directe waarnemingservaring – de geluiden bestaan in functie van de ruimte” (Juwet, van Leuven, van Looy juli 1982, z.p.). Peter van Riper maakte muziek door traditionele instrumenten te vermengen met (stem)geluiden. Dit doet denken aan noise muziek, letterlijk

‘ruismuziek’, waarbij ook niet-muzikale bronnen gebruikt worden om muziek te produceren. In Club Moral werden in de jaren tachtig vaak noiseconcerten gehouden, bijvoorbeeld door GerechtigkeitsLiga en 6^{de} kolonne. Noise is vaak improviserend van aard en sluit aan bij de elektronische muziek.

Op 3 augustus 1986 organiseerde Club Moral bijvoorbeeld het *In Vivo* concert van Peter Weiss. Dit was een “ongeveer 30 minuten muzikale performance met ritme-machines, basgitaar en tapes zoals 'Hypnobeat/Big Animal'. Voorgeprogrammeerde ritmes werden live gebracht, met geïmproviseerde baspatronen, specifiek gerealiseerd op de locatie” (Crombez 11/02/2011).

Wat maakte muziekperformances nu zo anders dan een concert? In veel performances werd nog veel aandacht besteed aan visualiteit. Hiervoor werden films, video, dia’s en licht gebruikt. Soms werden er ook theatrale elementen in een muziekperformance verweven. Muziekstukken werden bijvoorbeeld afgewisseld met commentaar van de groepsleden. Er werd vaak geïmproviseerd in muziekperformance. Dit kwam zowel voor bij concertperformances in het ICC als bij de noiseconcerten in Club Moral of op elektronische muziekfestivals. Via improvisatie kon men experimenteren met klanken en geluiden, want men stapte vaak af van het gebruik van traditionele instrumenten. In bepaalde performances werd zelfs de computer ingezet om ritmes en klanken te componeren.

4.5.2 THEATERPERFORMANCE

Performance art vermengde zich in de jaren tachtig met theater. Heel wat performances gingen dicht aanleunen bij het theater, maar omgekeerd waren er ook heel wat theatergezelschappen die performance-elementen gingen gebruiken. Er waren theatergezelschappen, zoals Radeis, die overal “theatergezelschap” genoemd werden, maar wel sterk visueel gericht waren. “Als kleine, onafhankelijk groep bekleedt RADEIS een vrijwel unieke plaats in het Belgisch teater en is hij de enige om aansluiting te vinden bij het nieuwe, van de mime vertrekkende, beeldende teater, zoals dat beoefend wordt door STUART SHERMAN en anderen” (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. jan 1980, p.5).

Misschien kunnen we bij sommige gezelschappen dan ook beter spreken van “performancetheater” in plaats van “theaterperformance”. Dit is het geval bij Waste of Time, een Nederlands theatercollectief dat regelmatig optrad in Gent.

Tien mensen die voorstellingen maken met als uitgangspunt de pure mime: het analyseren van alledaagse handelingen en bewegingen. Ook beeldende kunst, film en

muziek worden gebruikt om van deze analyse theater te maken. Meestal wordt er tijdens de voorstellingen gezwegen, soms worden er speciale teksten geschreven en gezegd. Waste of Time vertelt geen verhaaltjes, de moraal ontbreekt. Toeschouwers die het daar moeilijk mee hebben constateren dan ook regelmatig dat Waste of Time gaat over communicatieonmacht of de eenzaamheid van de mens. De groep ziet wel overeenkomsten tussen wat zij doet en de performances zoals die b.v. in De Appel gegeven worden. Zij prefereert echter bewust het onbekommerde publiek van vaak minuskule theatertjes in de provincie boven de elitaire in-crowd van het Amsterdamse galeriebedrijf. (Rijnders nov.-dec. 1976, p.8)

Waste of Time gebruikte al performance-elementen in 1976 en was zo eigenlijk haar tijd ver voor. Ondanks de multimedialiteit, het spelen met taal en het gebruiken van alledaagse bewegingen (allemaal tendensen in performance die hiervoor besproken zijn), was de groep een theatercollectief omdat zij er bewust voor koos zich zo te manifesteren, vooral omwille van het publiek.

De Engelse groep Hesitate & Demonstrate trad in 1980 op met *Ballroom Dancing* in het ICC. “G. Pilgrim en J. Coddard gebruiken hun eigen upper middle class opvoeding als startpunt voor levendige, opzienbare beelden. Het theater dat daaruit voortvloeit is niet-lineair, niet-verbaal (alhoewel dialoog soms voorkomt) en gebruikt op elkaar volgende, kontrasterende beelden” (Henri febr.-maart 1980, p.11).

Visualiteit kreeg dus aandacht in hun werk. Zoals vele andere performers vertrokken zij vanuit de plastische kunsten, zij meer bepaald vanuit de schilderkunst:

Zowel G. Pilgrim als J. Coddard zijn schilder. Dit in tegenstelling tot bijna alle andere Britse artist-performers die zich oriënteren op beeldhouwkunst. En die gerichtheid kan men ook terugvinden in hun werk. Hesitate & Demonstrate daarentegen schilderen. Maar zij schilderen met tijd, ruimte, geluid, geuren, woorden,... (Henri febr.-maart 1980, p.12)

Ondanks het gebruik van beelden waren de voorstellingen van Hesitate & Demonstrate toch hoofdzakelijk verhalend. Het narratieve element was meestal wel dubbelzinnig, soms indirect. “Het is deze theatraliteit die hun werk zo verschillend maakt van andere performancegroepen die vanuit de plastiese kunsten vertrekken” (Henri febr.-maart 1980, p.11-12).

De voorstellingen van Hesitate & Demonstrate werden dus omschreven als hoofdzakelijk theater, door het narratief, met visuele elementen uit de *performance art*. Een andere theatergroep die veel aandacht had voor visuele beelden is The theatre of mistakes. Spalding Gray regisseerde *Homage to Morandi*, een stuk geïnspireerd op de stillevenen van de Italiaanse

grafikus Giorgio Morandi. Hier primeerde de visualiteit zelfs boven een verhaal. Tegen een witte achterwand met twee zijwanden van naturel linnen, stonden drie witte stoelen, drie gelijke koffers, twee bruinhouten kasten, alles in een bepaalde rangschikking. De acteurs van Theatre of Mistakes liepen rond en veranderden om de beurt en vaak op humoristische wijze iets aan die opstelling:

Evenals bij Sherman spelen ‘voorwerpen’ bij THEATRE OF MISTAKES een belangrijke rol. “HOMAGE TO MORANDI” gaat in sterke mate uit van een onderlinge inwisselbaarheid, een noodzaak tot gelijkwaardige relatie tussen de drie acteurs en de voorwerpen; in dit geval manhoge kasten, koffers en stoelen. Alles is voortdurend onderhevig aan kompositie, ordening en rangschikking. Acteurs worden meubelstuk, meubilair wordt speler. Niets blijft ongestraft. (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w., maart-april 1981, p.3)

Spalding Gray speelde vanaf 1981 zelf mee in *Point Judith* van The Wooster Group. Het narratief bleef belangrijk, maar dankzij Gray steeg de inbreng van improvisatie en autobiografische elementen. Daarbij werd *Point Judith* “een vermenging van theater, film, muziek” (Vander Veken 4/05/1981). Zoals vele performances werd deze voorstelling dus ook multidisciplinair.

Twee jaar later voerde Tim Miller zijn *Cost of Living* op op het Kaaitheaterfestival. Deze theaterperformance bestond uit: “elements narratifs accompagnés de musique enregistrée et chantée, de projections, de video, de passages dansés, de sequences mimées; bref tout l’arsenal devenu habituel pour ce genre de ‘performance’ ou de ‘projet’” (L.G.T. 6/05/1983). *Cost of Living* (1983) en *Buddy Systems* (1986) van Tim Miller bevatten multimedialiteit en autobiografische elementen.

Cis Bierinckx regisseerde in 1986 *Dialogen* “een mengvorm tussen theater en performance gepresenteerd in drie verschillende ruimtes van het Cultureel Centrum Berchem.” *Dialogen* bestond uit drie delen, die telkens in een andere zaal opgevoerd werden. De rode draad door de voorstelling was een dialoog met de cultuurgeschiedenis, “een compilatie van citaten van Shakespeare over Arthur Schnitzler tot Marcel Duchamps of Joseph Beuys.” In deel één en deel drie werd geacteerd. Deel twee *De Vitrine*, werd al besproken in 4.3.4 Maatschappijgebondenheid. Via symbolische acties en een combinatie van klank en beeld werd immers een maatschappijbeeld opgeroepen. Typische performance-elementen waren in deze voorstelling dus weer een zekere visualiteit, samen met maatschappijkritiek.

Tot slot de theaterperformance (of performancetheater?) waar de meeste discussie rond ontstaan is, *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* van Jan Fabre. Een voorstelling die allerminst theater was zoals te verwachten was. Behalve het feit dat het steeds in theatercontext werd opgevoerd (in theatergebouwen, met theaterpubliek, aangekondigd als “theaterstuk”, enz.) bevatte de voorstelling zo veel kenmerken van een performance dat je hier toch niet meer vol overtuiging kan spreken van theater. In het nieuwsblad werd het stuk een “super-performance” genoemd wegens de duur van acht uur en de vele performancekenmerken (abc 03/03/1983). Fabre zei zelf “het blijft teater omdat de structuur zo dominerend is” (Patoor jan.-febr.1983, p.29). Roger D’Hondt bevestigt dit. Voor hem is theater iets dat je op voorhand instudeert en dan op de scène brengt (D’Hondt 2013, Bijlage 2, p.3), wat hier bij Fabre wel duidelijk het geval was. Verder zei Fabre ook nog “het is geen performance, omdat ik hier veel subtieler te werk ben gegaan. Dat wil zeggen, veel meer binnen het verdraagbare ben gebleven van bv. pijn” (Patoor jan.-febr.1983, p.30).

Met betrekking tot deze argumenten zijn veel tegenargumenten te vinden. Inderdaad, er was een vaste structuur en alle handelingen werden op voorhand gerepeteerd maar “er worden niet slechts handelingen of gevoelens uitgebeeld en gesuggereerd, maar ze gebeuren dikwijls ook ‘echt’ met en voor het publiek, hebben echte konsekventies [sic.], een reëel [sic.] tijdsverloop, enz.” (Feyter de Johan sept.-okt.1982, p.26).

De taal die hij in zijn stukken hanteert, is gegroeid uit zijn verleden als beeldend kunstenaar en een affiniteit met de eens bloeiende performance art. Daarvan herken je nog steeds elementen: het gebruik van de ruimte, het ontbreken van een verhaal, het experimenteren met de relatie beeld-taal, de directe fysieke aanwezigheid. (Dries Van den 1983, p.55)

“Cet artiste plasticien traite le théâtre comme l’art plastique. Temps, espace, acteurs, sont des matières.” (Génicot febr.1986, p.14)

Die achtergronden zijn blijven doorwerken, want eigenlijk is “Het is theater...” één grote performance in theaterkontekst. Acht uur lang, in 333 taferelen, worden handelingen uit het dagelijkse leven nagespeeld op een bijna hyper-realistische manier. Taal komt er bijna niet aan te pas; het gebeuren is vooral visueel, in zwart-wit-grijs kleuren. Via ingenieuze perspectiefverschuivingen worden die banale handelingen - wassen, vrijen, uitkleden, aankleden, enz. uit hun kontekst gerukt en ontdaan van hun realiteit, zodat wat zich op de scene afspeelt iets wezenloos krijgt, en de toeschouwer eigenlijk niet meer goed weet waar hij aan toe is. (Jonge De 4/03/1983)

Wat bijna al deze theaterperformances gemeen hebben is een zeer grote focus op het visuele, waaraan het narratief vaak ondergeschikt werd. Multidisciplinariteit en –medialiteit keerden

ook vaak terug. Improvisatie kwam een enkele keer wel voor maar betrekkelijk minder dan bij muziekperformances, waarbij dit kenmerk wel een onderscheidend element was. Een stuk waarin geïmproviseerd werd was niet noodzakelijk een performance. Een belangrijker verschil is dat er in theaterperformances vaak niet zozeer acteurs een rol speelden maar dat er performers aanwezig waren die zichzelf bleven, ookal hadden ze een vast concept ingeoeffend.

4.5.3 VIDEOPERFORMANCE

Een uitgebreide uitleg over de onderliggende thematiek van videoperformance is te vinden in paragraaf 2.2.7 Video- en Multimedia performance. Het gebruik van video steeg immers ook in België in de late jaren zeventig en volgde daarmee de internationale tendens.

De eerste duidelijk vermelde videoperformances vinden we in het discours over het Performance Art Festival in 1978. Op 14 oktober 1978 hield Grietje Goris een *science fiction video performance* (“een confrontatie tussen twee video monitors en mezelf”) (Goris 1978, p.37). De performance van Grietje Goris was een live performance waar de toeschouwer een live actie te zien kreeg naast vergrotingen op videoschermen. De bedoeling was de toeschouwer de alledaagse handelingen op een nieuwe manier te laten ervaren.

Het wordt een verrichting, voorstelling van twee alledaagse verrichtingen: spaghetti eten en tanden poetsen. Zoals het in mijn aard en opvatting ligt, wordt het op zekere wijze een komische benadering en absurdisering van alledaagse toestanden, die door iedereen worden beleefd. Weliswaar meestal op een andere manier en vanuit een verschillende instelling. Omwille van het resultaat wil ik mijn oog, waarmee ik de dingen bekijk en analyseer en mijn oor, waarmee ik geluiden in me opneem, versterken door het gebruik van videotapes en geluidsmontages. De eigenlijke realisatie die ik bij het publiek wil opwekken is dat hij afstapt van de nuchtere koele opname van de situaties die hem worden voorgeschoteld (want anders kan hij evengoed die avond voor zijn T.V. gaan zitten!) Juist door het dichtbijstellen van de handelingen, moet de kijker zodanig afstand nemen zodat deze verrichtingen voor hem niet louter tekens of symbolen blijven, maar een reële driedimensionaliteit krijgen en a.h.w. tot veranderende, bewegende objecten herleid worden. (Goris 1978, p.37)

Een videoperformance van andere aard die getoond werd was *Monotonie* van Boegel en Holtappels. Hier werd de performance uitgevoerd in een afgesloten ruimte. Het publiek kon volgen via videomonitoren (Programmatie Performance Art Festival 1978). Roger D’Hondt vertelde in zijn interview wat er in de performance gebeurde:

Boegel had zich ingespoten met heroïne of zoiets, en dat hing dan met een bakster aan zijn arm in de hoogte. Hij liep in een cirkel rond, tot hij er is bij neergevallen. Zijn vriend stootte dan met zijn hoofd tot bloedens toe tegen een ijzeren plaat aan de muur.

Het was een soort uitputtingsperformance waar je geconfronteerd werd met verregaand zoeken naar menselijke uithouding. (D'Hondt 2013, Bijlage 2, p.4)

Missing Associates, ook aanwezig op het Performance Art Festival, deed in 1980 een performance in het ICC. Deze bestond eigenlijk uit drie onderdeeljes. De eerste was een improvisatie op muziek, dan volgde een vertoning van twee korte filmen en video-opname die geproduceerd werden door Peter Dudar. Tot slot was er een live-optreden van Lily Eng, naast de film van een actie van Lily Eng (C.V.K. 1/04/80, p.6). Dit laatste deeltje liet weer een actie zien naast de actie op scherm, waardoor de toeschouwer de twee kon vergelijken.

Maniac Productions was een groep die videoperformances deed, onder andere op het Performance Art Festival, in het ICC en in het Atelier du T.P.W. in Luik. Hun performances bevatten verschillende elementen, typisch voor performance:

Le travail des Maniac est en fait polyvalent et difficile à categoriser: il fait intervenir tout à la fois, en combinant leur langage spécifique, la mise en scène théâtrale, les arts plastiques (minimal art), la composition musicale (répétitive : Steve REICH), le langage du corps (body art), le happening (intervention du hasard) et, bien sûr, l'image électronique de la vidéo. (Z.n., 'Maniac Productions performance', *Vidéo? Vous avez dit vidéo? 2* (febr. 1979), z.p.)

Vooral het medium video was in hun performances erg belangrijk. De rol hiervan sluit aan bij het doel van Grietje Goris en Missing Associates.

Ensuite, il y a l'insertion du medium vidéo dans le dispositif de la performance. Son rôle est multiple. Juxtaposée à l'action, la vidéo permet la production et la consommation de l'image dans le même espace. Elle a fonction structurelle d'injecter de la distance : il y a ce qui se passe dans l'espace d'action et ce qui se passe dans l'écran témoin. Rapports divers (contraste, analogie). La présence des moniteurs permet un travail sur la spatialité et la temporalité : la télévision est posée tantôt comme une fenêtre donnant sur le dehors, l'ailleurs de l'espace théâtral, tantôt comme un miroir reflétant le jeu interne de l'action. L'écran T.V. peut faire voir ce qui s'est passé et ce qui va se passer. Jeux de décalages temporels produisant toute la gamme des dérèglements. Le temps ordonné, repérable, filé y subit tout les outrages de la destruction. S'instaure un temps de l'oubli, comme avec la répétition. (Z.n., 'Maniac Productions performance', *Vidéo? Vous avez dit vidéo? 2* (febr. 1979), z.p.)

Benni Efrats filmperformance *The Silent Lecture* in het ICC is al besproken in paragraaf 4.3.2 (Verschillende disciplines en multimedialiteit). De bedoeling van zijn filmperformance sluit aan bij Goris, Missing Associates en Maniac Productions:

Specifiek aan filmperformance is het samengaan van filmprojectie en gelijktijdige interventie op het projectiescherf (zwart bord) door de kunstenaar. Het is een boeiende confrontatie en wisselwerking van twee vorm en tijd verschillende actie- en informatiesystemen. Het oeuvre van Benni Efrat betekent een herontdekken van structuren, inherent aan de visuele en fysieke werkelijkheid. (Z.n., 'Benni Efrat', *ICC bulletin* 1/79 (1/01/1979), p.6)

Ook Hannibal Xerox maakte in *Action Video* in het ICC gelijktijdig met zijn actie gebruik van video en deed dit om zijn publiek direct bij de actie te betrekken. Hij communiceerde met het publiek via een scherm. "Zijn criteria zijn de emoties formeel of symbolisch voor te stellen" (G.V.L. 1/02/80, p.6).

Net als Hannibal Xerox en Vito Acconci (zie 4.2.3 Communicatie), gebruikte Marcel Odenbach ook video om te communiceren. Hij zegt zelf in de aankondiging van *Zwischen zwei Stühlen sitzen*:

Maar om een passief consumptiepatroon te doorbreken moet ik in mijn kunst verder gaan dan het alleen maar registreren van de problematiek. Aangezien ik zelf een weg zoek in het werk, het communiceren met anderen, en dit vooral doe via het hanteren van video, een medium dat voor het stimuleren van communicatie, leerprocessen, groepsdynamieken enz. belangrijke mogelijkheden biedt, zie ik als enige weg om mijn artistieke aanspraken te doen gelden het eisen van een vrij kabel T.V.-programma. (Z.n., 'Marcel Odenbach', *ICC bulletin* 6/80 (september 1980), p.5)

Opvallend is dat er in de jaren tachtig geen melding meer werd gemaakt van videoperformances. Multimedialiteit kwam zodanig voor in alle performances, dat er misschien geen onderscheiden videoperformances meer waren? Van 1978 tot en met 1980 waren er in ieder geval wel videoperformances in België die de internationale tendens volgden.

4.5.4 DANSPERFORMANCE (VANAF 1981)

In *Etcetera* 1/83 staat een artikel gewijd aan de nieuwe dansgeneratie. De boventitel "is dit nog ballet, is het al theater of iets helemaal nieuws?" suggereert de twijfels rond de categorisering. Katie Verstockt legt uit waarom:

Hij [Maurice Béjart] haalde het klassieke ballet uit haar steriele stereotypie. Dansers waren geen poppetjes meer, maar een bundeling van atletische, esthetische, erotische, artistieke, sensibele, ... kortom alle menselijke hoedanigheden. Maar die hoedanigheden werden nog altijd opgehemeld, gemystificeerd, gedramatiseerd. De nieuwe dansgeneratie zet zich daar grotendeels tegen af. Zij nemen bijvoorbeeld dagelijkse bewegingen op in hun choreografieën en stellen zich op dramatisch vlak veel dichter bij

het dagelijkse leven. Demystificatie van de dans interesseert hen vooral. Velen spelen in op nieuwe (of al niet meer zo nieuwe) tendensen in plastische kunsten en muziek (constructieve en geometrische kunst, repetitieve en elektronische muziek, ...). Ze doen ook pogingen om de dans uit haar verband te halen door bijvoorbeeld niet meer op een klassiek podium op te treden maar wel op pleinen, in pakhuizen, enz. of door de act door te trekken tot op het vlak van bijvoorbeeld theater en mime. (Verstockt 1983, p.46)

Doordat dans met andere disciplines werd vermengd was het moeilijk om dansvoorstellingen te blijven beschrijven in de woordenschat die daarvoor gebruikt werd. Het was ook niet vanzelfsprekend om er een term op te kleven. Het was geen dans, maar wat dan wel? Deze twijfel komt duidelijk voor in de beschrijving van *Zone* van Jean Luc Breuer: “*Zone* is geen dans maar ook geen theater of mime. Meer en meer produkties treden buiten de grenzen van hun eigen discipline door het absorberen van andere technieken, ideeën en concepten” (Verstockt 1983, p.47).

Ook Steve Paxton trad buiten de grenzen van de dans door te verwijzen naar andere disciplines. In 1983 gaf Steve Paxton in 't Stuc in Leuven een reeks voorstellingen met een informeel karakter. Hij testte een deel nieuwe choreografieën voor het eerst voor een publiek. Daarin onderzocht hij “de relatie tussen de delen van zijn lichaam, af en toe verwijzend naar bekende beelden uit ballet, sport of plastische kunst, maar meestal niet plaatsend in het bewegingsrepertoire van onze samenleving” (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven febr. 1983, z.p.).

Het werk van Diane Batens wordt wel performance genoemd. Het verschil met Breuer en Paxton is dat er hier ook niet-professionele dansers meededen en dat er geen vaste, vooropgelegde structuur was. Bij Batens was de bedoeling net improvisatie.

Voor haar performance in de immense ruimte van de Montevideo, een oude opslagplaats in de Antwerpse haven, die nu voor culturele doeleinden ter beschikking wordt gesteld, haalde ze zowat twintig medespelers bij elkaar, van wie sommigen geen dansscholing hadden. Dat bleek ook niet de bedoeling te zijn, aangezien het geheel opgezet was als een experiment, waarbij de ruimte en wat er zich in bevindt, als speelruimte werd aangewend. De coördinatie (door de Nederlander Toon Ory ter harte genomen), wilde vanuit enkele bewegingen en figuren, vooropgezet door Diane Batens en een viertal medewerkers, bij de andere performers persoonlijke interpretaties en reacties loswerken. In grote lijnen werden vooraf bepaalde structuren gevolgd, maar er werd veel ruimte gelaten voor improvisatie, wat met mensen die geen ervaring hebben, noch met dans, noch met improvisatie, maar zelden lukt. Toch zaten er een aantal interessante elementen in dit opzet, die nieuwsgierigheid wekken naar een volgend werk. (Verstockt 1983, p.47)

Bij de dansperformance van Milford Graves en Min Tanaka op het Kaaitheaterfestival was ook sprake van improvisatie.

Improvisatie is essentieel voor deze werkvorm. Elk optreden is een nieuwe ervaring, die zeer bewust telkens weer wordt beleefd en uitgewerkt. Tanaka houdt zelfs de richting van zweetdruppels onder controle; hij is zich bewust van afdrukken – impressies – die hij achterlaat (door een bezweet lichaam op muur of vloer): zijn invloed op de ruimte. (Verstockt 29/04/1981, p.81)

Op *Klapstuk* 83 waren er de multidisciplinaire dansperformance van Jones & Zane met “contactimprovisaties, acrobatiek, vaudeville, music-hall, gevechtsbewegingen, discodansen en klassiek ballet” (Jonge, T’Jonck & Vanhaeren 1984, p.45) en *Rosas danst Rosas* van Anne Teresa De Keersmaeker.

Er is nog wel geen ruimte voor improvisatie en toeval – in die zin blijft Anne Theresa De Keersmaekers werk eerder verbonden met de Europese traditie dan wel met het Amerikaanse post-modernisme – maar toch is er de introductie van reële elementen (b.v. de uitputting) die naar een binnen de perken gehouden autobiografische of persoonlijke kwaliteit van het werk verwijzen. (Kerckhoven van 1983, p.11)

Reële elementen vonden we ook terug door de alledaagse handelingen in *Rosas danst Rosas* (Kerckhoven van 1983, p.9-11). Bijvoorbeeld “Fumiyo Ikeda die gewoon wegstapt uit de groep die zich ontspant, de stoelen gaat klaarzetten en nakijkt welk paar schoenen bij welke stoel hoort, het rustig aantrekken van de schoenen en het knopen van de veters, het wachten op mekaar.”

Op *Klapstuk* 85 performden Harry de Wit en Laurie Booth *An axe to grind*, een voorstelling die omschreven werd als “Brechtiaans danstheater”. Laurie Booth omschrijft: “Ik dans, Harry zorgt voor het geluid – al is die verdeling niet zo strikt: ik gebruik ook een microfoon, en wanneer Harry muziek maakt is dat een fysieke gebeurtenis.” De microfoon was niet enkel om door te praten, maar ook om door te neurieën, zingen,... (Dobbeleer De 9/10/1985). Dit was dus een ongewone dansvoorstelling met multidisciplinariteit.

De afsluiter van *Klapstuk* 85, *Trahisons Men* van Marc Tompkins, werd in *Libre Belgique* een “ballet-spectacle performance (?)” genoemd (Diez 20/10/1985). Gezien de aandacht voor visualiteit is deze twijfel te rechtvaardigen. Tompkins inspireerde *Trahisons Men* op de foto’s van Amerikaan Edward Muybridge, waarop mannen en vrouwen bijna nooit samen voorkomen. Die foto’s werden af en toe als dia’s geprojecteerd achter de dansers. In de achtergrond stond een half-doorschijnend paneel. Tegen dat paneel stond een man met hoed

en regenjas, die de hele voorstelling lang niet bewoog. “De hele koreografie is hoekig en zwaar: de dansers bewegen zich steeds volgens rechte, evenwijdige of elkaar kruisende wegen, met een cowboy-achtige vastbeslotenheid” (T’Jonck 30/10/1985). Tompkins voorstelling wou met symboliek iets duidelijk maken, typisch voor dansperformances (zie 4.3.1 emoties). “De voorstelling blijft hangen tussen een lichamelijke exploratie van rechte, heftige bewegingen, en een statement over iets. Die verbanden zijn niet klaar, er is enkel een suggestie” (T’Jonck 30/10/1985).

Behalve *Klapstuk* in Leuven (1983 en 1985) had ook Festival *De BeweEging* in Antwerpen (1984 en 1986) ruimte voor dansperformances. In 1984 was de eerste voorstelling al meteen “meer performance dan dans”:

Brigitte Kaquet opende maandagavond met “Hesitations”, meer performance dan dans. Kaquet combineert Oosterse invloeden met Westerse mixed-media kunst. Haar uitgangspunt is een konfrontatie met het schilderij van René Magritte “La présence d’Esprit” en daaruit volgt een erg vrouwelijke, voorstelling met archetypische verwijzingen. Een geladen voorstelling ook waarin twijfelgevoelens omtrent vrouw-zijn, de eigen plaats in de wereld logisch aangebracht worden maar de verwarring nog groter maken. [...] Brigitte Kaquet beweegt heel sober, vertelt ondertussen. Videobeelden, projecties vormen haar tegenspelers. En ook het publiek wordt met zijn eigen plaats en functie gekonfronteerd: via een videocamera toont Kaquet het publiek zichzelf, terwijl het naar haar kijkt. (Bauwens 12/05/1984)

Multimedialiteit, vertrekpunt vanuit een plastisch gegeven, emotionaliteit verbonden aan een maatschappelijke identiteitsproblematiek en nog aandacht voor de identiteit van het publiek, ... We zien hier allemaal elementen die typisch waren voor performance. Bij *Stabat Mater* van Alain Platel, een andere voorstelling op het festival, keerden andere kenmerken terug. “Een dansperformance noemen ze het zelf en dat benadert de realiteit: vleugje neo-expressionisme, post-moderne bewegingen en een nadrukkelijke afbakening van het speelveld via de beweging of niet-beweging. Ook hier is het thema de menselijke relaties of de onmacht daartoe” (Bauwens 12/05/1984).

Marc Vanrunxt, die al ter sprake is gekomen in 4.3.1 Emoties, gaf hier zijn voorstelling *Poging tot beweging*. Het vleugje neo-expressionisme dat het werk van Alain Platel bevatte zien we bij Marc Vanrunxt nog duidelijker tot uiting komen: “Expressionisme” is de term waarmee het werk van Marc Vanrunxt meestal wordt besproken. In zijn geval houdt dit in dat de uitdrukking van overwegend negatieve gevoelens primeert op de stroomlijn van de beweging” (Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, dec.1984,

z.p.). Daarbij gebruikt Vanrunxt ook “impulsen in repetitieve en minimalistische bewegingen” (Bauwens 9/05/1984) en een symboliek gecombineerd met lichamelijkheid.

De metaforen die Vanrunxt kiest lijden onder veelgebruiktheid: de sekvens van in papier verpakte dansers die als rupsen de scène opkronkelen en uit hun cocon breken is mooi (het ritselend en scheurend papier werkt hier als fascinerende klankbron) maar niet nieuw. Toch duidt dat op een zoeken naar een metafysische dimensie, een lichamelijkheid die het niet houdt op het louter fysische maar het lichaam als medium tot reflectie naar voor schuift. Terug naar de oervorm van de communicaties: de lichaamstaal. (Bauwens 9/05/1984)

De voorstellingen op het Festival *De BeweEging* in 1986 werden dans- en bewegingstheater genoemd. “In een vaag grensgebied dat veelal het midden houdt tussen dans, theater en soms ook wel plastische kunsten, zoeken de dansers naar een eigen identiteit.” (C.T. 10/05/1986) Enkele bekende namen keren hier terug: Marc Vanrunxt, Nicole Mossoux, An de Fonvent, die in *E pericoloso sporgersi* werd vergezeld door een aantal muzikanten die gedeeltelijk improviseerden op haar bewegingen (Bauwens 7/05/1986) en Kitty Kortès Lynch. Ook zij werd in *Cerebrellum* bijgestaan door een improviserende muzikant. “De improviserende musicus Garrett List doet mooie dingen, maar zit inhoudelijk net zo gevangen [als Lynch]” (Bauwens 7/05/1986).

In 1986 presenteerde het Gentse Nieuwpoorttheater *Sous le pont*. Dit evenement omvatte acht dansproducties, waaronder werk van Lisa Marcus en Barbara Duyfjes. Dit waren drie voorstellingen, omschreven als “bewegingsgerichte performance” (Broecke Van den 1986, p.26). De recensent kon deze voorstellingen duidelijk niet appreciëren:

Performance in Vlaanderen, je krijgt het maar weinig te zien. Waarom was na drie proformances [sic.] voor ons een uitgemaakte zaak. [...] Voorstanders hadden het over “moeilijk en complex van structuur” of “de gevoeligheid zat in heel kleine dingen”. Woorden die moeten verhullen dat performance een zeer zelfingenomen uitwas is van het theater, die een begrip als mededeelzaamheid als laatste in het vaandel draagt. (Broecke Van den 1986, p.26)

Door multidisciplinariteit en alledaagse handelingen te gebruiken in de voorstellingen werd de dans uit zijn ‘normale’ context gelicht. Bepaalde dansperformances sloten meer aan bij de plastische kunsten, bijvoorbeeld omdat ze geïnspireerd waren op foto’s of schilderijen. Nog meer dan bij muziekperformances was bij de dansperformances improvisatie een kenmerkend element. Dansperformance was zoals vele performances soms maatschappijgebonden of autobiografisch. Dit werd dan duidelijk aan de hand van symboliek (die niet door iedereen

evenzeer gewaardeerd werd). Dansperformances riepen vaak emoties op. Vandaar dat sommige (neo-)expressionistisch genoemd werden.

5. CONCLUSIE

Er was in de jaren zeventig een geringe belangstelling voor *performance art* in tijdschriften en kranten. Vanaf de organisatie van het Performance Art Festival in 1978 groeide die belangstelling. Er werden steeds meer recensies geschreven, ook omdat er meer performances plaatsvonden. Daarin werd duidelijk dat performance een nieuwe kunstvorm was. Er werden pogingen gedaan om *performance art* te definiëren. De meeste artikelen probeerden de toeschouwer zo goed mogelijk te informeren of toch al een idee te geven van de categorisering van *performance art* (vooral onder plastische kunsten of theater).

Er werd ook uitermate veel aandacht besteed aan hoe de toeschouwer dit nieuwe gebeuren moest interpreteren, hoe hij zich moest gedragen of wat hij kon verwachten. De toeschouwer werd voorbereid op het feit dat van hem verlangd kon worden dat hij participeerde in de voorstelling. In de jaren zeventig moest de toeschouwer direct participeren, hij voerde handelingen uit die mee de voorstelling maakten of er kwam, al dan niet ambigue, communicatie tot stand tussen de performer en de toeschouwer. Dat veranderde in de jaren tachtig. De toeschouwer kreeg “opnieuw een kunstwerk voorgeschoteld.” De focus verschoof naar innerlijke reflectie en de nadruk kwam te liggen op de emoties die een performance oproep. Vooral dansperformances waren vaak emotioneel geladen. Soms werden gevoelens opgeroepen om een primitiviteit of mythische gevoelsgeladenheid op te wekken, om de toeschouwer te verwarren of om een maatschappijproblematiek te benadrukken.

Performance art was al vanaf zijn ontstaan in de jaren zestig¹¹ erg maatschappijgebonden. Deze tendens zagen we ook in performances in België, zowel in de jaren zeventig als tachtig. Ook de functie van kunst (in de maatschappij) werd bij verschillende performers, en vooral bij Jan Fabre, in vraag gesteld. Niet alleen maatschappelijke problemen werden onder de aandacht gebracht. In de jaren zeventig werden psychologische problemen soms verhalend (in autobiografische performances) maar vooral symbolisch getoond. In de jaren tachtig was het persoonlijke van de performer nog altijd belangrijk maar er was een verschuiving van problematische, negatieve aspecten naar positieve levenservaringen. Deze waren belangrijk voor het verhoogde entertainmentgehalte dat performances in de jaren tachtig kregen.

¹¹ Dit neem ik als beginpunt maar zoals bleek in de inleiding is dit voor discussie vatbaar.

Dat entertainende omvatte meer dan enkel positieve autobiografische performances. Performances in de jaren tachtig maakten gebruik van verschillende disciplines en multimedialiteit. Dans, theater, muziek/geluid, technologie en zelfs mode, plastische kunsten, mime, striptease,... versmolten tot een performance. Door deze multidisciplinariteit werd het probleem van categorisering van performances nog groter. Er kwamen nog meer muziek-, theater-, video- en dansperformances.

Muziekperformances onderscheidden zich van 'gewone' concerten doordat de nadruk werd gelegd op visualiteit, improvisatie, technologie en het experimenteren daarmee. Bij theaterperformances was improvisatie geen onderscheidend element. Een theaterstuk waarin men improviseerde werd geen performance. Bij theaterperformances was er wel ook een zeer grote focus op het visuele, vooral door middel van multimedialiteit. Dit primeerde vaak op het narratief. Theaterperformances speelden zich af in het 'hier en nu' en niet in een imaginaire tijd. De performers speelden vaak ook geen rol maar bleven de hele tijd zichzelf.

Multimedialiteit en visualiteit kwamen ook voor bij videoperformances. Deze volgden in België de internationale tendens. Ze hadden vaak de bedoeling om de toeschouwer de bestaande realiteit anders te laten ervaren, iets wat ook gerealiseerd kon worden door handelingen steeds te herhalen of alledaagse handelingen in een nieuwe context uit te voeren. Dit zagen we onder meer bij dansperformances. Deze bevatten ook multidisciplinariteit, maatschappijgebondenheid en autobiografische elementen. Dit werd duidelijk aan de hand van symboliek die niet door iedereen evenzeer gewaardeerd werd. Nog meer dan bij muziekperformances was bij de dansperformances improvisatie een kenmerkend element. Dansperformances riepen vaak emoties op. Bepaalde dansperformances sloten meer aan bij de plastische kunsten, bijvoorbeeld omdat ze geïnspireerd waren op foto's of schilderijen.

Er waren in België ook performances waarin ritualiteit centraal stond. De opvallendste, waarin effectief een ritueel of ceremonie werd nagespeeld, waren die van Michel Journiac, Gianni Colosimo en V-Side. De laatste groep trad ook op in Club Moral, waar ze provocerende performances uitvoerden. Club Moral stond bekend voor zijn provocatie. Nochtans was dat niet het doel maar enkel een middel om reactie uit te lokken of iets onder de aandacht te brengen, net zoals Danny Devos pijn zag als middel om te aandacht te vestigen op een gevoel of situatie. Devos deed vele grensoverschrijdende performances waarbij een zekere lichamelijke aanwezigheid was. Ook buitenlandse performers zoals Missing Associates, Orlan, Abramovic en Ulay deden performances met aandacht voor het lichaam.

Op enkele uitzonderingen na (performances in New Reform, Jan Fabre, Ria Pacquée, ...) brak *performance art* pas echt door in België de late jaren zeventig. Ondanks opvallende aandrang waarmee Belgische performancekunstenaars als Ria Pacquée, Jan Fabre en Danny Devos vandaag nog benadrukken dat ze in de jaren zeventig volledig onafhankelijk opereerden en geen idee hadden van wat er internationaal gaande was (Crombez 2009, p.212), sloot performance in België toch grotendeels aan bij de internationale tendensen, zoals die geïdentificeerd werden door Berghaus, Goldberg en Vergine. Onder meer de videoperformance en "Instructies en Vragen" volgden perfect de internationale tendens. Ondanks het in verhouding beperkte aanbod aan performances (in vergelijking met bijvoorbeeld Amerika) was er toch een grote verscheidenheid. Daarbij waren er internationale en nationale performers en redelijk veel instellingen en festivals waar performances een plaats kregen in het aanbod.

6. BIBLIOGRAFIE

Battcock Gregory & Nickas Robert, *The Art of Performance, A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984.

Berghaus Günter, *Avant-garde Performance Live Events and Electronic Technologies*. New York: Palgrave macmillan, 2005.

Bourdon David, 'An Eccentric Body of Art'. In Battcock Gregory & Robert Nickas, *The Art of Performance, A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984, p.183-193.

Brams Koen & Pültau Dirk, 'Omstreeks 1980, in (en buiten) Antwerpen. Interview met Ria Pacquée / Ruimte Z Aksent (1982-1983)', *De Witte Raaf* Editie 138 (maart-april 2009), z.p. (ook op: <http://www.dewitterraaf.be/artikel/detail/nl/3395> [1/04/2013])

Brown Cee S., 'Performance Art: A New Form of Theatre, Not a New Concept in Art'. In: Battcock Gregory & Robert Nickas, *The Art of Performance, A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984, p.118-124.

Crombez Thomas, 'Crepusculair theater: Performance en meer omstreeks 1980', *Documenta*, Gent: Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst jg. 27-2-3, 2009, p. 209-228.

Crombez Thomas, 'Voorlichting in performance', *Rekto Verso* 53 (sept.-okt. 2012), p.33-36.

Devillez Virginie, *De New Reform Gallery en de performance in België: een context*. Netwerk/center for contemporary art, <http://www.netwerk-art.be/en/data/texts/14> [24/03/2013]

Enstice Wayne, 'Performance Art's Coming of Age'. In: Battcock Gregory & Robert Nickas, *The Art of Performance, A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984, p.142-156.

Felice Di Attanasio, 'Renaissance Performance: Notes on Prototypical Artistic Actions in the Age of the Platonic Princes'. In: Battcock Gregory & Robert Nickas, *The Art of Performance, A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984, p.3-23.

François Alain, 'La performance', *+0* 37-38 (juni 1983), p.34-37.

Frank Peter, 'Performance in New York, in het zicht van de jaren 80'. In: D'Hondt Roger, *Performance Art Festival, Brussel, Beursschouwburg*, 1978, p.76-77.

Goldberg Roselee, 'Performance: A Hidden History'. In: Battcock Gregory & Robert Nickas, *The Art of Performance, A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984, p.24-36.

Goldberg Roselee, 'Performance: The Golden Years'. In: Battcock Gregory & Robert Nickas, *The Art of Performance, A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984, p. 71-94.

Goldberg Roselee, *Performance Art: From Futurism to the Present*. Londen & New York: Thames & Hudson, 2011.

Gorsen Peter, 'The Return of Existentialism in Performance Art'. In: Battcock Gregory & Robert Nickas, *The Art of Performance, A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984, p.135-141.

Harviainen J. Tuomas, 'Kaprow's Scions'. In: Montola Markus & Stenros Jaakko, *Playground Worlds - Creating and Evaluating Experiences of Role-Playing Games*, Finland: Ropecon ry., Solmukohta, 2008, p.216-231.

Jones Amelia, *Body Art/Performing the subject*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1998.

Levine Les, 'Artistic'. In: Battcock Gregory & Robert Nickas, *The Art of Performance, A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984, p.240-254.

Pluchart François, 'Risk as the Practice of Thought'. In: Battcock Gregory & Robert Nickas, *The Art of Performance, A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984, p.125-134.

Vergine Lea, *Body Art and Performance, The Body as Language*. Milaan: Skira Editore, 2000.

White Robin, 'An interview with Terry Fox'. In: Battcock Gregory & Robert Nickas, *The Art of Performance, A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984, p.199-221.

Wilson Martha, 'Performance Art', *Art-Journal* 56, (Winter 1997).

Bronnen voor de discoursanalyse

Abc, 'Acht uur fascinerend teater', *Het Nieuwsblad/Brabant Uit-krant* (03/03/1983).

A.G., 'Liz Pasquale', *ICC bulletin* 6/80 (september 1980), p.5.

A.G., 'Luisa Cividin, Roberto Taroni', *ICC bulletin* 6/80 (september 1980), p.4.

Andries Pool, 'Beurs gevuld met "performance art"', *De Standaard* (1/10/1978).

Andries Pool, 'Kunstenaars op zoek naar identiteit', *De Standaard* (24/03/1977).

Andriessen P., De Meersman M., Francx A., Lemmens M., Meeus M., Mertens W., Minne G., Ramayan A., Teuchies H., Van Goethem P., Van Rompay T. & Wuyts L., 'Mauricio kagel performance', *Klapstuk-krant* (1979), z.p.

Andriessen P., Krols E., Meeus M., Paradis J., Ryckaert J., Suttels P., Van Goethem P., Vandendriessche J., Van de Poel M., Van Rompay T. & Wuyts L., 'Klapstuk 80', *Klapstuk-krant* (1980), z.p.

A.M.P., 'Le cirque divers offre un cycle "performance" artistique, politique, économique et de vie', *La cité* (18/01/1980).

Atherton Kevin, 'Statement', In : D'Hondt Roger, *Performance Art Festival, Brussel, Beursschouwburg*, 1978, p.11.

A.V., 'Le Festival international de théâtre de Bruxelles exigera du public un talent certain', *La Dernière Heure* (26/09/1979).

Barry Judith, 'Statement'. In: D'Hondt Roger, *Performance Art Festival, Brussel, Beursschouwburg*, 1978, p.20.

Bauwens Daan, 'Bewegingsfestival van schoolfeestje tot performance', *De Morgen* (12/05/1984).

Bauwens Daan, 'Bewegingsteater: tante Rosas maakt nog steeds school', *De Morgen* (7/05/1986).

Bauwens Daan, 'Het brekend cocon van de Belgische dans', *De Morgen* (9/05/1984).

Bonte Nel, Everaert Loes, Ost Ulysses, Crombez Thomas, 'Interview Danny Devos', *Belgium is Happening*, 13 april 2010, <http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/danny-devos-2010> [9/04/2010]

Brams Koen, 'Tim Miller Buddy Systems', *Stuc voor Stuc* jg.10 (okt.1986), z.p.

Broecke Van den Sander J., 'Sous le pont: acht dansproducties in het Nieuwpoorttheater', *Etcetera* 13/86 (april 1986), p.26.

Brouwer Joke, 'Vom Ende Der Eiszeit Und Wie Man Feuer Macht', *Force Mental* 8 (1984), p.190.

Bruycker de Daniel, 'Le festival de musique électronique enfin mis sur orbite', *Le Soir* (8/11/1981).

Bruycker de Daniel, 'Ce théâtre pour qui l'autre n'est que littérature', *Le Soir* (15/08/1983).

Carter Curtis L., 'Jan Fabre Art kept me out of jail', *Etcetera* 3/83 (1983), p.26-28.

C.E.T. bulletin jg.2 extra nr. (sept. 1978), z.p.

C.E.T. bulletin jg.2 nr.1 (sept.1978), z.p.

Club Moral, '42.292 Guy Bleus', *Force Mental* 14 (winter 1986), p.507.

Club Moral, '6de Kolonne', *Force Mental* 10 (maart 1984), p.315.

Club Moral, 'Distraktor', *Force Mental* 14 (december 1986), p.503.

Club Moral, 'Distraktor nr 1', *Force Mental* 12 (mei 1985), p.416.

Club Moral, 'Einorts-Drama', *Force Mental* 12 (mei 1985), p.390.

Club Moral, 'Guy Bleus', *Force Mental* 3 (nov.-dec.1982), p.42.

- Club Moral, 'In Vitro', *Force Mental* 9 (4/02/1984), p.260.
- Club Moral, 'Joseph Beuys', *Force Mental* 13 (januari 1986), p.426.
- Club Moral, 'Nigel Rolfe', *Force Mental* 3 (nov.-dec.1982), p.47.
- Club Moral, 'Phenix', *Force Mental* 1 (juni 1982), p.10.
- Club Moral, 'Reportage', *Force Mental* 3 (nov.-dec.1982), p.56.
- Club Moral, 'Reportage', *Force Mental* 4 (jan.-febr.1983), p.78.
- Club Moral, 'V', *Force Mental* 4 (jan.-febr.1983), p.82.
- Coppieters Frank, 'Spalding Gray', *C.E.T. bulletin* jg.3 nr.5 (juni-juli-augustus 1980), p.9-12.
- Coup de Grace, 'Coup de Grace', *Force Mental* 12 (mei 1985), p.401.
- Crombez Thomas, "'In Vivo' Concert", *Belgium is Happening* 11/02/2011
<http://www.belgiumishappening.net/home/events/1986/event2169-1986-08-30> [10/04/2013]
- C.T., 'Dansfestival de beweging Zoektocht naar een eigen identiteit', *De Nieuwe Gazet* (10/05/1986).
- C.V.K., 'Christina Kubisch, Fabrizio Plessi', *ICC bulletin* 7/80 (november 1980), p.5.
- C.V.K., 'Deborah Hay', *ICC bulletin* 7/79 (1/11/1979), p.3.
- C.V.K., 'Jana Haimsohn', *ICC bulletin* 7/79 (1/11/1979), p.3.
- C.V.K., 'Michael Gibbs', *ICC bulletin* 4/80 (1/04/1980), p.5.
- C.V.K., 'Missing Associates', *ICC bulletin* 4/80 (1/04/1980), p.6.
- C.V.K., 'Perform', *ICC bulletin* 6/79 (1/09/1979), p.4.
- C.V.K., 'Performance Arts Company', *ICC bulletin* 4/80 (1/04/1980), p.5.
- Daels Franka, Vaes Eddie & Verstockt Katie, 'Kaaiteater '81 Dit is een vaste waarde', *Knack* 20 (13/05/1981), p.93-101.
- Daels Franka & Sergiooris Madeleine, 'Het onverbiddelijke succes van het Kaaitheaterfestival', *Knack* (1979), p.80-86.
- Darge Moniek, 'Charlie Morrow', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.14 nr.8 (april 1986), p.7.
- Darge Moniek, 'Jackson Mac Low portret van een (fluxus)kunstenaar', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.11 nr.1 (sept.1982), p.3-4.
- DB, 'Spalding Gray, lievelingsakteur', *De Standaard* (23/06/1980).

DD, 'Laurie "anders"-on', *De Standaard* (13/05/1986).

Deak Frantisek, "in 'Beeldende Kunst en Theater'", *Kunstschrift Openbaar Kunstbezit Nederland*, Mei 1978". In: *Beurskrant* 17 (okt.1978), p.6.

Degryse Katrien & Uytterhoeven Michel, 'Richard Schechner, uit: bijlage bij de eindverhandeling over de theatertechnieken van Augusto Boal', *Data 0* (december 1980), p.4-6.

Delisse Luc, 'Bernard Villers en Dominique Lawalrée', *ICC bulletin* 2/80 (1/02/1980), p. 5.

Devos Danny, 'Anarchy!'. Crombez Thomas, *Belgium is Happening* 11/02/2011, <http://www.belgiumishappening.net/home/events/1979/event1364-1979-09-29> [9/04/2013]

Devos Danny, 'Carruga', *Force Mental* 12 (1985), p.404.

Devos Danny, 'Das Berchtesgaden Dinners'. Crombez Thomas, *Belgium is Happening* 11/02/2011, <http://www.belgiumishappening.net/home/events/1980/event1449-1980-01-16> [9/04/2013]

Devos Danny, 'Hij die geen hoofd heeft zal geen kroon dragen', *Force Mental* 7 (1983), p.159.

Devos Danny, 'Installation-1'. Crombez Thomas, *Belgium is Happening* 11/02/2011, <http://www.belgiumishappening.net/home/events/1979/event1261-1979-01-11> [9/04/2013]

Devos Danny, 'Militaria', *Force Mental* 10 (1984), p.298.

Devos Danny, 'Multifour'. Crombez Thomas, *Belgium is Happening* 11/02/2011, <http://www.belgiumishappening.net/home/events/1980/event1463-1980-02-16> [9/04/2013]

Devos Danny, 'Nu ben ik de dood, de vernietiger van de wereld', *Force Mental* 8 (1984), p.199.

Devos Danny, 'Privémilicia', *Force Mental* 8 (1984), p.222.

Devos Danny, 'Ready for war', *Force Mental* 3 (nov.-dec.1982), p.59.

Devos Danny, 'Ready for war', *Force Mental* 5 (maart-april 1983), p.98.

Devos Danny, 'Tonight the men are coming back'. Crombez Thomas, *Belgium is Happening* 11/02/2011, <http://www.belgiumishappening.net/home/events/1979/event1347-1979-06-28> [9/04/2013]

Devos Danny, 'Untitled-1'. Crombez Thomas, *Belgium is Happening* 11/02/2011, <http://www.belgiumishappening.net/home/events/1980/event1523-1980-07-22> [9/04/2013]

Devos Danny, 'Untitled-5'. Crombez Thomas, *Belgium is Happening* 11/02/2011, <http://www.belgiumishappening.net/home/events/1980/event1531-1980-08-20> [9/04/2013]

- D'Hondt Roger, 'Anthologie', *New Reform retrospectief 1970-1979* (maart 1988), p.21-31.
- D'Hondt Roger, 'Hier enkele kolommen tekst gewijd aan het prfrmnc fstvl', *Beurskrant* 17 (okt.1978), p. 4-6.
- D'Hondt Roger, *Performance Art Festival, Brussel, Beursschouwburg*, 1978, p.1-99.
- D'Hondt Roger, 'Performance Art Festival', *Flash Art* 86-87 (1979), pagina onbekend.
- D'Hondt Roger, 'Performance Hugo Roelandt New Reform 24.03.1978', *New Reform nieuws* 37 (mei 1978), z.p.
- D'Hondt Roger, 'Vito Acconci', *New Reform nieuws* 37 (mei 1978), z.p.
- Diez Claire, 'Trahisons men au 140', *La Libre Belgique* (20/10/1985).
- Dobbeleer De Werner, 'Klapstuk '85: Laurie Booth Brechtiaans danstheater', *De Morgen* (9/10/1985).
- Dries Van den Luk, 'Jan Fabre Antwerpen Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was', *Etcetera* 1/83 (1983), p.55.
- Dries Van den Luk, 'Jan Fabres theatertrilogie. Minimal Music en Gesamtkunstwerk', *Etcetera* 8/84 (1984), p.24-26.
- Engels Trudo, 'Diffusie van een lichaam in 627 punten', *Force Mental* 11 (1985), p.364.
- Engels Trudo, 'Van drang tot dwang', *Force Mental* 6 (mei-juni 1983), p.124.
- Fabre Jan, 'Klapstuk 83. Iemand roept: "Jan Fabre, waar zit je, ik kom op je gezicht slaan."' (gelukkig kenden niet veel mensen mij)', *Etcetera* 5/84 (1984), p.48-49.
- F.B., 'Orlan', *ICC bulletin* 4/80 (1/04/1980), p.2.
- Feyter de Johan, 'Korte voorstelling van een lange: "Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was"', *C.E.T. bulletin* jg.6 nr.1 (sept.-okt.1982), p.24-28.
- Feyter de Johan, 'Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was', *C.E.T. bulletin* jg.6 nr.2 (nov.-dec.1982), p.36.
- François Alain, 'La performance', *+0* 37-38 (juni 1983), p.34-37.
- Frank Peter, 'Performance in New York, in het zicht van de jaren 80'. In: D'Hondt Roger, *Performance Art Festival, Brussel, Beursschouwburg*, 1978, p.76-77.
- F.R. 'Rob Con', *ICC bulletin* 1/80 (1/01/1980), p.4.
- Furlong William, 'Performance art of niet?'. In: D'Hondt Roger, *Performance Art Festival, Brussel, Beursschouwburg*, 1978, p.52-55.
- Génicot Thierry, 'Kaai theater 1979', *+0* 26-27 (1979), p.23-24.

Génicot Thierry, 'Paxton et Vidal', +/0 44 (febr. 1986), p.14.

Gentils Annie, 'Carolee Schneemann', *ICC bulletin* 3/81 (april 1981), p.5.

Gerechtigkeits Liga, 'Gerechtigkeits Liga', *Force Mental* 10 (december 1984), p.300.

Giuseppe M., 'Fluxus International', +/0 29 (april 1980), p.9.

Goris Grietje, 'Science Fiction Video Performance'. In: D'Hondt Roger, *Performance Art Festival, Brussel, Beursschouwburg*, 1978, p.37.

Gorsen Peter, 'Ulrike Rosenbach Kommentaar'. In: D'Hondt Roger, *Performance Art Festival, Brussel, Beursschouwburg*, 1978, p.73.

Graevenitz von Antje, z.t. In: *Beurskrant* 17 (oktober 1978), p.6

G.V.L., 'Hannibal Xerox – Action Video', *ICC bulletin* 2/80 (1/02/1980), p.6.

G.V.L., 'Hesitate and Demonstrate', *ICC bulletin* 2/80 (1/02/1980), p.6.

Heijer Jac, 'The Performance Group', *CET bulletin* jg.2 nr.2 (oktober 1978), z.p.

Henri Adrian, 'Hesitate & Demonstrate "Celebrators of Gentility"', *C.E.T. bulletin* jg.3 nr.3 (febr.-maart 1980), p.11-12.

Heughebaert Hugo, "'Klapstuk 80" in Leuven', *Spectator* (4/10/1980).

Heyrman Frank Paul, 'Senso', *Force Mental* 10 (maart 1984), p.311.

Hinchcliffe Ian, 'Guilt edge', *Proka Cultureel Informatiebulletin* jg.13 nr.7 (maart 1985), p.3.

Hofmans R, 'Kagel verover Leuven', *De Standaard* (15/10/1979).

Horemans Rudi, 'leon van essche', *ICC bulletin* 2/81 (febr. 1981), p.4.

H.T., 'Klapstuk twee te Leuven', *De Morgen* (27/09/1979).

H.V.D., 'Kaatheater wordt verder uitgebouwd', *Gazet van Antwerpen* (1/02/1979).

H.V.L., 'Bernard Villers', *ICC bulletin* 5/79 (15/06/1979), p.3.

H.v.L., 'David Buchan', *ICC bulletin* 4/81 (juni 1981), p.3.

H.v.L., 'Ensemble moon', *ICC bulletin* 5/81 (sept.1981), p.3

H.v.L., 'Jill Scott', *ICC bulletin* 4/81 (juni 1981), p.3.

H.v.L., 'Jonas Wille, Albert Pepermans', *ICC bulletin* 4/80 (1/04/1980), p.4.

H.V.L., 'Michel Journiac', *ICC bulletin* 3/80 (1/03/1980), p.6.

H.V.P., 'Benni Efrat', *ICC bulletin* 2/80 (1/02/1980), p.2.

- H.V.P., 'Denmark', *ICC bulletin* 5/79 (15/06/1979), p.2.
- H.V.P., 'Keiji Uematsu', *ICC bulletin* 3/80 (1/03/1980), p.5.
- ICC, 'Performance: James Lee Byars', *C.E.T. bulletin* jg.2 nr.6 (febr.1979), z.p.
- J.d.R., 'Kaaiteater: festival met allure in Brussel 1000', *NACK Brussel* (31/01/1979).
- Jonge De Peter, 'Het is Theater zoals te voorzien en te verwachten was', *Veto* (04/03/1983).
- Jonge De Peter, T'Jonck Pieter & Vanhaeren Eric, 'Klapstuk 83. Een lichaam is een lichaam is een lichaam', *Etcetera* 5/84 (1984), p.45-47.
- J.-P.D., 'Reindeer Werk', *ICC bulletin* 1/80 (1/01/1980), p.4.
- J.P.D. & C.V.K., 'Marc Chaimowicz', *ICC bulletin* 3/80 (1/03/1980), p.5.
- Juwet Willy, van Leuven Hilde, van Looy Glenn, 'Giuseppe Chiari', *ICC bulletin* (juli 1982), z.p.
- Juwet Willy, van Leuven Hilde, van Looy Glenn, 'Indian Circle van Peter van Riper', *ICC bulletin* (juli 1982), z.p.
- Keane Tina, 'Statement'. In: D'Hondt Roger, *Performance Art Festival, Brussel, Beursschouwburg*, 1978, p.50.
- Kerckhoven van Anne-Mie, 'Campo Santo', *Force Mental* 8 (1984), p.198.
- Kerckhoven Van Marianne, 'Klapstuk 83. Reacties van toeschouwers', *Etcetera* 5/84 (1984), p.50.
- Kerckhoven Van Marianne, 'Rosas danst Rosas Plots rolt iemand weg uit die stille machine van lijven', *Etcetera* 3/83 (juni 1983), p.9-12.
- Kingaby Darren, '7 Horns', *Force Mental* 10 (maart 1984), p.318.
- Kroon de Harrie & Mol Kees, 'Drijfveer', *Force Mental* 7 (1983), p.162.
- Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w., 'Anne Theresa de Keersmaeker', *Stuc voor Stuc* jg.5 (maart 1982), p.1.
- Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w., 'Kagel', *Stuc voor Stuc* jg.2 (mei 1979), p.7.
- Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w., 'Nicole Mossoux Slapeloosheid', *Stuc voor Stuc* jg.5 (dec.1981), p.5
- Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w., 'Phill Niblock', *Stuc voor Stuc* jg.2 (mei 1979), p.7.
- Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w., 'Radeis', *Stuc voor Stuc* jg.3 nr.4 (jan 1980), p.5.

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w., ‘Radeis ik wist niet dat engeland zo mooi was’, *Stuc voor Stuc* jg. 4 (maart-april 1981), p.3-4.

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w., ‘Stuart Sherman, language 3=1’, *Stuc voor Stuc* jg.4 (maart-april 1981), p.3.

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, ‘Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was, Jan Fabre’, *Stuc voor Stuc* jg.6 (maart 1983), p.9.

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, ‘Marc Vanrunxt – Poging tot beweging’, *Stuc voor Stuc* jg.8 (dec.1984), z.p.

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, ‘Marc Vanrunxt – vier korte dansen’, *Stuc voor Stuc* jg.7 (jan. 1983), z.p.

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, ‘Marie Chouinard’, *Stuc voor Stuc* jg.6 (april-mei 1983), p.2.

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, ‘Onvoorspelbaar... Steve Paxton’, *Stuc voor Stuc* jg.7 (febr. 1983), z.p.

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, ‘Spalding Gray “interviewing the audience”’, *Stuc voor Stuc* jg.6 (april 1983), p.2.

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, ‘Spalding Gray “interviewing the audience”’, *Stuc voor Stuc* jg.6 (april-mei 1983), p.3.

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, ‘Steve Paxton’, *Stuc voor Stuc* jg.6 (april-mei 1983), p.2

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, ‘Tim Miller & groep Cost of Living’, *Stuc voor Stuc* jg.6 (april-mei 1983), p.2.

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Michel Uytterhoeven, ‘Van sierkus radeis tot radeis’, *Stuc voor Stuc* jg.7 (okt.-nov. 1983, z.p.)

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Theo van Rompay, ‘Laurie Anderson the Residents’, *Stuc voor Stuc* jg.8 (april-mei 1985), z.p.

Kultuurraad der Leuvense studenten v.z.w. v.u. Theo van Rompay, ‘Videodanse’, *Stuc voor Stuc* jg.8 (febr.1985), z.p.

Landuydt Jan, *Club Moral*, januari 2001, z.p.

Lebel Jean-Jacques, ‘Joel Hubaut performance familiale’, *+0* 36 (sept.1982), p.19-20.

Leuven van Hilde, ‘Logos – werkgroep voor avant-garde muziek en mixed-media’, *ICC bulletin* 3/81 (april 1981), p.5.

- L.G.T., 'Au Beursschouwburg, jusqu'au 15 octobre Performance Art Festival', *La Libre Belgique* (6/10/1978)
- L.G.T., 'Cost of living de Tim Miller au Théâtre 140', *La Libre Belgique* (6/05/1983).
- L.R., 'General Idea', *ICC bulletin* 7/79 (1/11/1979), p.3.
- L.V.d.D., 'Over het theater van de jongste twintig jaar: theaterkritiek kan relevant zijn', *Etcetera* 3/83 (juni 1983), p.15.
- Mallems Alex, 'Dialogen', *Etcetera* 14/86 (1986), p.58-59.
- Marioni Tom, 'Performance Tom Marioni', *ICC bulletin* (januari 1982), z.p.
- Mertens Wim, 'Mauricio Kagel als kultuursaboteur', *Knack* (10/10/1979), p.142.
- Meyers Lutgart, 'Kaaithater is er weer', *Spectator* 16 (18/04/1981), p.68-69.
- Mishalle Luk, 'I.O.U. en de "performance orientated groups" in het Britse "fringe" theater', *C.E.T. bulletin* jg.3 nr.3 (febr.-maart 1980), p.4-8.
- Mishalle Luk, 'Post Performance Project', *C.E.T. bulletin* jg.3 nr.5 (juni-juli-augustus 1980), p.4-6.
- Movement of animal rights, 'Ganzestapparodie met moraal', *Force Mental* 7 (September 1983), p.178.
- Moyaert Pol, 'Performer Hugo Roelandt hangt 8 muzikanten op: een festival in de beurs!', *Vooruit* (3/10/78).
- MVK, 'Festivalgangers over Kaaithater 83 Ik kwam, ik zag, ik overwon...', *Etcetera* 3/83 (1983), p.10.
- Neutjens Clem, 'Recensies [Elaine Hartnett]', *C.E.T. bulletin* jg.3 nr.3 (febr.-maart 1980), p.21-22.
- Paesmans Dirk, 'Ik schiet ze allemaal kapot!', *Force Mental* 9 (2/04/1984), p.253.
- Paesmans Dirk, 'KITHara-crUciFiX', *Force Mental* 10 (maart 1984), p.297.
- Paesmans Dirk, 'Performance Club Moral 16.9.1983', *Force Mental* 7 (1983), p.187.
- Patoor Bart, 'Jan Fabre, antropoloog van het dagelijkse leven', *C.E.T. bulletin* jg.6 nr.3 (jan.-febr.1983), p.22-25.
- Patoor Bart, 'Het soortgelijke jan fabre interview', *C.E.T. bulletin* jg.6 nr.3 (jan.-febr.1983), p.26-32.
- Pauwels Dirk, 'Tot Abi, boeiende performance', *De Standaard* (5-7/04/80).

- Pas Johan, 'Underground confrontation', *Pas* 286. Ook op: Crombez Thomas, *Belgium is Happening* 11/02/2011, <http://www.belgiumishappening.net/home/events/1980/event1522-1980-06-29> [9/04/2013]
- P.B., 'Live electronics concert', *Proka* jg.11 nr.5 (jan.1983), z.p.
- Perform, 'Perform produkties '79: een Perform produktie '80:', *Nieuwsbrief Perform* (april 1979).
- Pickshaus Peter Moritz, 'Is stilte een geluid?'. In: D'Hondt Roger, *Performance Art Festival, Brussel, Beursschouwburg*, 1978, p.14-15.
- Ransbeek Van Roger, 'Les grandes manoeuvres du Kaaitheater', *Etcetera* 3/83 (1983), p.12-16.
- Renders R., 'Interview Koen Theys en Dirk Paesmans', 15 mei 2012, *Belgium is Happening* <http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/koen-theys-en-dirk-paesmans-r-renders-2012> [9/04/2013]
- Rijnders Gerard Jan, 'Alledaagse handelingen', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.5 nr.3 (nov.-dec. 1976), p.8.
- Robertson Clive, 'Performance art in Canada/een overzicht'. In: D'Hondt Roger, *Performance Art Festival, Brussel, Beursschouwburg*, 1978, p.94.
- Roeck de Jef, 'Kaaitheater: performance wordt toneel. Tim Miller wil leven', *De Standaard* (3/05/1983).
- Roelandt Hugo, 'Aeromatic art project 1', *Force Mental* 8 (1984), p.211.
- Roelandt Hugo, 'Art/Performance/Museum/Piece', *Force Mental* 5 (maart-april 1983), p.107.
- Roelandt Hugo, 'Projekt', *Force Mental* 4 (jan.-febr.1983), p.73.
- R.H., 'Francesco Dal Bosco', *ICC bulletin* 6/80 (september 1980), p.4.
- Rompay Van Theo, 'Een badje water, een washandje en zeep. Jan Fabre over de anti-sublimatie van kunst', *Etcetera* 3/83 (1983), p.29-31.
- Rompay Van Theo, 'Klapstuk 83. Jan Fabre', *Etcetera* 5/84 (1984), p.49-50.
- Rompay Van Theo, 'Vier Kaaitheaters of: De noodzaak van een vuistslag', *Etcetera* 3/83 (juni 1983), p.4-5.
- Schraenen Guy, 'Interview with Zbigniew Warpechowski', *Force Mental* 13 (april 1986), p.443.
- Schwerfel Heinz-Peter, 'Fred Forest, video artist', *+0* 43 (oktober 1985), p.66-73.

Sergooris Madeleine, 'Performance-Festival in Beursschouwburg Als u wil, maakt u het kunstwerk', *Knack* (1978), p.86-90.

Severen van Toon, 'De lege symboliek van 't dode vogeltje', *De Morgen* (29/04/1981).

Sigrid Jean, 'Le festival Kaaithéâtre à Bruxelles "The Wooster Group" de New York: "Point Judith"', *La Libre Belgique* (4/05/1981).

Smals Wies, z.t. In: "Hier enkele kolommen gewijd aan het prfrmnc fstvl", *Beurskrant* 17 (okt.1978), p.6

Straaten van Evert, z.t., *Vrij Nederland* (24/06/78). In: *Beurskrant* 17 (okt. 1978), p.3.

Tibo, 'Orlan sur Liège', *Libération* (1/02/1980), p.11.

Tiegem van Jean Pierre, 'Vito Acconci', +/0 19 (jan.1978), p.6-7.

Tindemans Klaas, 'Nieuwe dans in Vlaanderen kan (nog) niet overtuigen', *De Standaard* (18/05/1984).

T'Jonck Pieter, 'Marc Thompkins sluit Klapstuk', *De Standaard* (30/10/1985).

T.V.R., 'Is dit nog ballet, is het al theater of iets helemaal nieuws? Anna Teresa De Keersmaecker over de grenzen', *Etcetera* 1/83 (1983), p.48.

Vander Veken Ingrid, 'De theaterervaringen van Spalding Gray, performance als autobiografie', *De Nieuwe Gazet* (13/06/1980).

Vander Veken Ingrid, 'Eerste performance weekeind op UIA', *De Nieuwe Gazet* (21/09/78).

Vander Veken Ingrid, 'Hallucinant tijdsbeeld', *De Nieuwe Gazet* (5/05/1981).

Vander Veken Ingrid, 'Laurie Anderson of de technische perfectie', *De Nieuwe Gazet* (3/03/1981).

Vander Veken Ingrid, 'Leven op en dromen van een vooreiland', *De Nieuwe Gazet* (4/05/1981).

Vander Veken Ingrid, 'Loodzware perfectie', *De Nieuwe Gazet* (6/05/1981).

Vandevliet/Vankerkwijk, 'sTaged on Earth', *Force Mental* 10 (December 1984), p.326.

Vanrunxt Mark, 'Beweging drie', *Force Mental* 5 (maart-april 1983), p.106.

Vanrunxt Mark, 'Hyena', *Force Mental* 10 (maart 1984), p.324.

Vanrunxt Mark, 'Poging tot beweging', *Force Mental* 9 (4/02/1984), p.250.

Velde vande Ludwig, 'Projekt werknummer 8', *Force Mental* 2 (sept.-okt.1982), p.17.

Verstockt Katie, 'Het paradijs van het kunstmatige oog', *Knack* (20/02/1985), p.100.

Verstockt Katie, 'Kaaiteater '81 De filozofie van Min Tanaka', *Knack* 18 (29/04/1981), p.81.

Verstockt Katie, 'Is dit nog ballet, is het al theater of iets helemaal nieuws? Nieuwe dans in België', *Etcetera* 1/83 (1983), p.46-48.

V-Side, 'Heilig bloed', *Force Mental* 5 (maart-april 1983), p.116.

Warande, 'Biz-Arts', *Warande Informatief Turnhout* 3 (december 1980).

Warande, 'Spalding Gray', *Waarheen te Turnhout* (juni 1980).

Waste of Time, 'Elephant & Castle', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.8 nr.4 (febr.1980), p.7.

Waste of Time, 'MAKREEL', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.7 nr.5 (maart-april 1979), p.12.

Waste of Time, 'produktie nr IX TRIPLE SEC', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.8 nr.1 (sept.-okt.1979), p.9.

Waving Ondulata, 'Call of the pack', *Force Mental* 8 (januari 1984), p.202.

Waving Ondulata, 'Le lait et le poignard dore', *Force Mental* 5 (maart-april 1983), p.101.

Yande Claude, 'Palestina overwint', *Force Mental* 6 (mei-juni 1983), p.126.

Z.n., 'Aeropus I', *ICC bulletin* 5/81 (sept.1981), p.3

Z.n., 'Artiest stelt lijf ten toon en andere verschijnselen', *Beurskrant* 16 (mei 1978), p.8.

Z.n., 'Barbara Ess en Glenn Branca', *ICC bulletin* 2/79 (1/02/1979), p.7.

Z.n., 'Benni Efrat', *ICC bulletin* 1/79 (1/01/1979), p.6.

Z.n., 'Bernard Villers en Dominique Lawalrée', *ICC bulletin* 2/80 (1/02/1980), p. 5.

Z.n., 'Bernard Villers & Steve Lacy', +/0 23-24 (okt.1978), p.46.

Z.n., 'Carolee Schneemann', *Artribune* 7 (mei 1981), z.p.

Z.n., 'C.E.T. organiseert: "Listen" Waste of Time', *Ekstrakt* jg.1 nr.1 (febr.1982), p.5.

Z.n., 'Christina Kubich Fabrizio Plessi Liquid Time', +/0 21-22 (juni 1978), p.36-39.

Z.n., 'Concerto for Amplified Piano, Synthetic Orchestra and Processed Video, Eric en Mary Ross', *ICC bulletin* (januari 1982), z.p.

Z.n., 'Connie Beckley', *ICC bulletin* 3/79 (15/03/1979), p.5.

Z.n., 'Crollo Nervoso', *De Nieuwe Gazet* 892 (14/05/1981), p.21.

Z.n., 'Danny Devos', *ICC Bulletin* 5/80 (juni 1980), p.3.

Z.n., 'Denmark', *ICC bulletin* 1/78 (1/01/1978), p.1.

Z.n., 'Dur-An-Ki', *C.E.T. bulletin* jg.3 nr.1 (okt.-nov.1979), z.p.

Z.n., 'Elaine Hartnett', *ICC bulletin* 2/79 (1/02/1979), p.7.

Z.n., 'Encounter', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.5 nr.7 (April 1977), p.8.

Z.n., 'Gianni Colosimo', *ICC bulletin* 6/80 (september 1980), p.3.

Z.n., 'Gjalt Walstra met Untitled moments', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.10 nr.5 (januari 1982), z.p.

Z.n., 'Harrie de Kroon', *ICC bulletin* 3/79 (15/03/1979), p.4.

Z.n., 'Het puikje van de underground', *Vooruit* (19/10/1979).

Z.n., 'Hugo Roelandt', *ICC bulletin* 5/80 (juni 1980), p.4.

Z.n., 'Hugo Roelandt', *Persbericht Kaaithheater* (1979), p.94-96.

Z.n., 'Johan Dehollander', *ICC bulletin* 5/80 (juni 1980), p.2.

Z.n., 'Jon Gibson', *ICC bulletin* 3/79 (15/03/1979), p.5.

Z.n., 'Klara Kuchta', *ICC bulletin* 4/79 (1/05/1979), p.5.

Z.n., 'L'age d'or de la post avant-garde à Florence Groupo Il Carrozzone nous livre Vues de Port Said', *C.E.T. bulletin* jg.2 nr.2 (okt.1978), z.p.

Z.n., 'Landscape and Night. Jail Warehouse Company', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.13 nr.3 (nov.1984), p.4.

Z.n., 'Laurie Anderson en Julia Heyward', *ICC bulletin* 3/79 (15/03/1979), p.5.

Z.n., 'Laurie Anderson in alle staten', *Knack* (19/09/1982), z.p.

Z.n., 'Le deuxième Festival du Kaaithheater sera axé sur la rénovation des formes', *La Libre Belgique* (18/04/1979).

Z.n., 'Le Festival du Kaaithheater accueillera 19 troupes de 11 pays à Bruxelles', *La Libre Belgique* (1/02/1979).

Z.n., 'Lindsay Kemp', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.9 nr.9 (mei 1981), z.p.

Z.n., 'Live electronics concert', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.11 nr.5 (januari 1983), z.p.

Z.n., 'Maniac Productions performance', *Vidéo? Vous avez dit vidéo? 2* (febr. 1979), z.p.

Z.n., 'Marcel Odenbach', *ICC bulletin* 6/80 (september 1980), p.5.

- Z.n., 'Michael Galasso', *ICC bulletin* 4/79 (1/05/1979), p.4.
- Z.n., 'Milan Grygar performance', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.15 nr.2 (okt.1986), p.10.
- Z.n., 'Nikolaus Urban', *ICC bulletin* 3/79 (15/03/1979), p.4.
- Z.n., 'Patrick sellinger', *ICC bulletin* 2/81 (febr. 1981), p.4.
- Z.n., 'Phill Niblock', *ICC bulletin* (januari 1982), z.p.
- Z.n., 'Prospekt 80/1 Six artistes Hongrois', +/0 29 (april 1980), p.14-15.
- Z.n., 'Ria Pacquée', *ICC bulletin* 5/80 (juni 1980), p.4.
- Z.n., 'Richard Landry Performance', *ICC bulletin* (januari 1982), z.p.
- Z.n., 'Rico Royal', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.7 nr.2 (okt.1978), p.12.
- Z.n., 'Shusaku & Dormu Dance Theatre 'Neum'', *C.E.T. bulletin* jg.5 nr.1 (nov.-dec.1981), p.23.
- Z.n., 'Spalding Gray', *ICC bulletin* 5/80 (juni 1980), p.6.
- Z.n., 'Stuart Sherman & Theatre of mistakes', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.9 nr.7 (maart 1981), p.2.
- Z.n., 'Theatre neon de Florence a Bruxelles Groupo Il Carrozzone dans Vues de Port Said', *Service de Presse THEATRE 140* (1978), z.p.
- Z.n., 'Theatre of mistakes & Stuart Sherman', *C.E.T. bulletin* jg.4 nr.4 (maart-april 1981), p.2-4.
- Z.n., 'Vito Acconci', *ICC bulletin* 4/78 (mei-juni 1978), p.1.
- Z.n., 'Waste of Time met zestien: zwischenfall', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.10 nr.7 (maart 1982), z.p.
- Z.n., 'Waste of Time uit Amsterdam met "No flowers for Shirley"', *Proka Cultureel informatiebulletin* jg.9 nr.3 (nov.-dec. 1980), z.p.

7. BIJLAGEN

Lijst "Performance in België, 1976-1986". Met dank aan *Belgium is Happening*.

Interview Roger D'Hondt, afgenomen door Michelle Crickemans op 22/01/2013.

Bijlage 2

Interview Roger D'Hondt (22/01/2013)

HET ONTSTAAN VAN *NEW REFORM*:

In de eerste periode van de 'Reform galerij' (1967-1969) hielden wij ons bezig met moderne kunst, abstracte kunst, maar over het algemeen schilderkunst. Hierna zijn we naar de geometrische kunst en minimal art geëvolueerd en daarin namen de concept- en ideeënkunst de bovenhand op de uitwerking. Hierbij verdween de verf en werd het vervangen door een minimalistische inbreng van materiaal. Dat bracht al een eerste zuivering mee van de kunst. Hetzelfde geldt voor de geometrische kunst. Er kwam een orde aan te pas en er werd gezocht naar structuren, waarin men de verbeelding moet zoeken. Uit die minimalistische en geordende visie op kunst heb ik de stap naar de performance art gezet. Ik vond dat de kunst wat meer in relatie moest staan tot de maatschappij, tot de mensen. Dat was mijn uitgangspunt en met die conceptuele en Fluxus ideeën konden we dat bereiken. Naar het pure gaan, het dematerialiseren van de kunst zorgde voor een andere beleving waarbij de mens meer moest gaan nadenken over kunst, zich meer moest identificeren met die kunst terwijl het met de performance art nog een stap verder ging.

PERFORMANCES IN *NEW REFORM*:

Achteraf moet ik vaststellen dat het merendeel van de activiteiten in New Reform altijd wel toegespitst waren op performend gedrag van kunstenaars. Ik heb een 70-tal live performances georganiseerd, tamelijk veel in die periode. Naast live performances, toonden wij dikwijls ook performances die kunstenaars thuis of in privé-omstandigheden hadden uitgevoerd en die dan achteraf werden getoond door middel van diaslides of film. Er waren kunstenaars die niet in de mogelijkheid waren om naar hier te komen, maar die die performance die ze daar hadden gedaan doorstuurden (op video) als kunstwerk.

Een performance hoeft voor mij dus niet per se een "live" ervaring te zijn. Bijvoorbeeld in 1972 organiseerde ik een tentoonstelling over conceptuele kunst: "Concept Makers". Op de uitnodiging stonden de namen van de negen deelnemende kunstenaars vermeld. Een van de deelnemers, Jaques Charlier, stelde voor dat ik een tweede uitnodiging verstuurde naar mijn adressenbestand, maar met de namen van zijn collega's die bij hem werkten op een bedrijf in Luik. De namen van de kunstenaars werden vervangen door de namen van zijn collega's, waardoor hij een werksituatie creëerde. In principe kan je dat ook beschouwen als een denkbeeldige performance wetende dat hij een zijn collega's daar "werkten". Performance kunst onderscheidt zich van andere kunstvormen omdat ze conceptueel abstract is, er is geen levend model aanwezig.

Die performances gingen over *body art*, dus alles met het lichaam, maar bijvoorbeeld ook over politiek. Op een bepaald moment heb ik hier gewerkt met een groep Canadese kunstenaars. Die hebben aan de markt van Aalst een politiek pamflet uitgedeeld. Dat hebben we hier in New Reform samen opgemaakt. Het was een tekst die aan de bevolking van Aalst werd uitgedeeld in het Engels en vertaald in het Nederlands. Dat waren "statements & questions", een performance van CEAC waarin ze zich vragen stelden over de Bijlage 2

maatschappelijke betrokkenheid van de bevolking. Dat was zuiver politiek. Zij deden dezelfde performance in verschillende landen in verschillende werelddelen en gingen dus in op de interactie van het publiek.

Een andere kunstenaar die ook in het boek [*New Reform Retrospektief 1970-1979*] vermeld staat, Stephen Willats, een Brit, maakte sociologische conceptuele studiewerken. Hij ging met mensen van allerlei slag en, tot in de tennisclub, gesprekken voeren die hij dan in beeld bracht. Hij nam daar foto's van en die verwerkte hij samen met zijn teksten tot een kunstwerk. Die foto's werden opgehangen in New Reform en werden met elkaar verbonden tot een conceptueel werk. Je moest er uren mee bezig zijn om zijn werk te begrijpen. Dat heeft ook te maken met performend gedrag van de kunstenaar en dwingt de kijker tot hetzelfde. Het is geen schilder die een persoon of een huis schildert. Dit is een onderzoekstechniek die hij dan verwerkt in een conceptueel kunstwerk. Wat wij gedaan hebben had allemaal te maken met performend gedrag van de kunstenaar, zeer weinig met statische beelden. Kunst kan niet statisch zijn he. Statische kunst is geen kunst voor mij.

Zo heb ik in een latere periode een tentoonstelling gedaan met Maurice de Clerck die een schitterend palmares in de avant-garde beweging van voor de jaren zeventig kon voorleggen. Hij was in zijn latere periode teruggekeerd tot zijn academische opleiding en schilderde een soort hyperrealisme. Ik zei: "Dat kan alleen maar gebeuren als er iets te doen is die avond". Tot een performance was hij niet meer in staat. Toen hebben wij op de uitnodiging gevraagd dat alle vrouwen in minirok zouden komen. Dat is dan ook gebeurd. Dat was niet zo onmiddellijk een performance, maar ik kon in New Reform niets meer doen zonder dat er iets moest gebeuren waarin de (maatschappelijke) context duidelijk werd. Ook dat was een evenement natuurlijk. Galeriers werden meestal bevolkt met mensen in statige kledij. En er was enorm veel volk, ze stonden tot buiten.

De meest beklijvende performances waren die van de Britse groep COUM (Genesis P-Orridge en Cosey Fan Tutti), die ik organiseerde in New Reform en bij de Universitaire Instelling Antwerpen [bijvoorbeeld *Transmissions*]. Zij deden een performance die aansluiting vond bij de punkbeweging. Ik had in Londen een aantal dingen gezien van hen. Zij hadden toen een punkgroep en waren eigenlijk de basisleggers van de Punk in Londen. Stephen Willats publiceerde er en een boek over. Bij hen kon je duidelijk merken dat ze academisch opgeleid waren met veel maatschappijkritiek en hun eigen visie daarop. Dat was een van de betere performances die we gedaan hebben (en dit zeg ik niet omdat zij later wereldberoemd zijn geworden).

Ik heb ook een performance gedaan met Mark Verreect. Hij was toen een student aan de Universiteit Antwerpen. Er was zo'n 100 man aanwezig op die performance die hij deed samen met Ria Pacquée en anderen. Tijdens die performance wou hij levende kippen in brand steken. Dat weekte natuurlijk enorm veel emoties los, zodanig dat mensen mij kwamen vragen of ik contact opgenomen had met de dierenbescherming. Een paar minuten nadien stond de politie daar met zwaailichten om de performance te verhinderen. Dat heeft heel de avond, en lange tijd erna, een hevige discussie veroorzaakt tussen het publiek, Mark Verreect en mezelf over het doel van het verbranden van die kippen. Eigenlijk was zijn performance gericht tegen het eten van kippen. Hij was voor het dierenwelzijn en wou de mensen met de neus op de feiten drukken wat er in de werkelijkheid gebeurde met die kippen.

Ria Pacquée haar bijdrage bestond uit het eten van spaghetti. Een uur aan een stuk at ze dezelfde spaghetti, in de mond, uit de mond, ... Dat kwam hard over bij de mensen. De bedoeling van haar performance was de aandacht te vestigen op het wereldhongerprobleem. Er zat een visualiteit in,

dat in overeenstemming was met de kunst. Er zat ook een maatschappelijke component in. In veel van die performances hing dat samen. Volgens mij kan kunst niet bestaan zonder maatschappijkritiek, of beter: maatschappijgebondenheid. De maatschappij brengt reacties teweeg. Kunst zonder maatschappijgebondenheid is nooit kunst, is reactieloos.

De meeste performances waren tumultueus, aangrijpend voor mensen. Op een bepaald moment kwam er een kunstenaar [Nikolaus Urban], die aan een persoon zijn fotocamera vroeg. Die waste hij in water met zeepsop [in *Camera Event*, oktober 1975]. Die camera was dus stuk. Dat zijn conflictsituaties die je creëert. Er was altijd een soort van confrontatie, dat is een feit, zelfs als je een performance doet met dans. Op het Performance Art Festival in Brussel deden we dat bijvoorbeeld.

Op een bepaald moment kon je sommige performances bijna niet onderscheiden van dans en theater. In sommige zaken zit performance heel dicht bij dans, maar het is niet helemaal hetzelfde. Ik bedoel daarmee dat je dans op voorhand instudeert, maar sommigen hebben dat toch kunnen verleggen naar improvisatie op het moment zelf. Theater is het nooit geweest. Theater is voor mij eveneens iets dat je op voorhand instudeert en dan op scene brengt. Enkel de theaterstukken van Grotowski waren toch wel onvoorspelbaar. Ook al waren die op voorhand ingestudeerd, die waren zo aangrijpend dat die onvoorstelbare reacties losweekten. Zo was er ook een toneelstuk van Franz Marijnen in *Proka* Gent en daar zaten we allemaal gekleed met een witte schort, zoals dokters in een ziekenhuis. Er werd zogenaamd een operatie uitgevoerd in het stuk. Op een vergroting achteraan zag je een gefilmde, echte operatie die uitgevoerd werd. Je zit daar dan bij. Dat shockeerde en confronteerde ook wel een beetje door wat er bijvoorbeeld allemaal mis kon lopen bij zo'n operatie.

Ik denk niet dat je twee dezelfde performances kan doen. Er zal altijd een verschil zijn. Een kunstenaar kan wel een idee hebben wat hij zal doen uiteraard. Hij bedenkt een situatie die hij wil creëren en creëert die situatie ter plaatse. Als de reacties van het publiek of de performance van het publiek voorspelbaar zijn gaat het eerder in de richting van klassiek theater.

De tijd met New Reform is een zeer boeiende periode geweest. Ik ben heel tevreden dat ik dit in Vlaanderen in beweging heb gezet. De eerste performance die we in Vlaanderen gedaan hebben was een heel eenvoudige [*Riooldeksels*]. Een Duitse kunstenaar [Werner Kausch] drukte in Aalst riooldeksels af! Hij reinigde die deksels en maakte ze zwart met verf. Dan legde hij er papier op en een houten plaat, en vroeg aan de mensen om daarop te gaan staan. Hij had die deksels speciaal uitgekozen in de straten van Aalst. De mensen vroegen zich af wat dat te maken had met kunst, maar dat was uiteindelijk de bedoeling. Na afloop kregen de mensen het kunstwerk mee naar huis. Er zijn nog mensen die zo'n exemplaar hebben hangen thuis. Het was niet zo toevallig dat de riooldeksels in Aalst gekozen zijn. We hadden hier een firma, de Vulcain, die dergelijke deksels wereldwijd uitvoerde. De firma trok smids en kunstenaars aan om zulke deksels te ontwerpen. Die deksels liggen over heel België verspreid. Nu verdwijnen ze stilletjes aan waardoor de afdrucken een historische waarde krijgen.

In 1978 heb ik een Europese prijs gekregen voor de tentoonstellingen die ik in heel Europa heb georganiseerd. Ik heb altijd gezegd "als ik prijzen begin te krijgen stop ik." Sindsdien organiseer ik tentoonstellingen buiten New Reform maar meestal ook met een performend karakter. Met performancekunstenaars samenwerken is tof, maar het vraagt veel energie. De organisator moet

immers ook met die confrontaties leven. Als er conflicten ontstaan moet jij het uitleggen aan de mensen. Er waren ook discussies met het publiek. Bovendien verbleven die performers hier ook allemaal. Voor de publieke opinie waren dat ook geen “gewone mensen”. Het waren fantastische mensen maar je moest er wel mee leven. We deden bijvoorbeeld een performance met Yoshio Nakajima, die op zijn beurt 30 kunstenaars uitnodigde uit heel Europa. Die sliepen hier alle 30 op matrassen en dat festival duurde dan vijf dagen. Die kwamen ook allemaal douchen bij ons. Het water liep zo langs de muren naar beneden. Bij wijze van anekdote, maar je houdt dat dus ook geen twintig jaar vol op die manier. Wij waren acht jaar lang, dag en nacht aan een stuk daarmee bezig.

DE OPKOMST IN *NEW REFORM*:

Sommige performances in New Reform brachten veel volk op de been, 100 tot 150 man. Naar maatstaven van een galerij is dat een goede opkomst. We deden performances binnen en buiten en elke performance trok toch vrij veel volk. Mensen konden immers niet voorspellen wat er ging gebeuren. We hadden een enorme distributie, soms tot wel 2000-3000 uitnodigingen. Gelukkig kwamen die niet allemaal, dat zou een catastrofe geweest zijn (lacht). We hadden dus een vrij groot distributiegebied, ook in het buitenland. Daar kan je natuurlijk niet meteen mensen van verwachten. We deden ook veel op straat. We gebruikten de openbare ruimte. Alles was goed zichtbaar, niets was verdoken. Dat speelt ook wel een rol. Je moet een bepaalde openheid kunnen creëren en de mensen aanspreken. Het feit dat we met een aantal kunstenaars van hier werkten had ook wel zijn effect.

HET PERFORMANCE ART FESTIVAL:

Dat was een van de eerste grote festivals over performance in Europa. Het was in ieder geval het allereerste in België. We hebben een paar buitenlandse kunstenaars kunnen overreden om naar België te komen, ook al hadden we eigenlijk weinig budget. Marc Chaimowicz, een Brits kunstenaar, heeft er een performance gedaan. Er was er ook een met dansers uit Quebec. Die was heel goed. Er was ook een performance van de Nederlanders Boegel en Holtappels. Boegel had zich ingespoten met heroïne of zoiets, en dat hing dan met een bakster aan zijn arm in de hoogte. Hij liep in een cirkel rond tot hij er is bij neergevallen. Zijn vriend stootte dan met zijn hoofd tot bloedens toe tegen een ijzeren plaat aan de muur. Het was een soort uitputtingsperformance waar je geconfronteerd werd met verregaand zoeken naar menselijke uithouding. Ik heb alles laten doorgaan zoals zij vonden dat het moest doorgaan. Op dat moment waren dat thema's, zoals het gebruik van verboden middelen, die veelbesproken waren.

We hebben getracht verschillende disciplines van performance naar boven te laten komen. We hebben verschillende aspecten van performance getoond, zowel fotografisch, als video's, als live optredens. Er was bijvoorbeeld ook een performance van Katherina Sieverding en Klaus Mettig. Zij hadden een grote diaprojectie die ze ook als een performance beschouwden. Het waren verschillende dia's die door elkaar liepen met door hen gesproken teksten die het resultaat waren van een tocht die ze in China hadden gedaan.

Het was een doorbraak voor performancekunst in Vlaanderen. Dat mag ik wel zeggen. Nadien is gebleken dat performancekunstenaars, zoals Jan Fabre die daar ook mee bezig was (hij had zich ook voor het festival aangeboden, maar ik kende hem eigenlijk niet goed op dat moment) en Anna Theresa de Keersmaeker, toen ook sterk in opkomst waren. Die hebben mee een doorbraak

gekend door de performancecultuur die wij gecreëerd hadden. We hebben een publiek kunnen winnen voor die kunstvorm, wat niet zo eenvoudig was.

PERFORMANCES IN KASSEL:

In Kassel heb ik ook een performanceproject gedaan, naar aanleiding van de Documenta in 1977. Ik had het stedelijk archief ter beschikking gekregen. Ik deed daar een tentoonstelling rond performance, ook met live performances, bijvoorbeeld van Albert Meier (een Italiaans muzikant), Jan Janssen, Luc Steels, Geladi en Hugo Roelandt. Roelandt heeft daar trouwens een van zijn werken verkocht. Er was daar een verzamelaar die dat wou kopen. Het was een doos met restanten van een performance. Wij waren heel tevreden, dat was nog nooit voorgevallen. Wat hij er nadien mee gedaan heeft weet ik eigenlijk niet. Misschien staat het wel in een museum.

Ik had daar wel wat contacten in Duitsland omdat ik in Kassel mijn legerdienst had gedaan. Ik was nogal opstandig en de korpschef daar zei dat ze met mij niks konden doen. Hij maakte mij verbindingsman tussen de beroepsmilitairen en de Duitse bevolking. Dat was heel aangenaam. Ik mocht daar de culturele evenementen bijwonen. Dat jaar was de Documenta. Daar maakte ik kennis met de Documenta-inrichters en Christo, die verpakkingskunstenaar. Hij moest in Documenta een van zijn beruchte ballons (cilindervorm) oplaten en had helpers nodig.

ENKELE PERFORMANCES VAN LUC STEELS:

Event Structures [juni 1973] was zuiver conceptueel. De bezoekers moesten meewerken om de performance te laten slagen. Het was een gestructureerde performance. Luc Steels had het concept bedacht, maar wij moesten het uitvoeren. De uitvoerder was belangrijk, die moest zijn fantasie laten werken.

In 1988 in *Pianoconcert Luc Steels* gaf hij in een bankmaatschappij een pianoconcert van drie minuten. We hadden een grote vleugelpiano laten brengen. Dan komt Luc Steels daar (veel te laat) toe en drukt daar een aantal toetsen in en het was gedaan. Het was dan ook nog voor een klassiek, hoog gekwalificeerd publiek, met ministers en de directeur van de bank. Bijlage 2

DE PERFORMANCE VAN HUGO ROELANDT IN NEW REFORM [OOK IN: *NEW REFORM NIEUWS* 37 (MEI 1978)]:

Op een bepaald moment was New Reform volledig zwartgemaakt met plastic. Er hingen drie kleine spots. Daaronder lagen muzikanten. Elke keer als de mensen door de straal liepen begonnen de muzikanten te spelen.

ANNA BANNANA:

Anna Bannana was een Amerikaanse die altijd in een bananenkleed gekleed was. Ze deed optochten van mensen die verkleed waren als bananen. Het had te maken met Dadaïsme. Haar man had veel haar op zijn buik en liet daar dan ook “Da Da” inscheren.

AKTIE/REPRODUKTIE VAN ANTONIO MUNTADAS:

Muntadas was een Spaanse kunstenaar die ik vrij goed kende en waarmee ik bevriend was. In 1976 hebben we (verschillende kunstenaars) ingebroken in een fabriek in Aalst. Op dat ogenblik heerste in Spanje het Francobewind. Kunstenaars moesten in anonimiteit leven en wonen. Ze moesten hun werken daar maken in duisternis. We hebben toen dus die fabriek gekraakt en daar een kunstwerk gemaakt. Dat bestond uit het kopiëren van en bestaand tijdschrift. We stonden in

de duisternis rond de kopieermachine en zagen enkel het licht van de machine wanneer die kopieerde. Hij wilde laten zien hoe een kunstenaar in Spanje moest werken. Het was een politiek statement en ook reflecterend naar hem als kunstenaar toe. Het was een performance in kleine groep. Dat was ook bewust zo gedaan.

FLUXUS:

Waar ik ook altijd mee bezig was, is Fluxus. Performance heeft altijd dicht bij fluxus gestaan. Ik had een tentoonstelling gedaan van een Amerikaanse kunstenaar (Ken Friedman). Hij deed daar suggesties aan de mensen. Hij gaf daar teksten met instructies die hij ook zelf had uitgevoerd, en vroeg aan de mensen die uit te voeren. Zo een suggestie was bijvoorbeeld: “Neem uw kerstboom. Ga ermee naar een restaurant. Bestel twee keer eten: voor u en uw kerstboom.” Dat is Fluxus: verbaal. Later vroeg de kunstenaar ook aan de mensen die de actie uitgevoerd hadden om de documentatie (bijvoorbeeld foto's) die ze daarover hadden, naar hem op te sturen. In Fluxus was veel ruimte voor improvisatie. We hebben verschillende keren ideeën gelanceerd en dingen opgestuurd naar de mensen.

HET PLANTEN VAN EEN KUNSTWERK VAN WILLIAM SWEETLOVE:

We hebben eens een kunstwerk ingegraven voor tien jaar. We hadden een pleintje voor New Reform en daar heeft Sweetlove bakken gevuld met aarde. Hij heeft die bakken in polyester gegoten. Op dat pleintje hebben we die bakken in de grond gestoken. Na tien jaar hebben we die er ook weer uitgehaald, samen met twee archeologen, die dat ook professioneel hebben opgekuist enzo.