

‘Botsingen: Happenings, events en performances in Vlaanderen, 1963-1982.’

Eindwerk Theaterstudie U.I.A 2001-2002.

Guy Van Deuren.

Inhoudstafel

1. Inleiding :	Blzn. 1-3.
2. Performance-studie :	Blzn. 4-6.
3. Performance in Vlaanderen, de jaren zeventig: een verhaal over witte raven.	
3.1. Over de 'New Reform' in Aalst en Michael Laub in Stockholm:	Blzn. 7-11.
3.2. Do it yourself: Over 'Today's Place' in Antwerpen, 1977-78 en de associatie met 'Reindeer Werk':	Blzn. 12-15.
3.3. 'Performance Art Festival', Beursschouwburg, Brussel 1978:	Blz. 15.
3.4. '1979-1982: De 'drives' van Ria Pacquee en Danny Devos.	
3.4.a. Ria Pacquee:	Blzn.16-17.
3.4.b. Danny Devos:	Blzn.17-18.
4. Rewind: Happenings en 'events' in Antwerpen, 1963-1974.	
4.1. De 'Happeners', 'Wide White Space' en 'A 37.90.89.'	Blzn. 19-26.
4.2. De 'Ercola'-groep.	Blzn. 26-27.
5. Het I.C.C.	Blzn. 28-29.
6. Het C.E.T.	Blzn. 30-37.
Bibliografie	Blzn. 38-39.

1. Inleiding:

Performance. Nadat het begrip in de jaren negentig grotendeels uit ons vocabularium was verdwenen, merken we vandaag een hernieuwde belangstelling voor dit moeilijk te omschrijven medium. RoseLee Goldberg stelde in 1984 dat:

“Performance is the expression of artists who wish to challenge the viewer’s perceptions of art and the limits of these perceptions. Each performer makes his or her own definition of performance in the very manner and process of execution, so that each work becomes an entirely unexpected combination of events.” (1) (blz.25)

Die onverwachte combinatie van gebeurtenissen is wat het medium levend hield en houdt. Wanneer het voorspelbaar en gecommmercialiseerd wordt, bloedt het al snel dood.

In het Vlaamse landschap van vandaag worden geregeld performances ontketend door jonge, ietwat controversiële ‘collectieven’ zoals : Het Venijnig Gebroed en Het Maskesmachien.

Ook jonge choreografen zoals Charlotte Vanden Eynde en de acteur/kunstenaar Benjamin Verdonck integreren elementen in hun werk die verwantschappen tonen met enerzijds het werk van Yvonne Rainer en Steve Paxton en anderzijds met het werk van een straattheater-groep als ‘The Welfare State’ en ‘performance-orientated-theater’ zoals dat eind jaren zeven-tig getoond werd in het ICC door groepen als ‘People Show’. Deze laatste groep, ontstaan in 1966, was één van de pioniers van een Engelse traditie waartoe ook ‘Forced Entertainment’ behoort, nl. ‘Fringe-theatre’. Deze term is een verzamelnaam voor het ‘niet-literaire’ theater dat toen opkwam en zich kenmerkte door het vermengen van genres en artistieke disciplines, overgoten met een saus van cabareteske maatschappij-kritiek en absurde humor.

Het enthousiasme en de ‘vrijbuiters-mentaliteit’ van de jonge honden van vandaag doet ook terugdenken aan de hoogtijdagen van de punk-esthetiek, anno 1977, een mengeling van ludieke actie en al dan niet agressieve provocatie. De ‘Do it yourself’ mentaliteit van de punks was een heftige reactie op de ‘post-‘68’ vertwijfeling. Bevlogen revolutionairen zoals Guy Debord merkten op dat :“alles wordt gerecycleerd door de tentakels van de spektakel-maatschappij.” (3) Een fenomeen waaraan ook de performance-kunst niet zou ontsnappen, getuige de vele internationale festivals met ‘pop-allures’ in de jaren zeventig.

1970 en ‘71 waren, vanuit internationaal oogpunt, cruciale jaren voor performance- en body-art. Vito Acconci, Chris Burden en Gina Pane gebruikten hun lichaam als ‘artistiek medium’, meestal op een manier die toeschouwers schokeerde of minstens verontrustte. De vrolijke dagen van de ‘happenings’, waarbij de nadruk lag op publieksparticipatie en dionysische roesbeleving, waren voorlopig voorbij.

Ook Antwerpse kunstenaars zoals Panamarenko, Wout Vercammen en Hugo Heyrman die bekend werden door hun ‘happenings’ in de Antwerpse binnenstad, concentreerden zich vanaf dan op hun beeldend werk. Bovenvernoemden en de steevast over het hoofd geziene

Ludo Mich (zie 4.1) waren trouwens de enigen die in de jaren zestig 'voeling hadden met' de baanbrekende Fluxus beweging, een internationale neo-dada groep die, beïnvloed door Cage, naast beeldend werk, ook een aantal spraakmakende 'events' creëerde. Beuys, Yoko Ono, Naïm June Paik en tientallen minder bekende namen hebben op dit gebied grensverleggend werk verricht.

Kunstenaars die provoceeden was natuurlijk niks nieuws in de jaren zeventig, futuristen, dadaïsten, constructivisten en surrealisten hadden de weg gewezen. Goldberg wees erop dat :

"Whenever a certain school, be it Cubism, Minimalism or Conceptual art, seemed to have gained a strange hold on art production and criticism, artists turned to performance as a way of breaking down categories and indicating new directions. The history of performance art in this century can thus be seen as a series of waves; successive periods when performance provided a release from the stagnation and complacency of set styles and attitudes." (1) (blzn.25-26)

Hoewel we kunnen stellen dat er sinds het begin van de 20ste eeuw een geschiedenis bestaat

van 'performance art', lieten theoretici zich in de jaren zeventig tot de volgende uitspraken verleiden. Robert Nickas bv. stelde in de inleiding van de essay-bundel, 'The art of performance. A critical anthology', dat het "the art form most characteristic of the 1970s" is. (1) (blz.x) Goldberg benoemde de jaren zeventig als 'The golden years'. (1) (Blz.71)

Het opvoeren van een individuele act paste in de solipsistische 'tijdsgeest', in wat Lasch 'the culture of narcissism' noemde. Maar de gemeenschappelijke noemer van de meeste performances die toen werden uitgevoerd was niet zo éénduidig, het 'narcistische' was slechts één van de aspecten die deel uitmaakten van een protest-reactie tegen de vervreemding en isolatie van het individu, in een maatschappij die individualistische waarden propageerde. Dit neemt niet weg dat 'performance' in zijn breedste betekenis het mode-woord werd van de 'seventies', elk publiek optreden, ook dat van politici en sportlui, kon als een 'performance' geduid worden. Waardoor een aantal kunstenaars hun werk niet langer onder de noemer 'performance' wilden 'labellen'.

In de in 1977 verschenen essaybundel 'Performance in postmodern culture', met teksten van Blau, Lyotard e.a. stelde de eindredacteur, Michel Benamou, het volgende in de inleiding :

"The problematic of performance in postmodern culture ranges from questions about shamanism to projections of the human drama playing itself in an expanding universe. But lest this formulation mislead the reader to expect a progress from ritual to high technology, let me restate the problematic as an undecidable argument between presentation and representation, being and absence, presence and play. (...) From the experiments of the Living Theater to the sophisticated mixed-mediations of video, performance has changed the scene of the arts, of painting (since Duchamp), of theater (since Artaud), of poetry (since Olson)" (2)

Eind jaren zeventig culmineerde de theorie-vorming rond performance in uitspraken die kwaliteiten aan het fenomeen toedichtte die maar weinig performers konden waarmaken. Joreg Glusberg bv. stelde dat:

“Performance isn’t a game but a symbolic machine,(...), using the most ordinary, everyday resources for the most unheard of purposes.(...) There is no other appellation for the performer than that of semiotic magician: an operator of signs which become such in the course of a generally unforeseen ritual. Here resides the strongest bond between these experiences and the real history of mankind: the opportunity for a re-encounter, from the staging point of art; for a magic which is constituted by acting on signs and meanings.”
(12)

De internationale atlas van ‘performance art’ is inmiddels opgetekend in dure, blinkende kunst-boeken, maar m.b.t. Europese kunstenaars en in casu Belgische en/of Vlaamse performers zijn er serieuze hiaten.

2. Performance-studie.

In de essay-bundel 'The Art of Performance' staan een aantal belangrijke geschriften m.b.t. 'performance studies en research', o.a. Kirby's 'On acting and not acting' uit de *The Drama Review* uit maart 1972, Pluchart's 'Risk as the practice of thought' uit *Flash Art* nr.80 uit februari 1978 en Henkin Melzer's 'The dada actor and performance theory', uit *Artforum* 12 van december 1973. In dit laatste artikel stelt Melzer : "Kirby speaks of the performer in traditional theatre as performing within a matrix, a created world of time, place, and character. The Dada performer, inasmuch as he is a personal actor, performs outside the matrix of character and time. The time is now, the performer is himself." (1) (blz.50)

Een duidelijk verband tussen de dadaïsten en de performers uit de jaren zeventig was de scheiding tussen kunstenaar en publiek, dit in tegenstelling tot de happenings. Het was niet langer de bedoeling de toeschouwers te betrekken in een collectieve, rituele roesbeleving. Er werden nog wel rituelen opgevoerd, maar ze hadden net zoals bij de dadaïsten eerder een provocatief karakter. Michel Journiac bv. bood het publiek een pudding aan, die hij met zijn bloed had gemaakt ('Messe pour un corps', 1969). (14) James Lee Byars, daarentegen provoceerde op een 'zachte' manier, de punks beschouwden hem als een 'new age clown'.

Begin jaren zeventig analyseerden kunstenaars als Gina Pane zichzelf met het mes, letterlijk en figuurlijk. Er werd in het eigen vlees gesneden om zichzelf te confronteren met angst en de grenzen van pijn-drempels, niet zelden in de hoop de angst te 'overstijgen'. Francois Pluchart noemde dit 'risk as the practice of thought', wat volgens hem een gemeenschappelijk kenmerk was van de 'performance and body art' uit die periode. De kunstenaar als martelaar, als offer. Het gevaar opzoeken. Burden en Abramovic gingen hierin erg ver. De 'dood' werd uitgedaagd, bijna tastbaar gemaakt. Dat de aard van de beoogde catharsis bij het publiek nogal kon verschillen met wat wij er doorgaans onder verstaan, werd duidelijk met Abramovic's performance 'Rhythm O' (1974). In een galerij in Napels presenteerde ze zichzelf, liggend op een tafel naast 72 objecten, waaronder een zweep, een geladen revolver, een mes en een rozentak. Het publiek werd de galerij ingelokt met de uitnodiging dat ze vrij waren om te doen wat ze wilden. Na 16 uur werd de performance stopgezet, ze was ontkleed, in de nek gesneden en van een doornen kroon voorzien ...

Het lijkt op een extreme versie van Yoko Ono's 'Cut Piece'(1964): "in which the audience was invited to cut off her clothes as she sat unmoving before them...At the time, Ono remembered, this work was rejected by several male colleagues 'for being animalistic'. (4) (blzn. 95-96) Ono beschreef haar 'events' als 'dealing with oneself' in tegenstelling tot het 'get-togetherness' van de meeste happenings. 'Cut Piece' was een keerpunt uit de jaren zestig

dat een weg aanduidde die uitliep in de extreme, soms levensgevaarlijke performances uit de jaren zeventig. In 1967 werd Yoko Ono uit ons land verbannen vanwege haar 'provocerende naaktheid' tijdens het 'Experimental'-festival in Knokke (1967), de dichters Claus en Pernath waren enkele van haar 'companions in crime'.

Burden's 'Prelude to 220 or 110' (1971) was een duidelijk voorbeeld van 'met je leven spelen':

"Burden was secured to a concrete floor with copper bands for two hours during each of the three days of the performance. Beside him were two 110-volt lines immersed in buckets of water. The possibility was imminent that a spectator would spill the contents of the buckets and electrocute Burden." (1) (blz.145)

Burden zei het volgende over zijn werk: "My art is an examination of reality. By setting up aberrant situations, my art functions on a higher reality, in a different state. I live for those times. I don't think I am trying to commit suicide. I think my art is an *inquiry*, which is what *all* art is about." (1)(blz.223) Hij beweerde dat zijn lichaam een instrument was om denkprocessen op gang te brengen.

"These inquiries into his physical and psychic energies manifested a noteworthy attempt to endow his art with a humanist attitude", stelt Wayne Enstice, in zijn essay 'Performance art's coming of age' (1), "but this intent was rendered impotent by it's lack of resolution. The spectator, incapable of aesthetic detachment, was drawn into a ceremony where the moral implications were not clearly articulated...the viewer was unable to transcend the discreteness of the performance." (1) (blz.146)

Acconci genereerde gelijkaardige responses met zijn inmiddels legendarische performance 'Seedbed' (1972). Hij masturbeerde onder een houten vloer waarover de bezoekers van de galerij stapten. Zijn stem werd versterkt weergegeven. Als hij na afloop geconfronteerd werd met het publiek, werd een zichtbaar afgrijzen naar Acconci toe geuit. Dit werk doet me denken aan de acties van Diogenes en zijn collegae cynici uit het Athene van de 5de eeuw v.C.

Schockeren en provoceren om een dialoog op gang te krijgen over culturele gewoontes en disciplineren.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat heel wat mensen zich afvroegen of dit nog kunst was. Sinds Duchamp's ready-mades (1913) beseffen we echter dat dit een problematische vraag is zonder een éénduidig antwoord. Kunst is ook anti-kunst. Kunst is ook het verleggen van grenzen. De eerste en de laatste grens was en is het lichaam dat in vraag gesteld wordt m.b.t. haar sociale en politieke betekenissen. Sociaal aanvaarbare gedragsnormen w(e)(o)rden door performance-kunstenaars vervangen door storende, verontrustende activiteiten en (re)presentaties. Of ludieke, etherische, zelfs 'spirituele' acties in al hun (niet) betekenissen.

Een ander belangrijk aspect, dat vooral het werk kenmerkte van links-revolutionaire performers was het gegeven van de ideologische transscriptie van het lichaam. In het essay 'The return of existentialism in Performance Art' (1) wees Peter Gorsen erop dat :

"If many performers (such as Reindeer Werk, Brisley, Gerz, Lebel, Paik, Vostell, Export, Abramovic-Ulay) emphasize the 'social aspect' of their work, this means that they place

their thrust in communication *with the other person* through the confirmation and experience of *one's own self* in its temporal existence. The performance, which is always 'self-performance' up to the limits of presumption, offers the possibility 'that people will be reminded of themselves' (Jochen Gerz). The communicative value of the reminder is emphasized by the artists in unison. They see their performances as referring less to the moment than to recollection, as aiming more at the achievement of a 'we' than of an 'I' identity." (1) (blz.139)

Eén van de meest luciede beschouwingen over het inzetten van angst, als gemeenschappelijke gewaarwording bij kunstenaar en publiek, werd uiteengezet in het essay 'Artistic' van de multi-media kunstenaar Les Levine :

"It's the condition of being alive. The relationship between the artist and whomever is more a universal relationship between everybody and his condition. So the state of dissatisfaction is a universal state for both the artist and the audience, only it's the artist whose pointing it out...So what I think it has to do with, when it really works, has something to do with anxieties that are real. The realization that when the audience realizes that you have these problems that you have to deal with --it's that moment when those problems are its problems... First of all you've got to relate to other people's anxieties. You've got to be their anxieties...it's got to be something that is really a pivotal anxiety of anybody, of any person, not just your own problem. It has to be an underlying cultural anxiety. And somehow it has to shed light on that anxiety...a negative force that's trying to upset them...the first thing to do is to feel the anxiety. Let it all of a sudden out in the open, let it overwhelm you, let it get out of control, let it annihilate you. Then, second is becoming aware of that anxiety. Where it arises from. What is the cause that's producing this effect. What is the whole relationship, other than simple neurotic self-centeredness...It's very difficult for people. They don't want to do that or they can't do it." (1) (blzn.240-244)

Ik geef het laatste woord aan François Pluchart:

"Risk of infection, of poisoning, of a bad wound, of a heart attack, of psychic disorder, or of death, but also constant provocation of the social structures which react with rejection, such are some of the many risks run by artists since 1969. (...) "This experience of risk, (...), is just the more outward aspect (...) of the artist's responsibility, of the danger of being an artist (to play a role in the course of thought). The more or less deeply acquired experience of folly and of disorder of the senses (Rimbaud, Van Gogh, Artaud, etc.), which touches certain mythical temptations, clearly underlines the price an artist must pay in order to steal an assent and to bend enslaving ideologies." (14)

3. Performance in Vlaanderen, de jaren zeventig : een verhaal over witte raven.

3.1. Over de New Reform in Aalst en Michael Laub in Stockholm.

Spilfiguur van de 'performance-scène' in Vlaanderen was ongetwijfeld Roger D'Hondt. Zonder de inzet en het engagement van deze man zouden 'de gouden jaren van performance', hoogstwaarschijnlijk aan Vlaanderen zijn voorbijgegaan. Deze Aalstenaar opende in 1966, samen met de schilder Walter Schelfhout, de galerij-boekhandel 'Vertikaal', dat ook 'Bom' uitgaf, een 'provo'-tijdschrift. In 1968 opende hij de niet-commerciële galerij 'Reform' die in 1971 'New Reform' werd, dit alles in onze oudste industrie-stad, Aalst. De galerij was compleet anders dan wat er elders in het land bestond: geen dure uitnodigingen maar inviterende strooibiljetten ('flyers') en een gestencilde tentoonstellings-krant in plaats van chique catalogi. D'Hondt verdiende de kost als ambtenaar bij de post, 'revolutionaire' kunst was zijn voornaamste hobby.

Het 'New Reform Art Centre' organiseerde vanaf augustus 1971 performances. Gasten van het centrum waren o.a. het controversiële Coum Transmissions in maart '75 en Reindeer Werk in mei '77. In het 'New Reform' werden in de periode 1970-79 circa 30 performances opgevoerd. D'Hondt's motivatie voor deze programmering was de schrik dat Vlaanderen weerom een belangwekkend, 'revolutionair' fenomeen als Fluxus zou missen. (zie ook 4.1)

D'Hondt was vooral geïnteresseerd in de conceptuele kunst en zijn galerij functioneerde daar-voor als een ideeën-en voorlichtingscentrum. Maar ook daarbuiten creëerde hij een forum voor kunstenaars uit verschillende disciplines: performance, concrete poëzie, experimentele muziek, film, video en plastische kunsten. Tentoonstellingen als 'Art and Idea' (1970), 'Concept-Art' (1971), 'Idee en Projektkunst' (1971) e.a. legden de nadruk op informatie en communicatie, waarbij de onderlinge relaties tussen kunst, politiek en maatschappij werden benadrukt. Dit, naar analogie met Beuys, om de toeschouwers bewust te maken van hun eigen 'creatieve potentie'. De daad was belangrijker dan het eindresultaat. In de catalogus van de retrospectieve tentoonstelling over New Reform (maart 1988) schreef D'Hondt :

"Kunst van 'tijdelijke' en 'vergangelijke' aard is het gevolg van een levendig bewustzijn dat kunst, die gemaakt wordt met het doel het nageslacht te dienen, geen betekenis heeft, tenzij achteraf in een historische context (...) Er is een ogenblik waarop creativiteit kunst wordt. Ze kan dan hooguit een financiële betekenis krijgen, maar dit houdt geen enkel verband met de creatieve daad die zich op een bewust tijdsein heeft ontwikkeld." (6)

"De rode draad waren de actiegerichte kunstvormen, de performances. Dat begon kalmpjes aan in '70, tegen het einde toe was dat onze meest intense activiteit geworden", vertelde D'Hondt later. (5)

De eerste Vlaamse performer in de New Reform was Luc Steels, tegenwoordig hoogleraar in de Artificiële Intelligentie aan de V.U.B. en nog altijd een kunstenaar die via nieuwe media,

tijdloze vragen blijft stellen. (39) D'Hondt schreef het volgende over Luc Steels in een artikel in *Flash Art* (jan.'79) :

"In the early seventies, some Antwerp university students generated more timely art events. Instigator Luc Steels established the university art centre and was personally active in the 'fringe theatre'. He also co-organised various art productions on the Ercola-premises, a house in Antwerp rented by an artists' commune." (10) (blz.49) (zie 4.2)

In juni 1973 liet Luc Steels zijn eerste performance 'gebeuren' in de 'New Reform', hij was de eerste Vlaming die er te gast was. "(...) Steels produced 'Event Structures', where the audience was led through the different rooms of the building. The event's structure implied that those present had to find individual responses to Steels' propositions in simple acts like shaking hands, kissing, or embracing each other." (10) (blz.50)

Rond diezelfde periode werkte Hugo Roelandt in Antwerpen aan zijn gemanipuleerde of 'ge-ënceneerde' foto's. De voorbereidingen voor dit werk vond hij echter boeiender dan het eindresultaat en hij wou het publiek tonen hoe plezant en boeiend dit was. Zijn acteurs waren vooral studenten van de inmiddels opgedoekte acteurs-opleiding van de Studio Herman Teirlinck.

In 1974 ontstond de eerste Vlaamse performance-groep rond de fotograaf / beeldhouwer Hugo Roelandt, met Luc Steels en de muzikanten Paul Geladi en Luc Mishalle. Later vertelde Roelandt het volgende over die eerste performance in de New Reform (november 1974) :

"(...) omdat het een eerste begin was wilde ik alles wat normaal als bestaand aanvaard wordt wegbannen om echt opnieuw te beginnen. Daarom heb ik geprobeerd een persoon (...) in de muur te schilderen: ik heb die persoon gewoon voor een muur gezet en met verf/ kleurstof geprobeerd hem en de muur één te maken zodat hij verdween omdat alles - vooral wat het denken betreft- zozegzegd van de mens uit gebeurt. En als je dus een mens wegschildert, schilder je eigenlijk het elementaire weg. (...) Mij interesseerde het bepaalde toestanden heel bewust te veranderen en die dan vast te leggen. Daarvoor was fotografie een geschikt middel. Op den duur werd het veranderen echter belangrijker dan de fotografie zelf en dan is de stap klein om er 'live' toestanden van te maken. (...) Trouwens, die eerste 'optredens' zal ik ze maar noemen, noemde ikzelf geen performances. Het is slechts omdat het medium ook hier bekend werd dat men dat soort dingen waar ik mee bezig was uiteindelijk de naam heeft gegeven die op dat moment gangbaar was." (24)

In 1976 presenteerde hij zijn performance annex installatie 'Esthetisch Ideaal' zowel bij Proka, de New Reform en het I.C.C. Het was een kritiek op de ideale lichaamsvormen die ons door de media opgedrongen worden. De toeschouwers konden na de performance hun ideale man/ vrouw samenstellen aan de hand van tekeningen van verschillende lichaams-propoorties, bv. dikke of magere billen enz. Op die manier kon Roelandt 'onderzoeken' of er verschillen qua smaak waren tussen Gentenaars, Aalstenaars en Antwerpenaars. (35)

D'Hondt stelde dat: "Hugo Roelandt, then, can be considered the one who made the real breakthrough of performance activities by Belgian art centres and artists possible. He presented his work at the major Belgian art centres and at the Düsseldorf Kunstmarkt during the first festival organised by Elisabeth Jappe from Cologne, in 1976." (10) (blz.50)

Roelandt herinnert zich het volgende over de performance in Düsseldorf : "Oh ja toen zat Beuys in ons voorprogramma (lacht), diezelfde performance heb ik dat jaar ook in de New Reform en de spiegelzaal van het I.C.C. gedaan. Dat was met mensen van 'De Kiek' (zie 4.2) en Geladi en Steels van het U.I.A. Ik werkte er met licht, zowel daglicht als kunstlicht en maakte er een berg met piepschuim. Ik had Duitse vlaggetjes bij die ik uitdeelde aan het publiek, refererend naar het planten van vlaggen na het veroveren van een bergtop. Er was veel volk want Beuys had net 'opgetreden', maar de mensen reageerden onthutst op die vlaggetjes, waarschijnlijk omwille van het oorlogsverleden van Duitsland." (35)

In 1975 werd in Stockholm de groep 'Maniac Productions' opgestart door de Antwerpenaar Michael Laub en zijn compagnon Edmondo Za. Beiden hebben een 'theater-achtergrond' maar verfoeiden het medium omwille van de toen nog veel toegepaste Aristotelische principes. Over de voorstelling 'Mouse in repetitive structure' ('77) stelde Za dat het voor hem niets te maken had met theater, "maar alles met therapie." (13) In februari '77 presenteerden ze bovenvernoemde voorstelling voor het eerst in het 'Mickery'-theater in Amsterdam. Jac. Heijer schreef er een artikel over voor het NRC Handelsblad.

"In het bovenzaaltje van Mickery geven drie meisjes en twee jongens uit Stockholm een voorstelling die onder het etiket 'Minimal art' of misschien 'Performance art' hoort te vallen. (...) Wat de vijf doen komt neer op herhaalde bewegingen ontleend aan alledag: krabben, rondjes lopen, een kluwen wol opdraaien, dweilen. Twee meisjes in zwarte jurken doen typisch vrouwelijk geachte bezigheden. De jongens in overalls lijken hun beweging aan arbeid ontleend te hebben. Het derde meisje in een witte pon, komt pas halverwege op en dribbelt in kleine pasjes volgens geometrische patronen. De handelingen worden verricht met enkele voorwerpen: draadjes, een ballon, een emmer meel, een deurbel. De belichting komt van paarsgekleurde t.l.-buizen, nogal fel (zonnebrillen meenemen). Er wordt eentonige muziek gebruikt van Steve Reich. De vorm is duidelijk van structuur: de afzonderlijke delen worden aaneen-geregen door video-projectie op twee monitors. (...) Interactie tussen de spelers is er nauwelijks; ieder is voor zich bezig, al ontstaat er al kijkend een zeer evenwichtig bewegingspatroon waarin toch een onderling verband is te bespeuren. De handelingen zijn niet logisch. Een betekenis kan misschien verstaan worden als een soort weergave van onze ver-vreemde robotachtige samenleving. Ik herken dat ieders leven bestaat uit herhaalde handelingen van de onnozelste soort. Als je je die handelingen bewust wordt, zoals hier getoond, word je gek. De slotscène bestaat niet onverwacht uit het breken van kippebotjes en het kapotgooien van achttien borden." (14)

Het menselijke gedrag en de vaak 'onbewuste' gebaren die we dagelijks uitvoeren was het onderzoeksterrein bij uitstek voor 'Maniac Productions'. Annemie Van Kerckhoven zag ze

aan het werk tijdens het Performance-festival in de Beursschouwburg in 1978:

“Dat was de eerste keer in mijn leven dat ik een performance zag met herhalingen en ‘loop’-structuren...achteraf, jaren later, zag ik op een foto dat ook Jan Fabre en Danny Devos, die ik toen nog niet kende, deel uitmaakten van het publiek. Michael Laub’s performances waren een vorm van ‘body art’, hij ging daarin erg ver met zijn lichaam en dat van zijn mede-performers, tot aan de grens van de uitputting. Het was ook vrij absurd en abstract...” (36)

In 1977 werd in Antwerpen een nieuwe groep gevormd rond Hugo Roelandt met Narciss Tordoir en Jan Janssens, studenten schilderkunst aan het Hoger Instituut van het KASKA. Narciss Tordoir herinnert zich het volgende:

“De ontmoeting met Hugo Roelandt is heel belangrijk geweest want ik kende eigenlijk niet veel van ‘performance’ en hij was de enige in Vlaanderen die daar vooral mee bezig was. Zijn performances waren vrij ‘theatraal’, hij focuste vooral op het uitvoeren van een reeks handelingen. In tegenstelling tot bv. het werk van Ulay en Marina Abramovic dat ‘fysieker’ was, meer op het lichaam betrokken, de zogenaamde ‘body art’. Roelandt vond het belangrijk om rond een bepaald thema te werken en daarvoor mensen uit te nodigen. Die konden dan mee dat thema uitbeelden volgens hun visie. Zoals met ‘De vier seizoenen’, een onderwerp dat me eigenlijk niet interesseerde, maar ik kon mijn ding doen en dat was o.k. voor Hugo.” (31)

“Ik dacht toen als een echte groepsleider en vond dat mijn mensen te weinig ‘live-ervaring’ hadden, dus besloot ik een kleine ‘tourné’ te organiseren. In het RHOK is de reden van de breuk ontstaan. Tordoir en Janssens zagen er het werk van Reindeer Werk en zegden me dat dat het was wat ze zelf wilden doen. We hadden toen al vier maanden aan de ‘Vier Seizoenen’ gewerkt...maar die koppige ezels weigerden om ermee naar Kassel te gaan.” (35)

Roelandt, Tordoir e.a. presenteerden de performance ‘The four seasons’ voor het eerst op de binnenkoer van de Brusselse avond-academie RHOK. Achteraf verklaarde Roelandt: “Ik had op dat ogenblik een enorme hekel aan alles wat natuur was. (...) Ik wou dus die natuur vervangen. Ik heb geprobeerd om het zelf te laten regenen, te laten misten...en dat ging wel. Maar die zon hé, dat lukte niet. Dat was te duur.” (30)

“We hebben dat in het RHOK in Brussel op een festival gedaan, waar ik Reindeer Werk leerde kennen en in Aalst, ‘s avonds op straat voor de New Reform”, herinnert Tordoir zich. “Normaal gingen we er ook nog mee naar Kassel maar dat is niet doorgegaan omdat er toen al ruzie was. Dat ‘theatrale’ dat lag me niet en ook dat thema...‘de vier seizoenen’... tja. Er moest regen gemaakt worden, dat was vooral ‘den dada’ van Hugo. Hij had een systeem gemaakt met plastic buizen, met allemaal gaatjes in en daar werd dan water doorgepompt dat naar alle kanten spoot. En onder die ‘regen’ deden wij dan vanalles. Ik heb een zwarte stoel wit geschilderd en met die regen liep de verf er altijd terug af...Er lagen ook mensen op de grond en daar schilderde ik silhouetten rond, maar ook die vervaagden door het water. Achter-af maakten we met de attributen van de performance, een installatie.” (31)

Roelandt reageerde op de volgende wijze toen de groep uiteen viel:

“Hugo Roelandt did a remarkable solo-performance at the Documenta. Troubled by all the small and big problems that accompanied the realization of his originally planned performance, he got a new idea: he stuck both feet in a cardboard box and burried them under a layer of fresh concrete, tied himself up with a strong rope and got himself entangled in a green camouflage net.” (10) (blz.50)

“D'Hondt had op een bouwplaats in Kassel de slaapzalen van de bouwvakkers gehoord. Ook

de groep van de U.I.A kwam langs. We hebben op dat terrein een aantal experimenten gedaan.

Ik heb daar bijna Frank Coppieters ‘verdrongen’. Hij liep in een ‘waterpak’ rond, een plastic pak gevuld met tientallen liters water en wij vroegen ons af of hij daarin nog kon bewegen.

Wij

waren tevreden want het pak scheurde of barstte niet open maar opeens kreeg Coppieters een rode en dan een blauwe kop. Hij slaakte een kreet en ik heb hem dan omgeduwd zodat het water er langs de nekopening uitstroomde. De druk van het water had het bloed uit zijn benen geperst en zo verder naar boven toe...een levensgevaarlijk experiment achteraf bekeken.” (35)

“In Vlaanderen was je een goede performer als je gratis optrad i.t.t. de buitenlanders die wel betaald werden. Je moest ook garanderen dat je wat ‘show’ kon brengen. Ik had ook geen ‘port-folio’ zoals de meeste jonge kunstenaars, als ik ging onderhandelen. In het PSK bij Gheirlandt, had ik enkele foto’s bij me van vroegere performances. Je kon zoiets moeilijk voorbereiden omdat je werkte ‘met’ de ruimte waarin je ev. terecht zou komen. In het PSK was het budget al een anderhalf jaar van tevoren bepaald, ze konden geen middelen vrijmaken en daarom hebben we er nooit iets gedaan.” (35)

New Reform sloot de deuren in 1979 na het organiseren van een laatste tentoonstelling met werk van Belgische kunstenaars onder de titel ‘1978’.

3.2. Do it yourself : Over 'Today's Place', in Antwerpen, 1977-78 en de associatie met 'Reindeer Werk'.

De schilders Tordoir, Jansens, Dolf Verbisselt en de fotograaf Ronald Stoops kraakten in de herfst van 1977 een pand van de Ercola-groep in Antwerpen en doopten het 'Today's Place'. Beïnvloed door hun contacten met de groep 'Reindeer Werk', begonnen ze te werken rond het fenomeen 'punk', een verzamelnaam voor een provocerende, rebelse attitude die al 'het gangbare' in vraag stelde. Ridiculiseren en 'een beetje om zich heen schoppen' om uit het keurslijf van acceptabel gedrag te breken, was een geliefkoosde bezigheid van punks allerhande. De 'geest' van dada ontpopte zich weerom in een nieuwe verpakking. Hugo Ball schreef dat één van de doelen van de dadaïsten het volgende was : "surpass oneself in naïvité and childishness.. childhood as a new world,(...) in opposition to the senilities of the world of grown ups." (1) (blz.42) De punks noemden iedereen die ouder was dan 25, 'een ouwe zak'.

Een zelfde radicaliteit vinden we ook terug in het werk van het duo Reindeer Werk. Goldberg 'linkte' ze aan het werk van Stuart Brisley :

"Stuart Brisley's actions in London were equally (cf. G.Pane, M.Abramovic) a response to what he considered to be society's anaesthetization and alienation; 'And for Today, Nothing' (1972) took place in a darkened bathroom at Gallery House, London, in a bath filled with black liquid and floating debris where Brisley lay for a period of two weeks. According to Brisley, the work was inspired by his distress over the depoliticization of the individual, which he feared would lead to the decay of both individual and social relationships. Reindeer Werk,(..), were no less concerned by similar feelings: their demonstrations of what they called 'Behaviour Land', (...) were not unlike the work of Rainer in Vienna, in that they recreated the gestures of social outcasts- the insane, the alcoholic, the bum."(8) (blz.165)

Omdat ze nu ietwat vergeten zijn, wil ik even stilstaan bij wat zij 'behavioral art' noemden. 'Reindeer Werk' was Tom Puckey (°1948, Londen) en Dirk Larsen (°1951, Kopenhagen), allebei afgestudeerd aan de 'Royal College of Art' in Londen (1975). Hun werk ontstond vanuit een kritiek op de gedragspatronen die de gevestigde orde ons 'opdringt'. De bedoeling was : mensen bewust te maken van hun 'geconditioneerd gedrag'. Dit anti-conformisme vertaalde zich ook in het bredere 'platform' van de punk-revolte, toen deze nog fris en niet gerecupereerd was door de mode- en muziekindustrie (1976-'77). In mei 1977 is RW voor het eerst in Vlaanderen, met de performance 'Behaviour' in de New Reform. In het archief van het I.C.C (bib.MuhkA) vond ik een stencil met een aantal 'statements' over hun werk.

"The basis of our work is 'Behaviouralism'. Conceptual art has reached a contended middle age and is no longer the driving force it used to be. Neither has concept-based 'Action art' the impetus any longer to fulfill the role of developing Actions as an art form. A tramp in the road, with his almost complete incapability in the 'directional thinking' used in conceptual art, has a more potent and direct effect on the people around him than a conceptual artist ever could. A tramp is someone to emulate. His swaying stance alone is a sufficient action. It is

enough that he is there, 'being', rather than involving himself directly with an activity in order to resolve a situation, the tramp manipulates his behaviour.(...) In our performances we try to practise non-discrimination in the actions we make, and use discrimination only in the area of Behaviour. In these behavioral performances, the actions made are used only to promote or change certain aspects of our behaviour. The actions in themselves are worthless." (11)

Het onderscheid tussen de noties 'acties' en 'gedrag' wordt hier niet echt helder. Misschien bedoelen ze : 'het gaat er niet om wat je doet, maar hoe je het doet.' Tordoir herinnert zich het volgende:

"Reindeer Werk daar zat een levensfilosofie achter die zich vertaalde in hun performances en de discussies achteraf. Ze wilden door hun gedrag duidelijk maken dat ze het niet eens waren met de 'dingen' die in de wereld gebeurden, de ongelijkheid tussen mensen, het hiërarchische systeem, ook dat van de kunst-wereld. Ze waren beïnvloed door Gilbert en George en door de punk. Hun verzet uitte zich o.a. in 'poses' en daar waren wij ook mee bezig. RW heeft die grens tussen kunst en leven helemaal uitgediept. Het ging vooral om een houding, een attitude van onvrede met het 'bestaande'. Maar ze werden wel erkend als kunstenaars, terwijl wij aan alles onze voeten vaagden. Zij zaten bv. in het officiële programma van Documenta '77 en werkten mee aan de workshop van Beuys aldaar. De conceptuele kunst was toen heel theoretisch en formeel, zij waren daarentegen op een fysieke manier met die dingen bezig.

Het gedrag dat ze toonden kwam van 'binnenuit', het mocht absoluut niet geconditioneerd zijn door regels, ook niet door die van de performance-kunst. Dit gebeurde dan op zo'n manier dat de mensen zich afvroegen of ze met zotten of gehandicapten te maken hadden. Ze wilden ook een overgang bewerkstelligen tussen hun 'performance' en de communicatie erover achteraf met het publiek in het 'echte leven', dat echter ook nog deel uitmaakte van het 'werk'. Op den duur loste hun performance-kunst op in het alledaagse leven en zijn ze ermee gestopt. Tom is daarna met installaties in gebouwen begonnen, van Dirk heb ik niets meer gehoord."

(zie ook 6.)

We beëindigen dit intermezzo over Reindeer Werk met één van hun 'statements:

"The whole point of making performances is that the actions that take place happen here and now. So you must use the materials unique to here and now, like behaviour, as the basis of actions, rather than tired formulae which are left-overs from other art forms and which have been dragged up as stop-gaps to deal very inefficiently with a subject which is inherently more direct than they could ever be. If you look at Performance, you can see it has its own intrinsic qualities, (...). To approach it in a formalised way, or in a ritualistic literary manner, is to feel that you must castrate it before you can use it." (11)

" 'Today's Place' was een 'vrijplaats' waar ateliers waren, mensen woonden en waar wij in 't weekend een soort van discotheek exploiteerden. Met de opbrengst daarvan lieten we punk-bandjes optreden, programmeerden we performances en films en maakten we onze tentoon-stellingen. Wij deden ook 'acties' op straat, we noemden dat 'directe acties'. Terwijl veel

performance-kunstenaars wel in het circuit van de kunst-wereld functioneerden, wilden wij daar bewust niks mee te maken hebben. Voor onze eerste actie hadden we ons als ambtenaren gekleed, met een 'propere' haarsnit en een aktentas. Om de vijf minuten vertrok er iemand vanuit de Keizerstraat naar de Meir, de straat waar al de grote banken waren. Ik was als eerste vertrokken en plaatste me aan de ingang van de bank aan de 'boerentoren' waar ik begon te bedelen. De drie anderen deden hetzelfde. Dat heeft nog geen half uur geduurd want iemand had dan toch de flikken gebeld en dan zijn we gewoon weggegaan. Daar is een super 8-filmpje van gemaakt.

De tweede actie was een reactie op het 'Rubens-jaar', de stad had daar 'miljarden' in gepompt, maar er waren geen initiatieven voor jonge kunstenaars of manifestaties voor jongeren en dat zinde ons niet. De groep die deze actie uitvoerde was groter, een zevental mensen, Walter Van Beirendonck heeft daar toen nog aan meegedaan. We volgden een soortgelijk scenario als de vorige keer en arriveerden zo na elkaar in het Rubenshuis waar we door ons gedrag ons protest vorm gaven. Door onze 'punk-outfit' vielen we al op en onze acties waren er op gericht om de toeschouwers te storen in hun 'museum-gedrag'. Bv. als een bezoeker een schilderij stond te bekijken, gingen we ervoor staan. Of we gingen minutenlang naast een suppoost staan. Jan Jansens kocht postkaartjes aan de balie en scheurde die dan kapot. Uiteindelijk kwam iedereen samen in de tuin van het Rubenshuis en bleef daar gewoon stilstaan. Ik, mijn latere echtgenote en Dolf zijn toen opgepakt door de Rijkswacht, de rest is gaan lopen. Ze hebben ons vrij snel laten gaan want waarvan konden ze ons beschuldigen, we hadden gewoon een tentoonstelling bezocht. Dat waren de twee enige 'directe acties' die zijn uitgevoerd." (31)

Tordoir, Verbisselt en Janssens waren ook present op 'Performance Art' in het stadsarchief van Kassel in '77, naast de officiële Documenta-site en georganiseerd door D'Hondt. "Ik had teksten op grote vellen papier geschreven : 'I hate art', 't was allemaal 'I hate' en dan vanalles erachter. Die had ik opgehangen in een lange gang naar een ruimte waar ik een halve dag op de grond heb gelegen, meer was dat niet", bevestigt Tordoir. (31)

Op 5 mei 1978 was Coum te gast in 'Today's Place' met 'Scenes of Victory'. In 1976 hadden ze een schandaal veroorzaakt in Londen met hun tentoonstelling 'Prostitution' in het ICA. Cosey, de vrouwelijke helft van het duo, presenteerde er foto's van zichzelf als model voor pornografische magazines. Het veroorzaakte een rel in de media en het parlement. De pers beschuldigde de Arts Council van het verkwanselen van openbare financiële middelen en Coum werd nadien officieus verbannen uit de Engelse kunstgalerijen.

"Cosey deed iets met flesjes, ze was naakt maar verder herinner ik me er weinig van", zegt Tordoir. "Hij dronk een fles whiskey leeg terwijl hij zichzelf met een tak of een ketting geselde. Toen hij na een half uur in mekaar stuikte, was de fles al leeggedronken. Ze hebben vooral naam gemaakt als 'noise'-muzikanten onder de naam 'Throbbing Gristle'.

Op het performance-festival in Arnhem (1978) hebben we onze fimpjes getoond, vier uur met het publiek gedanst en een discussie georganiseerd rond de relatie tussen kunstenaar en publiek. Dat ging allemaal vrij vlot omdat wij, in tegenstelling tot Reindeer Werk, onszelf niet als kunstenaars zagen en gewoon deden wat we wilden doen.

‘Today’s Place’ werd gesloten nadat de politie er was binnengevallen vanwege klachten over geluidsoverlast en het gebruik van soft-drugs tijdens de disco-feestjes in het weekend. We zijn vrienden gebleven maar de groep is uit elkaar gegaan, kort daarna ben ik terug beginnen schilderen”. (31)

3.3. ‘Performance Art Festival’, Beursschouwburg, Brussel 1978.

Om het internationale contact met het performance-gebeuren niet te missen werd in 1978 besloten om een ‘Performance Art Festival’ in de Beursschouwburg in Brussel op te zetten.

Organisator was de onmisbare D’Hondt. De bedoeling was een breder publiek te bereiken dan tot dan toe gelukt was. Hoewel volgens D’Hondt de organisatoren na afloop tevreden waren, schommelde de publieke opkomst rond 150 toeschouwers per avond.

Roelandt en Michael Laub (Maniac Productions) waren present, maar het gros van de performers kwam uit het buitenland. “Michel Laub was continuously dropping to the floor. Repetitions and rhythm are symptoms of social reality.” (10) Geïnteresseerden verwijs ik naar de paper van Joon Bilcke waarin hij ondermeer het volgende stelt: “In weerwil van de objectieven die D’Hondt zich had gesteld, ging het Performance Art festival evenwel aan Vlaanderen voorbij. Een beperkte kring kunstenaars, die de avant-garde, en dus ook performance art volgde, kwam erop af, (...) samen met nog een handjevol nieuwsgierigen.” (22)

Roger D’Hondt ontving een jaar later een Europese Schuman-medaille omwille van zijn inzet om ‘nieuwe’ kunst in Europa te verspreiden. Hij bleef trouw aan zijn principes, voelde zich ‘gerecupereerd’ door het ‘art establishment’ en stopte met het organiseren van tentoonstellingen en het programmeren van performances. In 1988 was er een retrospectieve tentoonstelling over ‘New Reform’ waarvoor D’Hondt de catalogus ‘Anthology’ schreef en waarvoor Annemie Van Kerckhoven (Club Moral) de lay-out verzorgde.

3.4. '1979-1982 : De 'drives' van Ria Pacquee en Danny Devos'.

3.4.a. Ria Pacquée (°1954)

Ik was toen jong en zocht mijn 'plaats', zonder dat ik met kunst als dusdanig bezig was, dat is pas later gekomen, toen ik de 'acties' begon te registreren werd het iets anders. Toen ik begon noemde ik het geen performances maar 'straat-acties' (1977-'78). Ik wilde iets doen, ik verveelde me in het 'alternatieve' milieu... 't Is begonnen als een vorm van ironische kritiek, bv. 16 uur lang aan een tramhalte staan, dat ging dus over wachten, alléén de mensen die mij kenden reageerden daar op. Daar werden nog geen foto's van gemaakt. Dat was vooral een onderzoek voor mezelf. Een andere actie noemde ik 'Compagnionship in crime': in verschillende warenhuizen stal ik kleine objecten die ik achteraf in een tentoonstelling verwerkte. 'Replacement of private property': toen plaatste ik kleine gebruiksvoorwerpen zoals een miniatuur-fiets of stoel, op straat in de stad en fotografeerde de reacties van voorbijgangers. 'Weekend-performance' in Ruimte Z (1980): er liep een tentoonstelling en in het weekend woonde ik in de galerij. Ik was aanspreekbaar en kookte daar etc...

Op het Kaaitheater-festival van 1981 heb ik voor het eerst een performance gemaakt in een theater-context, samen met enkele mensen die als decor-elementen figureerden. Een zwangere vrouw op wiens buik een film werd geprojecteerd, twee kinderen die aan elkaar waren vastgebonden en die met hamertjes op een tekst van de 'Rote Armee Fraktion' timmerden. Ik had tientallen vuilzakken geledigd in de ruimte en tijdens de performance duwde ik een steen vooruit met mijn hoofd, terwijl die andere dingen gebeurden. Het had iets theatraals omdat ik andere mensen gebruikte als decor.

Pas rond 1980 leerde ik het werk van Acconci, die ik erg bewonder, en Chris Burden kennen. Toen kon ik mijn werk beter plaatsen, ik vernam toen dat Ulay ook dingen had gestolen, zoals een schilderij enz. Als je niet weet wat er allemaal al gebeurd is, hebben je eigen dingen ook weinig zin, dan heeft dat geen kracht.

Begin jaren tachtig kon je in 'alternatieve' galerijen zoals in Tilburg, Bézangon en Parijs een week lang performances maken en bekijken. Daar maakte ik kennis met andere kunstenaars uit

Duitsland en Frankrijk die op dezelfde golflengte zaten. Dat was avontuurlijk want je kende de ruimte niet en je maakte de performance ter plaatse zonder voorbereidend werk. Het ging erom jezelf in die ruimte te plaatsen, om met je lichaam vooral een 'visueel' beeld te maken.

Je zou het 'body art' kunnen noemen. Op een performance-festival in Lyon ('82) lag ik naakt in een kelder met een papieren masker en tientallen papieren 'ventjes' rondom mij. Er mocht maar één persoon per keer naar beneden komen, die dan even bleef staan en terug wegging. Ik had de ruimte grijs geschilderd en noemde de performance 'On a grey sunday afternoon'.

Meestal werden alléén onze reiskosten betaald, vandaar dat onze materialen ook low-budget waren. Maar ja ik was gewoon om de dingen van 't straat te halen, of uit de massa zoals de 'Madame'-figuur die ik later introduceerde (1982), maar toen was het al de bedoeling om het

vast te leggen met foto's, dat is eigenlijk meer fotografie dan performance.

De ruimte in Bésançon (1981) was een leegstaande fabriek, ik heb daar meterslang stokbrood achter mekaar gelegd en dat, volledig naakt over de grond kruipend, opgegeten zodat die lijn verdween en op het einde zei ik een tekst over 'Pain', in 't Frans betekent dat brood, in 't Engels pijn. Daar heeft een andere performer foto's van gemaakt, zelf was ik daar nog niet mee bezig, als het gedaan was, was het voorbij...

Voor mij was het in die periode belangrijk om andere performers te ontmoeten, van gedachten te kunnen wisselen, samen op stap te gaan...De enige andere Vlaamse kunstenaar op die 'festivals' was Danny Devos. In 1980 hadden we samen een performance voor het I.C.C. gemaakt, ik stond in de metro en om de 5 à 10 seconden viel er een druppel water op mijn voorhoofd, een soort van marteling en dat werd rechtstreeks uitgezonden in het I.C.C. tijdens de opening van mijn tentoonstelling. (zie 5.) Op de eerste verdieping van het metro-station van de Meir, lag Danny loodrecht boven de plaats waar ik stond en telkens er een druppel viel klopte hij zijn hoofd tegen de grond.

Het ging er toen om een sterk beeld te maken, maar voor mezelf was het ook een ritueel in de zin van 'hoe ver kan ik gaan'? Ik ben ermee gestopt omdat ik voelde dat ik telkens een stap verder ging en dit niet noodzakelijk om te schockeren. Die grenzen overschrijden had iets fascinerends maar het was ook beangstigend... Tegenwoordig is 'het wandelen', voor ik bv. een foto maak, het performance-gedeelte van mijn werk, voor mezelf dan want je kunt dat geen performance noemen. Op bepaalde plaatsen, zoals in het Nabije Oosten kan dat ook best gevaarlijk zijn. Op die manier komen er altijd wel performance-elementen in mijn werk terug. " (33)

3.4.b. Danny Devos (°1959).

Danny Devos is ongetwijfeld één van de actiefste performers uit onze contreien. In 1981 zette hij samen met Annemie Van Kerckhoven 'Club Moral' op. 'Club Moral' was zowel de naam van het performance-duo annex electro-noise band, als van een multi-functionele kunst-ruimte in Borgerhout (Antwerpen) die gedurende 10 jaar een podium bood aan kunstenaars allerhande. Geïnteresseerden verwijs ik naar www.clubmoral.com.

"Ik maakte al (privé) performances voor ik naar de Academie van Gent, afdeling Beeldhouwen, ging, maar ik kende die term toen niet. Ook de kunstenaars die er mee bezig waren leerde ik pas kennen op het 'Performance-festival' in de Beursschouwburg in 1978. Toen ik in 1979 op de academie met performances voor een publiek begon, nam ik nooit een fotograaf of videast mee. Het stoort mij bij andere performances dat er drie fotografen rondlopen met flits-toestellen en dat er lampen staan voor video-camera's enz. Dat leidt af van wat je aan het doen bent, zowel voor de performer, als voor het publiek. Maar meestal was er wel iemand met een

foto-toestel die ik kende...op die manier heb ik toen ik afstudeerde mijn werk kunnen documenteren. Maar eigenlijk vind ik het overbodig, op het festival van Lyon heb ik de aanwezige fotografen verboden om mijn performance te fotograferen.

Met 'Installatie 1' (11/1/1979) wilde ik mensen confronteren met iets wat ze onder normale omstandigheden niet zouden doen. Ik lag onder een houten plaat met een stuk glas in, aan de
ingang van een ruimte waar een feest van de beeldhouwers bezig was. De plaat steunde op mijn lichaam en zodoende stapten de bezoekers één voor één op mij...Als de mensen beseften dat ze op iemand stonden, was het al gebeurd. (Academie, Gent)

Er ontstonden kleine internationale festivals omdat de performers zelf een kanaal zochten om hun werk te tonen. Want zowel toen als nu is er geen 'markt' voor performance-kunst. Dat kost alléén maar geld en brengt niks op. Musea en galerijen die zich daarmee bezighouden zijn een ultra kleine minderheid. Vanaf 1979 tot 1983 ben ik bijna uitsluitend met performances bezig geweest. Je had een idee en je wou dat uitvoeren en als daar geen ruimte voor was dan moest je daar zelf voor zorgen...

Rond 1980 was ik ook met elektronische muziek en 'noise' bezig, met de Simpletones heb ik toen een singeltje gemaakt dat door het Engelse label 'Rough Trade' verdeeld werd...Een theater-liefhebber ben ik nooit geweest.

Ik heb eens iets gedaan waarbij ik een koord aan de klink van een deur had vastgemaakt en de rest van de koord had ingeslikt. Wie de deur opende trok die koord uit mijn ingewanden, dat gebeurde voor ik het goed en wel besepte...Ik heb nooit letsels opgelopen tijdens performances, toch geen ernstige zaken zoals breuken enzo. Als je de straat oversteekt, speel je ook met je leven. Elke kunstenaar heeft iets te zeggen dat hij op een andere manier niet kan zeggen en wat de consequenties daarvan zijn, tja die neem je er dan bij. Dat is helemaal geen roekeloosheid, je weet goed genoeg waar je aan begint...Die performance met dat koord, kaderde toen
in een tentoonstelling over het werk 'De marteling van de heilige Erasmus' van Dirk Bouts, op dat schilderij zie je hoe uit iemands open buik zijn ingewanden worden getrokken met een katrol (28/8/'95 in de Kapel van de Romaanse Poort te Leuven). Mijn performance was mijn manier om dat uit te beelden...dat is mijn vak, ik weet wat ik doe en aankan.

Ik heb nooit veel theorie over performance gelezen, het is gewoon het medium dat mij het beste ligt. Omdat het materiaal van de uitvoerder en de kijker hetzelfde is. De kennis van het lichaam is voor iedereen hetzelfde. Als er iemand met een hamer op zijn vinger slaat, weet direct iedereen waarover het gaat. Of er veel of weinig volk aanwezig is tijdens mijn performances maakt me weinig uit, dat werk leeft daarna voort in de beschrijvingen ervan. En die zijn wat mij betreft evenveel waard als de performances zelf. Wat mensen erover tegen elkaar vertellen is voor mij belangrijker dan foto-of video-registraties.

Je vindt de volledige catalogus van mijn performances op www.clubmoral.com/ddv." (37)

4. Rewind: Happenings en 'events' in Antwerpen.

4.1. De 'Happeners', Wide White Space en A 37 90 89.

Eén van de kleurrijkste figuren uit de Antwerpse 'kunst-scène' vanaf de vroege jaren zestig tot nu is zonder twijfel, Ludo Mich (°1945). Hij studeerde schilderkunst aan het KASKA en werd toen hij 17 was, assistent van Floris Jespers, de vroegere compagnon van Van Ostaijen. Hij leerde het artistieke milieu in Antwerpen al op zijn dertiende kennen, toen de groep G 58 (Vic Gentils, Paul Van Hoeydonck e.a.) het Hessenhuis bezette. De daaropvolgende jaren frequenteerde hij geregeld kunstenaarscafés zoals 'Den Engel' op de Grote Markt, waar hij o.a. Piero Manzoni ontmoette, toen die er zijn 'blauwe linten' verkocht. In 1963 huurde hij een atelier in de ondertussen verdwenen Mandenwerkersplaats. Daar zette hij, naar eigen zeggen, het eerste Antwerpse 'event' op poten rond zijn installatie 'Sprekende Mantels'.

"Het was een combinatie van een 'reading' met een installatie met bandopnemers. Er gebeurden wekelijks van die 'acties' in de Mandenwerkersplaats, ik heb nog een foto uit 1964 waarop ik op de grond schilder (action-painting) begeleid door free jazz-muzikanten. Een nat schilderij heeft een andere kleur dan een gedroogd werk, dat 'vluchtige' heb je ook in het theater. Of film-pellicule, dat vergaat ook na een tijd maar dat is het mooie eraan. Het vergangelijke, dat is het leven. De grenzen tussen kunst en leven werden doorbroken. De filosofie dat je een galerie niet meer nodig hebt. Weg met die instituten, we zijn zelf 'het geboren werk'." (38)

In de lente van 1965 organiseerde hij met de schrijver Louis Ferron e.a. de openlucht-manifestatie 'Wij zijn geen hoeren' in het centrum van Mechelen. Dit kan terecht beschouwd worden als de eerste 'happening' in Vlaanderen.

"Wij vonden dat de politiek zich niet te moeien had met wat kunstenaars maakten en daarom hebben we die actie gevoerd. Er waren muzikanten, beeldhouwers, 'action-painters', dichters en ik was toen al met mijn 'bewegingen' (zie verder) bezig...Wat weinig mensen weten is dat in die periode de acteur Hugo Metsers ook 'straatacties' deed...Er gebeurde alle dagen wel iets." (38)

Een van de weinige kunstcritici die over happenings in Antwerpen heeft geschreven is Max Borka in het artikel 'Een hersenexpansie en haar gevolgen. Wide White Space Gallery, een kwarteeuw later'. (7) Hij schreef het volgende over wat volgens hem de 'eerste' happening was in Antwerpen tijdens de zomer van 1965:

"Het was een vrijdagavond (...) Een jongeman, Wout Vercammen ('Nihil' voor de vrienden) kwam de Antwerpse Groenplaats opgewandeld. Aan een koord zoude hij een Japanner mee. In hun zog volgde nog een hele bende. Hip, pop en provo (...) Nakajima Yoshio, zo heette die Japanner, was een socioloog die in '57 -in de geest van de beat-generation- in zijn land de 'Club of Unbeat' had opgericht en daarna aan een wereldreis was begonnen om het heil van de

happening te prediken.(...) Hij slaakte zonderlinge kreten; molenwiekend kronkelde hij zich in duizend bochten,(...) Uit de aanzwellende kring omstaanders trad Hugo 'Eye' Heyrman naar voren. Hij doeg een jasje van het Belgische leger en schreef met krijt het woord 'ATOM' op de plaats waar zich volgens hem toen nog een atoomschuilkelder bevond.(...) Nakijima stortte zich op Heyrman, rukte hem dat jasje van het lijf, scheurde het aan flarden, ontstak geurige wierookstokjes en kaarsen, en begon geknield te bidden." (7)

Volgens Heyrman klopt dit verhaal. Borka vermeldde ook een TV-ploeg, maar die was pas aanwezig op de tweede happening. Wel werd de politie verwittigd, Heyrman beweert dat hij vanaf toen geschaduwd werd. Het was ook duidelijk een politieke 'actie', in '65 was het verscheuren van een legerjasje een subversieve daad.

De tweede Antwerpse happening vond plaats op 25 september '65, voor het toenmalige Koninklijk Paleis, dat later door het engagement van de 'happeners' het ICC zou worden, nu is het Filmmuseum er gevestigd. De dag voordien hadden Heyrman en co. er aniline gestrooid, door inwerking van de regen werd het goedje blauw. De Nederlandse provo Tom Jaspers stak er een tijgerpop in brand, het symbool van Esso. De politie arresteerde hem en later werden Vercammen en Nakajima op de Groenplaats opgepakt, waar ze druk in de weer waren met papierrollen en spuitbussen. In een fluorescerend groene Cadillac reden Panamarenko en Heyrman, beiden in 'flashy outfits', door de straten van het centrum, achtervolgd door de politie. Ze hadden op de Meir de eerste nummers van 'Happening News' verkocht, hun bijdrage aan de verspreiding van de 'Fluxus'-beweging in Vlaanderen.

Anny De Decker, toen nog journaliste bij Gazet Van Antwerpen had de jongens de dag ervoor uitvoerig aan het woord gelaten in de krant. Heyrman stelde daarin dat ze de kunst terug aan het volk wilden geven. Diezelfde De Decker opende met haar man, Bernard Lohaus, een voor-malig leerling van Beuys, op 14 maart 1966 de 'Wide White Space Gallery', zodat de 'happeners' er ongestoord hun ding konden doen. M.a.w. zonder de openbare orde te verstoren. De eersten die er exposeerden waren Panamarenko en Heyrman. Twee dagen daarvoor had dit duo nog getracht om de Groenplaats in een 'Air Base' om te toveren. Toen ze 'Het Lange Wapper Gasmonster' wilden oplaten, kwam de politie tussenbeide, het ontaarde in een vechtpartij. De tweede 'actie', in december '66, die het duo in de galerij organiseerde kunnen we beschouwen als de eerste performance in Vlaanderen. De titel: 'Première van de hersenexpansie'.

"Pin-up Molly Peters, masseuse van James Bond, hing naakt en in vilt aan het plafond. De heren mengden kleurige puddingen en bliezen met een machine een vijftig meter lange varkensblaas op, die geleidelijk de hele ruimte innam. Ook van de partij: een schreeuwende toekan in een kooi. Panamarenko las een tekst voor van de 'High Society Wives'. Een kleine motor moest rook en stank verspreiden, maar bleek gelukkig niet te werken." (7)

Ludo Mich zette zijn 'Laboratorium van de Beweging' eveneens op in 1966. Dit ontstond uit zijn fascinatie voor het bewegende menselijke lichaam. De journalist Piet Sterckx schreef in

1967 het volgende hierover:

“Mich is namelijk geobsedeerd door de beweging. Want de beweging, hoe traag zij ook is, is een teken van leven. Een mens is altijd in beweging. Een mens tekenen die stilstaat (...) is een voorstelling van de dood. Hij moet bewegen. (...) Na honderden tekeningen heeft hij die grafische voorstelling van een beweging verwezenlijkt. Drukinkt met een mes op papier aanbrengen. Enkele vluchtige vegen en uit die schim groeit plots een mens in volle beweging. (...)

Hedenavond opent hij een tentoonstelling van beweging. Te Hasselt, in galerij ‘Karkant’. Naast de prenten zullen er ook levende bewegingen zijn. Twee acteurs die zich op en achter een gaas bewegen. Met een goede belichting er bij wordt dat iets bijzonders. De foto’s van de experimenten zijn knap. De gestalte van de mens wordt door de lichtspelingen op het gaas een abstractie; enkel de wriemelende beweging blijft.” (34)

Bovenstaande gebeurtenis werd door Mich geen happening genoemd, hij vond ‘tableaux-vivants’ een betere omschrijving. Een jaar eerder had Mich zijn solo-performance ‘Dr. Jekyll and Mr. Hyde’ al voorgesteld in het theatercafé ‘Babylon’ te Brugge.

“Ik had gerepeteerd met studenten van ‘Het Ballet van Vlaanderen’ maar plotseling lieten ze mij allemaal in de steek omdat ze een opvoering kregen opgelegd vanuit het instituut. Dus moest ik het alléén doen, ik heb geprobeerd om alle ‘bewegings-rollen’ die we gerepeteerd hadden zelf te doen, dat duurde twee uur (lacht). De décor was gemaakt met pellicule en ik had tekeningen van groenten gespoten met fluorescerende verf, toen al...die spuitbussen bestonden al. Er is toen klacht ingediend omdat ik het stuk volledig naakt had gedanst. De pater die toen dat theater-café ‘runde’ moest bij de BOB op het matje komen alwaar hij beweerde dat ik een slipje aanhad, die mens heeft een klein ‘zondeke’ gedaan (lacht).” (38)

De mode-ontwerpster Ann Salens was de vriendin van Mich, hij werkte mee aan en filmde haar ‘modehappenings’. Fragmenten van de film ‘Fashion Show’ (1967) en een interview met Ludo Mich werden door de VRT verwerkt in de documentaire over Ann Salens voor de reeks ‘Histories’ (1998). Mich kleurde die mode-happenings mee in met zijn performance ‘Mich Elektriek’, hij had namelijk een zilveren lichtjespak gemaakt met 36 fietslampjes op batterijen, waarin hij wild en ‘hyper-kinetisch’ tussen het publiek bewoog, een catwalk hoorde immers niet thuis op een happening. Door de snelle lichaamsbewegingen tekenden de lampjes lichtbanen op het netvlies van de verrukte toeschouwers.

In 1968 legde Mich zich toe op ‘straat-performances’ onder de noemer ‘Te Huur Ludo Mich’.

In concreto kwam het hier op neer dat je Mich kon huren om de vuilbakken buiten te zetten, een feestje op te ‘fleuren’, de hond uit te laten e.d. Mich’s flamboyante ‘bewegingsstijl’ werd op deze wijze toegevoegd aan dagelijkse bezigheden.

Heyrman en Panamarenko zaten ook niet stil en tekenden in de zomer van ‘68 het ‘Project Reservoir’. De bedoeling was de buurt rond het Antwerpse Conscienceplein tot een ‘Utopia’ te transformeren. Maar het kwam tot een breuk met de andere actievoerders, die zich hadden

verenigd in een 'volksvergadering' waar de pastoor van Carolus Boromeus het hoge woord

voerde. Meneer pastoor vreesde immers dat zijn kerk zou leegstromen als zijn klanten hun auto's niet langer voor de deur konden parkeren op het plein waar zowiezo al verdacht veel 'hippies' rondliepen. Het duo schreef in een vlugschrift : "We zullen op de top van de utopie zitten en dan mogen jullie gerust bij de oudbakken boterhammen blijven." (7)

"Ik heb, denk ik, ...twee keer aan een manifestatie in de Wide White Space Gallery deelgenomen" zei Hugo Heyrman. "Mijn wantrouwen ten aanzien van galeries was toen al groot en dat is ook zo gebleven. Echte creativiteit kan je nooit in een galerie laten insluiten, ze kruipt haast automatisch naar buiten.(...) Je kiest voor succes en voor je het weet heb je een carrière, die dan zo veeleisend blijkt dat je creativiteit eronder bezwijkt. Ik heb bewust voor een anti-carrière gekozen. Tijd zat voor creativiteit. Geen galerie die dat komt bedreigen." (7)

Heyrman richtte de 'Artworker Foundation' op met Wout Vercammen en zwierf van 1970 tot '75 met een rijdende bioscoop vol avant-garde films door Europa.

Op 2 mei 1969 arriveerde Kasper König in Antwerpen, de huidige directeur van het Museum Ludwig in Keulen, toen free-lance assistent van galerieën en uitgever van boeken in samenwerking met kunstenaars. Diezelfde avond was James Lee Byars te gast in de 'White Wide Space' om er bladen uit zijn autobiografie uit te delen. Over Byars schreef Goldberg in 'The art of ideas and the media generation' :

"The American artist James Lee Byars attempted to change the perception of viewers by confronting them individually in a question and answer exchange. The questions were often paradoxical and obscure and, depending on the indurance of the selected individual, could go on for any lenght of time. He even set up a World Question Center at the Los Angeles County Musuem as part of the 'Art and Technology' exhibition (1969)." (8) (blz.125)

Een soortgelijk 'Question Centre' werd later opgezet in de 'Wide White Space', dit 'event' werd 'live' uitgezonden door de BRT-tv (28.11.'69). Net als Joseph Beuys presenteerde Byars zich graag als sjamaan, hij geloofde in de superieure macht van kunst en verdedigde fanatiek het aura van een kunst-werk.

Ludo Mich herinnert zich Byars als volgt:

"Dat was een tovenaar, een sprookjes-figuur die soms rondliep met de steen der wijzen. Hij was een perfectionist wat zijn werk betreft en het had een filosofische basis. Een kruising tussen het ludieke en het spirituele in de vorm van happenings." (38)

"'t'Is eigenlijk zo, na die tentoonstelling van Byars is A ontstaan. Toen hebben we met Isi Fiszman gesproken en met Kasper (...), al die mensen die Byars hebben meegemaakt. Die vonden 't iets geweldigs, maar ze zagen allemaal in, dat is iets, dat een galerie eigenlijk niet kan doen. Toen heeft Isi gezegd (...) we moeten een instituut oprichten. Dat was ook het idee van

Byars; hij heeft het altijd over een 'institute'. Zo is A ontstaan," aldus Anny De Decker. (9) (blz.21)

In juli 1969 werd het 'communicatie-centrum' A 37 90 89 opgestart. Een 'instituut' waar ideeën werden uitgewisseld en gerealiseerd, buiten bestaande locale, nationale en internationale culturele instituten om. De oprichters, waaronder De Decker en Ludo Bekkers, die kunst-programma's maakte voor de BRT-tv, betaalden tot 1000 dollar per maand om de onafhankelijkheid van het centrum en de uitgenodigde kunstenaars te bewaren. Er werd geen werk verkocht, er waren geen opbrengsten. 'A' stond voor 'Anfang', Antwerpen, 'Anonym', 'Action', 'Activité'... Een herenhuis in de Beeldhouwersstraat, nr.46, vlak bij de WWS werd voor drie jaar gehuurd. Er werden twee muren weggebroken zodat er één grote ruimte onstond op de benedenverdieping. Isi Fiszman verklaarde het doel van A : " Het idee van A was een bijna politieke expérience, de cultuur ter discussie stellen en dat gebeurde met fluxus-mensen." (9) (blz.21)

De eerste samenkomst was een uitnodiging voor een 'early morning champagne breakfast on

Monday 21st of July at 5.30 am on the occasion of the colour-televised moon landing of Apollo 11'. Panamarenko toonde er één van zijn eerste 'vliegtuigen'.

In augustus '69 waren La Monte Young en Marian Zazeela er te gast. La Monte Young is een ietwat vergeten pionier van de 'minimal music', hij had samen met Cage muziek gemaakt voor voorstellingen van Merce Cunningham. Maar ook deze laatste was toen nauwelijks bekend in Vlaanderen. In 'A' creëerden La Monte Young en Zazeela een 'environment' met geluid, licht en occasioneel gezang. De uitvoering liep continu door, gedurende enkele dagen, de kunstenaars zongen alléén als ze er zich klaar voor voelden. Geïnteresseerden konden het centrum altijd telefonisch contacteren (37 90 89 was het telefoonnummer), om te informeren of de spontane vocale optredens, die drie à vier uur in beslag namen, al dan niet 'gebeurden'.

Een andere fluxus-kunstenaar, Tomas Schmitt en twee companen, zaten twee weken dag en nacht in 'Café Amadou' te bedenken wat ze gingen uitrichten in 'A'. De Decker's verslag hierover :

"Toen hebben ze dat café Amadou in A gereconstrueerd met café-tafeltjes en dan waren zij degenen die de mensen bedienden en dan zaten ze voort te drinken en te praten. Niemand begreep er iets van en alles was ook nog voor niks! Eén van de redenen was, dat hun geld op was en ze het café niet meer konden betalen. Toen hebben ze gezegd : Nu gaat A een café inrichten in A en iedereen kan komen drinken op kosten van A zonder te betalen." (9) (blz.23)

Hierna arriveerde Ben Vautier. 'To give A, idea a day. Hij vroeg zich toen al af of de mens al dan niet veranderd moest worden. "Personally I believe that telepathy could change a lot and I have promised 100.000 francs to anybody who will discover a practical way of bringing about thelepathy to mankind." Zijn fluxus-concert kenmerkte zich door zijn agressief karakter, Ben begon te boksen tegen het publiek. Datzelfde jaar, liep hij met zijn hoofd tegen een muur, tot

bloedens toe in Nice, zijn thuishaven. Ben's performances zijn dan ook een belangrijk keer-punt, een voorspel tot de verontrustende performances van Burden, Pane en Acconci. Pluchart vermeldde er ook nog andere :

"We could mention many other works, by Barry Le Va, or Mike Parr, by Terry Fox, Ben Vautier or Pinoncelli, which represent danger for the artist, like when Barry Le Va ran over the same straight line for 1 hour and 43 minutes, in 'Velocity Piece' of 1969; when Vautier hit his head against a wall, as well as in several actions where he exposed himself to the audience's aggressiveness and reactions, just as Beuys did many times since 1963." (14) Beuys was ook te gast in de WWS, maar dat is voldoende gedocumenteerd.

Immendorf (één van de latere 'Neue Wilden') en zijn gezelschap 'Lidl' was begin september het nieuwe gezelschap dat voor verwarring zou zorgen. Ze hielden van para-artistische activiteiten, zoals aan sport doen, als parodie op de inherente competitie-geest van de meeste sporten. Ze stelden A een voetbalwedstrijd voor, die A won omdat ze er goede voetballers hadden bijgehaald die echter niks met A te maken hadden. Lidl vond het onsportief dat A wilde winnen : "Ons idee is de dingen te desacraliseren en juist niet zo serieus op te nemen."

(9) (blz.24)

5 oktober: '1pm - 7pm this is the Ghost of James Lee Byars Calling'. "Byars was in de kamer, helemaal in het rood, alles was rood geschilderd en een bepaald aantal mensen moesten zoveel mogelijk in het rood komen en kregen dan allemaal een rode stift en moesten dan antwoorden op zijn vragen, maar die werden heel vlug gesteld en je moest maar zien dat je iets opschreef, en die werden diezelfde dag dan naar Los Angeles gestuurd, want daar had hij tegelijkertijd een tentoonstelling, heel ingewikkeld allemaal en de volgende dag dan zat hij daar en dronk champagne met de bezoekers," herinnerde Anny De Decker zich. (9) (blzn.25-26)

Op 31 oktober had in A de eerste vertoning in België plaats van de film 'Chelsea Girls' van Andy Warhol. Op 6 november 'Musica Electronica Viva : They will play whenever they feel like it'. Ondanks en dankzij de hilarische verhalen is het duidelijk dat A een belangrijke functie vervulde m.b.t. het verspreiden van 'fluxus'-ideeën en werk in Antwerpen en omstreken.

Vanaf 25 november bond A de strijd aan tegen het toenemende racisme. Ze hekelden het groeiend aantal cafés die borden uithingen met de volgende boodschappen : 'Verboden voor Noord-Afrikanen' of 'Défendu aux étrangers'. De actie kreeg veel aandacht in de pers en de bordjes in de betreffende cafés werden tijdelijk verwijderd.

'The World Question center' met J.L.Byars was door de BRT urenlang live uitgezonden op 28 november. "De BRT financierde ook de daarop volgende uitzending, waarbij Byars in een grote cirkel was gezeten van betaalde figuranten, terwijl hij, omgeven door 4 mannequins, aan beroemdheden uit de hele wereld per telefoon de vraag stelde 'welke vraag op het terrein van je eigen ontwikkeling zou je jezelf op dit ogenblik willen stellen.'" (9) (blz.27)

En toen werd Panamarenko coördinator, A. De Decker vertelde hierover: “Want toen heeft Isi gezegd, we moeten iemand hebben die zuinig is, want er was tenslotte geen licht meer en geen

water, het was allemaal afgesloten omdat er nooit iets betaald werd.” (9) (blz.27) De open structuur die Kaspar König geïntroduceerd had werd vervangen door een gesloten, genaamd :

‘Antwerpse Luchtschipbouw’. A werd Pana’s atelier. Met uitzondering van de auteur Frans Denissen en de pianist Fred Van Hove (11.11.’69 als de groep Labris) die er hun ‘Labrisjazz-suite’ “als collectieve improvisatie met taal en muziek” (9) (blz.26) brachten, zijn er geen performances van Vlaamse kunstenaars in A geweest.

In 1970 werd de BRT ook geconfronteerd met het fenomeen Ludo Mich toen deze met enkele gelijkgezinden een onverwachte happening creëerde tijdens de rechtstreekse uitzending van het programma ‘Style Hair’ in het Amerikaans Theater in Brussel.

“Ik wist dat het rechtstreeks werd uitgezonden en vroeg aan wat ‘gasten van de kant’ (de buurt rond het Conscience-plein) om mee te gaan en er een happening van te maken. Met andere woorden we saboterden dat programma en we maken ‘onze’ uitzending. We waren met een twintigtal mensen die de ‘underground’ moesten voorstellen, het was niet de bedoeling dat we de boel op stelten gingen zetten, wat we natuurlijk wel deden. Er was een scenario maar daar hielden we geen rekening mee, ik begon op een onaangekondigd moment zwemlessen te geven met een bandje rond me...terwijl Elton John voor de eerste keer optrad voor de Belgische Tv. Iedereen begon zijn ding te doen, het werd een geweldige chaos.” (38)

Galerij ‘De Zwarte Panter’ programmeerde in 1971 een ‘Ludo Mich Festival’ waar tijdens de opening het bewegingstheater ‘Saturnus’ werd getoond. Het was een evocatie van de bewegingen van het zonnestelsel, die uitgevoerd werden door collega-kunstenaars als Guillaume Bijl en Nicole Van Goethem.

“Iedereen moest een planeet uitbeelden, Nicole was een vallende ster, die moest twee uur lang van een trapladdertje vallen en voelde achteraf haar benen niet meer, die moest plat gaan liggen (lacht). Er was ook een stront van een cosmonaut die door het heelal bewoog. Ik was Saturnus

en Bijl was de ijspegel van Saturnus, hij draaide de hele tijd rond mij en zei het woordje ‘koud’. Het was een bewegende ‘tableaux vivant’. We hebben dit ook opgevoerd bij ‘Mass Moving’ (J.Charlier et co.) in Brussel. Daar is Bijl in brand gevlogen toen hij een sigaret opstak en de watten die hij op zijn gezicht had geplakt, mee de fik ingingen...’koud’, ‘koud’, ‘koud’ en dan opeens een brandende Guilliam die tussen de mensen liep en die je hoorde vonken...(lacht) Toen dachten ze ook dat dat gerepeteerd was.

In ‘De Zwarte Panter’ was er ook nog een 16mm-film over de planeet Saturnus, met Bijl als de gyneacoloog van Saturnus, Nicole als ‘bosjesvrouw’...het décor was gemaakt uit krantenpapier en gedemonteerde stofzuigers en speelgoed. Panamarenko is tijdens de opnames toen nog dronken binnengevallen en door een deel van de décor gevallen omdat hij meisjes met blote borsten zag (lacht). ‘t Is hier goed op Saturnus, zei hij. Ik maakte me druk : Godverdomme ik ga toch ook niet in jouw vliegtuigjes zitten ! Laat mij ook eens werken. “ (38)

“Ik had ook twee biggetjes in ijzeren kooien opgehangen boven het publiek in ‘De Zwarte Panter’, daar hielden die beesten niet van want ze krijsten de hele tijd, na een kwartiertje heb ik ze neergelaten want een deel van het publiek werd er echt niet goed van...” (38)

4.2. De ‘Ercola’-groep.

In november 1968 werd de groep Ercola (Experimental Research Centre of Liberal Arts) opgericht te Antwerpen door de fotograaf Verbist, de tekenaars Block en Buytaert en de auteur Donnet. Deze groep, die zich ook ‘Productief en informatief centrum van de eigentijdse creatieve kunst door klank-, kleur-, licht-, tijd- en ruimtedistributie’ noemde, hield en houdt zich met allerlei kunstuitingen bezig. Ze werden vooral bekend met hun underground-striptomagazine ‘Spruit’ en hun decorwerk voor theater- en tv-producties. “De groep was in feite de enige vertegenwoordiger van de underground in Vlaanderen, maar hun *Spruit* kreeg helaas niet de respons die hij verdiende.” (16)

In augustus 1971 werd de vzw. Ercola gesticht, in een historisch pand met binnentuin in de Wolstraat. De architect, Luc Deleu, die in de zomer van 1970 een ‘event’ had georganiseerd in Koksijde-Bad, ‘De zwarte inktpot’ (Deleu en medewerkers hadden toen een bunker ‘omgebouwd’ tot een reusachtige inktpot), was één van de stichtende leden.

Vanaf oktober ‘71 werkten Ercola-leden mee aan de mode-happenings van Ann Salens en aan de filmversie van ‘Saturnus’ van Ludo Mich. In augustus 1972 werd door deze laatste ‘Filmgebeuren 1’ georganiseerd.

“Ik had geen geld om een nieuwe montage van de film ‘Saturnus’ te laten ontwikkelen, dus ik dacht ik organiseer een festival. Dat was eigenlijk ook een happening, het was begonnen als een festival voor experimentele film, alles mocht, alles kon. De ‘Maffe Mil’ stopte 35mm-pellicule in een pot verf, de Maurice kwam met een ‘zwarte’ film van een half uur lang. Maar ook Raoul Servais kwam met zijn animatie-films en alles werd door elkaar gemengd. De Amerikaanse distributeurs hadden toen een conflict met Baron Heylen en konden hun films niet kwijt. Ze hoorden over het festival in de zalen ‘Capri’ en ‘Elite’ in Deurne, (oude chique zalen met roodfluwelen stoelen die zoals tientallen anderen, nu verdwenen zijn) en boden spontaan nieuwe films aan o.a. de wereldpremière van ‘Drive he said !’ van Jack Nicholson. Ook Werner Herzog kwam langs met zijn films, Willeke Van Amelrooy was er en ‘Johnny the selfkicker’ had ook een film gemaakt... We kregen een gratis tram die de mensen van het centrum van Antwerpen naar Deurne bracht... Door die ‘verf-film’ van de Maffe Mil vloog de projector in brand... Er waren ook workshops... Toen het festival gedaan was, had ik er geen frank aan overgehouden.” (38)

In juli 1973 was er een eerste multi-media gebeuren in de Wolstraat waar 700 bezoekers op afkwamen. Er was ook 'fringe-theater' geprogrammeerd. In de kelderruimten werden de bezoekers geconfronteerd met de performances van Luc Steels, Marc Verreckt en co. De ruimte waarin Steels zich bevond was verduisterd en als hij merkte dat iemand zijn kamertje betrad begon hij 'roekeloos' een kar voort te duwen waardoor de toeschouwer verplicht werd een botsing te ontwijken. Verreckt vrat er een pak friet op, inclusief het papier errond...

Multi-media show nr.2, getiteld 'Een relatieve kijk op een gratis Totaal gebeuren' gebeurde in

october '73. Op de affiche: Luc Steels & Kiek, de cabaret-groep van Daniel Weinberg.

In 1974 maakte Ercola affiches voor het I.C.C. en was er de co-organisatie van het 'Super-8 Festival' in het voormalige Koninklijke Paleis. In mei van datzelfde jaar werd een derde multi-media - 'snelgebeuren' georganiseerd dat werd bijgewoond door duizend kijklustigen.

"Ik was toen gast-vedette van 'De Kiek' ", vertelt Annemie Van Kerckhoven, "gekleed als een oud 'madammeke' in het zwart, heb ik toen gezongen... denk ik. Daarrond gebeurden de travestie-acts van Daniel en co. die toen allemaal samenwoonden in één huis. Die mensen werden ook geregeld opgevoerd in de 'tableaux-vivants' van Hugo Roelandt. Die optredens van 'De Kiek' mislukten bijna altijd, er viel altijd wel iemand van het podium of ze herin-nerden zich hun teksten niet meer of de politie viel binnen...Ik herinner me er weinig van, misschien omdat het altijd zo'n verschrikkelijke chaos was. Het was onmogelijk om met die mensen serieuze afspraken te maken..." (36)

5. Het I.C.C

In 1970 werd te Antwerpen het Internationaal Cultureel Centrum opgericht in het Koninklijk Paleis op de Meir. De voornaamste functie van het centrum was het geïnteresseerde publiek te informeren over het actuele, nationale en internationale kunstgebeuren. Daarnaast was er de wens dat dit centrum ook een laboratorium en testcentrum zou worden voor al wat zich als 'nieuw' aankondigde in het culturele leven. Het moest ook tegemoetkomen aan de vraag van kunstenaars en critici om een 'levendig' centrum te worden voor hedendaagse kunst-uitingen, zodat Antwerpen ook internationaal een rol zou spelen als 'hedendaags kunstencentrum'.

Bezieler van het I.C.C was Ludo Bekkers die na twee jaar opgevolgd werd door Flor Bex, de latere directeur van het MukhA. De eerste performer die werd uitgenodigd was de Fluxus-kunstenaar Ben Vautier, van 4 tot 26 november 1972. Als 'artist in residence' onderhield hij dagelijks het publiek en schreef hij er op verschillende dragers zijn bekende slogans en statements. Op 16 mei 1975 werd Christina Kubisch er geprogrammeerd. In 'De Nieuwe Gazet' van 20 mei werd hierover een artikel geschreven door een zekere P.S., onder de titel 'Naakt in het Koninklijk Paleis'. Het is een kenmerkend voorbeeld van de reacties van de schrijvende pers op de 'nieuwe' kunst-fenomenen die toen de kop opstaken.

"De hedendaagse cultuur deinst voor niets meer terug, zelfs niet voor naakt in het koninklijk paleis...Zowat honderd toeschouwers keken in het ICC (...) naar een jonge dame die een bovenhelfste striptease uitvoerde, daarbij klanken voortbracht, en tenslotte op een warm applaus mocht rekenen. Dat warme kwam van een zaal waarin enkele jonge Antwerpse artiesten tot een verhit gemoed waren gekomen. In het ICC zit men nu flink op de ludieke toer. Nadat de Italiaan Plezzi de Schelde had 'doorgezaagd' opende men zijn tentoonstelling over, rond en met water.(...) En tenslotte deed men in het ICC ook aan culturele striptease. De 27-jarige Duitse componiste en fluitiste Christina Kubisch verzorgt muzikale happenings. Na een langdurige muziekopleiding gaf zij blijkbaar de brui aan al het klassieke en hield zich nog uitsluitend met de avant-garde bezig. Zij bespeelt bv. een dwarsfluit, maar dan met een metalen vingerhoed op elke vinger.(...) Het grote nummer van de avond was 'Stille Nacht', het stuk wordt gespeeld op de dwarsfluit, met wollen winterhandschoenen aan. De melodie wordt door de handschoenen vermassakreerd...Het publiek stoort zich hieraan niet, sluit de oren voor alle wanklanken en geeft voorrang aan het kijkspel. C.Kubisch voert dit muziekstuk namelijk naakt uit. Het scenario van 'Stille nacht' vermeldt 'volledig naakt'. In het voormalig Koninklijk Paleis werd zij ingetoomd tot halfnaakt." (17)

De Cubaanse Anna Mendieta, nu een icoon maar toen nog vrij onbekend, zeker in onze contreien, was er te gast in april 1976 om haar video- en filmwerk (1972-'75) van de inmiddels befaamde 'Siluetas' te presenteren. Op 14 mei van datzelfde jaar was J.L.Byars in het I.C.C. met 'The perfect performance is to stand still' en op 27 mei met 'The perfect place is in top of your head'.

De enige Vlaamse performer die er optrad tijdens de periode 1970-'77 was Hugo Roelandt in

1976.

”Hij presenteerde een aantal mensen, vooral homo’s en travesties uit ‘De Kiek’ die daar naakt rondliepen. Tableaux vivants. Dat is het enige wat ik mij daar van herinner”, vertelt Annemie Van Kerckhoven, die toen Roelandt’s vriendin was. “Het had iets te maken met zijn ‘nieuwe esthetiek’. Ik zat toen in de organisatie van het ICC en moest erop letten dat het niet uit de hand liep want er was altijd veel volk als er performances waren.” (36)

Michael Laub was in juni 1979 aanwezig in het ICC met een ‘actie’ getiteld ‘Old Chap’, waarbij hij een video en een live-interventie van de ex-legionnaire, ex-portier Yan Convents ‘tentoonstelde’. In mei 1980 was er een video- en foto-tentoonstelling over de ‘acties’ van Ria Pacquée in ondergrondse openbare ruimtes in Antwerpen, zoals de metro. (zie 3.4.a)

In juli 1980 was er de zomertentoonstelling ‘1980-Jonge Belgische Kunst’, waarbij o.a. het werk van Roelandt, Danny Devos en Ria Pacquée op video werd voorgesteld. Marc Callewaert schreef hierover in de Gazet van Antwerpen: “De performers (...) brengen het ongenoegen en de vervreemding over, die o.m. door de eenzaamheid en de communicatie-stoornissen in hedendaagse steden worden veroorzaakt.” (32)

“Die performance met Ria Pacquee in het metro-station ging daar inderdaad over. Wij waren de ‘no future’-generatie, dat was toen ook gewoon zo. Er waren heel weinig toekomst-perspectieven voor jongeren...” (37)

6. Het C.E.T.

In 1977 ontstond uit een werkgroep aan de Universitaire Instelling te Antwerpen, het C.E.T: het Centrum voor Experimenteel Theater. Initiatiefnemers waren Carlos Tindemans, Frank Coppieters en Karel Hermans van het departement Germaanse Filologie, in casu de kersverse afdeling Theaterwetenschap. Een belangrijke aanleiding voor een initiatief als het C.E.T was de lacune die er in het Antwerpse bestond in de programmatie van performance en experimenteel theater. Eén van de eerste zaken die ze organiseerden waren busreizen naar Brussel om daar voorstellingen te bekijken zoals 'Dodenklas' van Kantor en 'Locus Solus' van Meme Perlini (nov.'77).

Het doel was om vanuit een universitaire context, de 'experimentele' theaterpraktijk begrijpbaar te maken en tegelijkertijd het onderwerp van het wetenschappelijke onderzoek zo dicht mogelijk op die praktijk betrokken te houden. In concreto betekende dit dat ze vooral werkten met mensen en groepen die zich bewust onderscheidden van het geïstitutionaliseerde, al dan niet commerciële theater. Vanuit dit opzet programmeerden ze performance-kunstenaars zoals Reindeer Werk en 'Fringe-theatre' zoals 'People Show' (nov.'77), en organiseerden ze een workshop met het Engelse 'The Welfare State'(feb.'78).

Door middel van deze workshops wilden ze belangstellenden in staat stellen zelf te ervaren welke processen er aan de basis liggen van een opvoering. Er werden toonmomenten voorzien, maar dit was niet het hoofddoel van de workshops. Het ging vooral om de verbeelding, die door ons consumptie-gedrag 'in de hoek gedrukt' was, te activeren. De voorstellingen en de workshops aan het U.I.A. vonden meestal plaats in een barak van het Fort, onder studenten en professoren bekend als het 'konijnenkot', grenzend aan universiteitsgebouw A.

In mei '78 was er een performance van Coum en in juni van dat jaar één van The Bread and Puppet Theatre. Dankzij de belangstelling die er bestond bij een deel van het Antwerpse studenten- en theaterpubliek voor dit soort van initiatieven, werd het C.E.T. medestichter van de v.z.w. 'Open Theater'. Carlos Tindemans was hiervan de gangmaker en het gemeenschap-pelijke doel was het aanbieden van een alternatieve programmering voor het theaterseizoen van 1978-'79.

Een ander streefdoel van het C.E.T. was het opstarten van een archief, als basis voor verder onderzoek. Audio-en video-beelden, foto's, affiches, scripts, recensies e.d. Uit dit archief is, vrees ik, wel wat verdwenen. Video's van de performances van Reindeer Werk, People Show en Coum uit deze periode zijn te bekijken op de audio-visuele dienst van het U.I.A.

Cosey Fanni Tutti van Coum zei toen het volgende over de term 'performance': "At the moment I feel this term 'Performance Art' is so wrong, as its definition is performance, which to me means entertain, and that is not what pure art is. As in Germany, our work as Coum and my own work is called 'Action Art'. (18) De mensen van Reindeer Werk hadden het dan weer over 'behavioral art'. (zie 3.2)

De acties die de performers van Reindeer Work uitvoerden tijdens hun bezoek aan het U.I.A in november 1977, blijven interessant om te bekijken en te vergelijken met actuele dans-praktijken. Hun bewegingen op de grond en de broddeltaal die ze er bij uitsloegen roepen associaties op met geesteszieken of autisten. Ik onthoud vooral de volgende uitspraak : “All this conceptual stuff is a bit one-sided...let one’s feet and body think without formalizing dance...” Er volgen nog ‘spastische’ bewegingen, er wordt met het hoofd geschud enz. Het ritme wordt steeds heftiger en eindigt in snelle schokbewegingen. (zie 3.2)

Om belangstellenden op de hoogte te houden van bovenvernoemde en andere experimenten in het theater- en performance-veld besloot het CET om een maandelijks te verschijnen krant uit te geven. Hierin was een kalender opgenomen met de belangrijkste ‘experimentele’ theater-voorstellingen en performances in Vlaanderen. Die gebeurden vooral in het I.C.C. en de ‘King Kong’ (de filmclub van Robbe De Hert) in Antwerpen, de Beursschouwburg in Brussel, de Warande in Turnhout en het Proka te Gent.

Het CET-bulletin van september 1978 vermeldde het eerste bezoek aan Europa van ‘The Performance Group’ in het Mickery-theater te Amsterdam, alwaar ze hun drieluk ‘Three Places in Rhode Island’ kwamen presenteren. Frank Coppieters die ze geregeld in New York was gaan bekijken en een tijdje gelogeed had bij de groep, schreef in 1980 voor *Streven* een artikel over het belang van TPG voor wat later geduid werd als ‘postmodern theater’. (19)

Het CET opende het seizoen ‘78-’79 met een ‘Performance Weekend’ waarbij voor de eerste keer gebruik werd gemaakt van de eigen theaterruimte op Fort 6. De feestelijke opening vond plaats op 22 september, er werd gestreefd naar een doorlopend programma vanaf vrijdag-avond tot zondagmorgen. De toeschouwers konden hun tenten opslaan op het terrein van het fort waar ook de deelnemende groepen logeerden. Zo werd de gelegenheid geboden om elkaar te ontmoeten en van gedachten te wisselen. Vanwege de aanwezigheid van Ulay en Marina Abramovic op zaterdagavond, kunnen we dit evenement als ‘van historisch belang voor de Vlaamse kunst-scène’ beschouwen, weliswaar vanuit deze context. Ingrid Van Der Veken die hierover een verslag schreef voor *De Nieuwe Gazet* besteedde ook aandacht aan de inbreng van de Vlaamse performers:

“In een tot theaterruimte omgebouwde barak is alles in gereedheid gebracht voor de act van Hugo Roelandt. Onder een plastic zeil liggen muzikanten, elk gevangen in de lichtbundel van een spot. Het is aan de toeschouwer, die muziek in stukken te doen vallen. Verbreek je de lichtbundel, dan begint de muzikant te spelen, laat je hem schijnen, dan zwijgt hij. Een stel kleine kinderen amuseert zich kostelijk. Zaterdag is het de beurt aan Mark Goossens, een afgestudeerde van de Antwerpse universiteit. Gewikkeld in zwachtels, die zijn bewegingen erg onhandig maken, voert hij enkele cultureel vastgelegde handelingen uit: de tafel dekken, een schilderij van pareltjes maken. Daarna volgen pogingen tot communicatie: het samen eten van een appel (...) Waarbij meer en meer en tenslotte met de hulp van het publiek de zwachtels worden losgemaakt.” (20)

Marc Goossens was afgestudeerd aan het UIA met een werkstuk over 'het problematische van performances'. De kern van dit werk was een 'case-study' van de reacties van het Antwerpse publiek op de performances van Reindeer Werk. (21) Hieruit blijkt nogmaals dat de meeste toeschouwers weinig voeling hadden met dit fenomeen, er was duidelijk nood aan een bredere, internationale kijk op de nieuwe ontwikkelingen in dit veld. M.a.w. terwijl de 'performance art' internationaal gezien stilaan doodbloedde, ontstond er toen pas in Vlaanderen een iets bredere belangstelling. Hoewel dit erg beperkt bleef, gezien ook de lage opkomst op het festival in de Beursschouwburg, in oktober '78.

Joon Bilcke verklaarde dit als volgt: "(...) een fenomeen dat voornamelijk lijkt te kunnen worden verklaard vanuit de geringe belangstelling van en het traditionele karakter van het Vlaamse kunstwezen (pers, galerijen, academies...) Een kleine groep kunstenaars legde zich op performance toe,(...), productioneel stelde dit alles evenwel niet zo veel voor, en het waren vooral de receptieve initiatieven van een aantal vooruitstrevende centra die Vlaanderen met performance art in contact brachten, met in de eerste plaats het Performance Art Festival in de Brusselse Beursschouwburg, zij het dat ook dit initiatief er finaal niet in slaagde performance art ingang te doen vinden bij creatief Vlaanderen." (22)

Het CET gaf echter de strijd niet op. Toen Karel Hermans in september 1979 de Internatio-nale Nieuwe Scene vervoegde als manager, nam de muzikant-performer Luc Mishalle, met een gewetensbezwaarde-statuut, het dagelijks beheer over. Vlaamse kunstenaars als Ria Pacquee en Danny Devos, die op dat moment teruggrepen naar de premisses van de 'body art' werkten toen nog in de anonimiteit. Het CET bleef vooral Engelse 'fringe'-groepen uitnodigen.

Goldberg schreef het volgende over deze periode: "By 1979, the move of performance towards popular culture was reflected in the art world in general, so that by the beginning of the new decade the proverbial swing of the pendulum was complete; in other words, the anti-establishment idealism of the sixties and early seventies had been categorically rejected." (8) (blz.190)

Op het Kaaitheater-festival van 1979 "sloot Roelandt zich samen met twee onschuldige vogeltjes op in een opgeblazen plastic zak, waarbinnen hij na een veertigtal minuten door het zuurstoftekort langzaam maar zeker begint te stikken. Op dat moment is de performance, die ingekleed werd met diaprojecties, een kunstmatig tuintje en welriekende kruidengeuren afgelopen, zonder applaus van het publiek van wie op zijn minst mocht verwacht worden dat het, geschokt door dit onzinnig schouwspel met een schaar de plastic ballon zou doorknippen. Maar die interventie was in Roelandts act niet ingerekend, laat staan dat provoceren in zijn bedoeling zou liggen. Maar wat dan wel ? Een totaal vervalste emotionele spanning creëren bij Jan Publiek dat als dom Pietje Snot het zogeheten kunstwerk moet helpen voltooien ? Ook voor Hugo Roelandt is het meeste plezier er blijkbaar af want met deze Kaaiproductie sluit hij zijn performance-periode af, omdat volgens zijn zeggen de performance-art haar marginale, burgerlijke-kunst-doorbrekende functie heeft verloren en ontaard is in een consumptieproduct dat net als een schilderij kan worden aangekocht of uitsluitend nog attractie is op vernissages

en festivals.” (29)

De onschuldige vogeltjes waren kanaries en de risico's van de performance waren door Roelandt vooraf ingeschat. Hij had de ruimte vooraf omgebouwd tot een hellend vlak dat telkens opnieuw op en af gewandeld werd. Bij uitputting zou hij vanzelf naar beneden rollen in een 'vijver' die onderaan aangelegd was. Een bevriende dokter hield een oogje in't zeil .

De kanaries stierven en toen wist Roelandt dat hij er mee moest stoppen. Volgens Roelandt handelde de performance over uitputting en de noodzaak aan zuurstof. (35)

Ondanks de kritiek van de kunst-critici van de *Knack* die bijna in een scheldkannonade ontaardde, schreef Mishalle in de inleiding tot zijn interview met Roelandt in het CET-Bulletin van mei 1980 het volgende : “Vorig jaar was zijn performance op het Kaaitheater-festival als eerste van alle activiteiten uitverkocht. Maar voor Hugo Roelandt was dit succes geen reden om zijn werkzaamheden op te drijven. Integendeel, hij stopte ermee. Na een jaar relatieve inactiviteit komt hij eindelijk met een nieuw project naar buiten: post-performance project 1, in première voor het CET op donderdag 12 juni in zaal King Kong (...)”. (24)

Dit project analyseerde een banaal gesprek tussen twee personen dat discontinu verliep. Met registratie-apparatuur werd er een duidelijke dialoog van gemaakt. De bedoeling was de toeschouwers aan te zetten tot het onderzoeken van het denkproces 'an sich' en de vorm die het resultaat van dat proces aanneemt in de expressie ervan. Roelandt verklaarde in het interview waarom hij het 'post-performance' noemde. “(...) om duidelijk te stellen dat door het populair worden van het medium er terug regels worden gecreëerd, zoals de artiest moet aanwezig zijn of zijn lichaam is belangrijker enz.(...) Gemeen blijft het live aspect. De normen die tegenwoordig op performance worden geplakt (..) die probeer ik nu te vermijden. (...) Deze projecten neigen eerder naar een vorm van installaties, die desnoods veertien dagen kunnen functioneren, ook zonder mij.” (24)

“Na het 'Performance-festival' in de Beurs werd performance zo'n beetje bekend in Vlaanderen en begon het naar mijn smaak iets te populair te worden. Performances werden alsmaar agressiever, of levensgevaarlijk zoals Abramovic' kritiek op de farmaceutische industrie waarbij ze maar pillen bleef slikken. Ze moest voortdurend 'gecontroleerd' worden zodat ze geen overdosis inslikte. Zij reageerde altijd ergens op, dat was niet zinloos zoals agressie om de agressie, dat was tegen de agressie. Maar de jongeren begrepen dat niet en dachten dat kunnen wij ook. Galerijen en ook het I.C.C begonnen elke nieuwe opening van een tentoonstelling in te kleden met een performance omdat ze wisten dat er volk zou op afkomen omwille van 'het bloot' en de agressie. Wij wilden afrekenen met die agressie. In de post-performances was ik aanwezig maar ik deed niets, het eerste project was een conversatie tussen een telefoon en een antwoordapparaat. (Post-Performance 1)” (35)

“In 1981 maakten we de derde en laatste Post-Performance in De Nieuwe Workshop van het Kaaitheater. Dat was een luisterspel met 6 bandopnemers die het publiek aanspraken, eerst werd het publiek uitgenodigd om te gaan zitten en daarna begonnen de bandopnemers tegen

elkaar te klagen dat het publiek niks terugzei enz...waarna ze besloten een luisterspel op te voeren.” (35)

Op 10 juni 1980 verzorgde het C.E.T. de wereldpremière van ‘A personal history of an American actor’ van Spalding Gray (TPG/ Wooster Group) in het ‘Konijnenkot’. Het waren vrije associaties rond de 47 stukken waarin Gray de voorbije 15 jaren had gespeeld. De namen van de stukken stonden op fiches en de associaties verliepen volgens de volgorde waarin die fiches naar voren kwamen. Van 9 tot 13 juni leidde Gray een workshop voor het CET, waarbij de persoonlijke ervaringen van de deelnemers centraal stonden.

In het CET-bulletin van september ‘80 werd de geboorte van een nieuw tijdschrift aangekondigd. Dit om dieper in te gaan op de thema’s die toen aan bod kwamen in de voorstellingen waarnaar de voorkeur van de CET-leden uitging. Er werden drie ‘nulnummers’ gepland waarvan het eerste, als *Data O*, in november verscheen en waarvan het centrale thema ‘het publiek als theatermaker’ was. *Data* was vooral het geesteskind van Hugo Durieux, Annemie Van Kerckhoven, die als vrijwilligster voor het CET werkte, verzorgde de lay-out van het tijdschrift.

In bovenvernoemd bulletin werd ook de première van ‘Teater geschreven met een K is een Kater’ van Fabre, die sinds ‘79 ook performances uitvoerde, aangekondigd. Over ‘Money-Art in Culture’, de performance waarmee Fabre het congres ‘Art in Culture’ in Gent (1980) afsloot en waar de kunst-criticus Curtis L. Carter hem uitnodigde voor ‘Installation-performance-lectures’ in Milwaukee (USA), schreef Carter in 1983 het volgende in *Etcetera* :

“Fabre verzamelde voor honderden dollar bankbriefjes in verschillende munten, scheurde het dan in stukken, en brandde een gedeelte ervan op. De stukjes die overbleven werden gebruikt om er een collage mee te maken. (...) Zo documenteert hij nog eens de onvermijdelijke liefde-haatverhouding van de kunstenaar tot het meer gebruikelijke betaalmiddel dat geld is.” (40)

In een interview met Bart Patoor in november ‘82 verklaarde Fabre:

“Mensen zijn zich performance artiest gaan noemen en performances gaan geven tegen de sterren op. En voor mezelf kon ik mij daar alleen niet mee bezig houden. Bij mij was dat gegroeid uit en gesteund op beeldende kunst. Ik werkte niet uit het niets (...) Op een bepaald moment had ik dus het plan ermee te stoppen en wou ik ook grotere concepten schrijven om mensen niet te regisseren, maar die concepten te laten uitvoeren. Zo is daar het eerste idee uit gegroeid: ‘Teater geschreven met een K is een Kater’. Dat was eigenlijk mijn eerste plan om performance- en beeldende elementen in een theatercontext binnen te brengen, in een theaterzaal, met belichting, kostumes, duidelijke afspraken. Wat op dat moment ook wel aan het binnenkomen was in de performance kunst.” (28)

Deze ‘blurring of genres’ was al een tijdje aan de gang, vooral dan in de Verenigde Staten waar Bob Wilson en ‘The Performance Group’ het zogenaamde ‘avant garde’-theater hadden

geredefiniëerd. Fabre bekende ook beïnvloed te zijn door het werk van Wilson, maar hij beweerde dat hij zijn acteurs, in tegenstelling tot Wilson, niet als ‘poppetjes’ gebruikte. Er waren nog belangrijke verschillen. Fabre’s vormgeving was toen nog ‘grauw’, hij zag zelfs in ‘agressiviteit’ poëzie en dit vertaalde zich ook in de irritatie die werd opgewekt bij de acteurs na het eindeloos herhalen van alledaagse handelingen en de ‘echte’ uitputting die er op volgde. Emoties werden niet gespeeld, maar beleefd ‘in real time’.

In december 1980 was Richard Schechner, die aan het begin van dat jaar uit ‘The Performance Group’ was gestapt, te gast aan het UIA voor een aantal lezingen en een tweedaagse workshop in het ‘Konijnenkot’. Schechner was in die dagen een ‘beroemdheid’ en de mensen van het C.E.T. waren dan ook trots op het feit dat ze de eersten in Europa waren die hem uit-nodigden. De thema’s van zijn lezingen waren : ‘The decline and fall of the American avant-garde’ en ‘Performance Theory’. Dit laatste was hier immers een vrij obscuur verschijnsel.

Onder avant-garde rekende Schechner het werk van Cage en Cunningham aan het Black Mountain College (‘untitled event 192’), ‘The Living Theatre’, Wilson, ‘Bread and Puppet’, ‘The Performance Group’ e.a.

De lezing van ‘The decline...’ werd vertaald door Mishalle en gepubliceerd in *Data 000*, het laatste nulnummer dat als centraal thema ‘New York’ had. Kort samengevat stelde Schechner dat er vijf redenen waren voor die ondergang. Ten eerste minder subsidies, ten tweede het einde van het geloof in collectieve samenwerkingsverbanden, ten derde het opsplitsen van een brede protest-beweging in ‘specialistische’ pressie-groepjes, ten vierde het onbegrip van de pers (zelfs ‘The Village Voice’ was toen al in handen van Murdoch) en ten vijfde de kunstenaars zelf die er niet in slaagden de volgende generatie te beroeren. Waarin hij zich vergiste want hij werd door zijn ‘kinderen’ (‘The Wooster Group’) opzijgeschoven. (23)

Intermezzo: Ludo Mich in Avignon, zomer 1981.

“Ik was uitgenodigd samen met Bijl die er een installatie maakte. Een architect die bevriend was met een dame die een alternatieve galerie had in Parijs, had het dak hersteld van de ‘Eglise des Célestines’ en wilde dit inwijden met performers vanuit de hele wereld. Mijn performance heette ‘Magnum Opus’, ik was half zilver, half goud geschminkt en ging in de straten van Avignon op zoek naar ‘de steen der wijzen’ om daarna in de kerk te arriveren en een ‘dienst’ te houden. In de kerk had Bijl een reisbureau geïnstalleerd, in het kader van zijn ‘Action art liquidation’-serie. Tijdens mijn tocht door de stad demonstreerde ik mijn bewegings-taal, ik liep over auto’s enz...Ik was de verkeerde kant uitgelopen, de stad uit en mijn percussionist die al uren in die kerk zat, begon zich af te vragen waar ik was...” (38)

Op 31 maart 1981 was Stuart Sherman en het 'Theatre of Mistakes' present in het 'Konijnenkot'. Sherman zelf speelde er zijn twaalfde productie 'Twelfth Spectacle-language'.

Het was de tweede keer dat Sherman in België was. Op het Kaaitheater-festival van 1979 had hij bijzonder veel succes met zijn twee vorige 'spektakels' die nogal anti-spectaculair waren. Sherman manipuleerde toen minuscule spulletjes die hij uit een valiesje opdiepte. 'Ludiek conceptueel objecten-theater' was een label dat toen wel eens op zijn werk geplakt werd. Sherman zei er zelf hetvolgende over:

'Al mijn gedachten en waarnemingen moet ik omzetten in kleine voorwerpen, zoals een schrijver doet met woorden. Mijn voorwerpen zijn mijn woorden, maar mijn taal kent niet de tyrannieke verbiezondering, de beperkingen van de gewone taal.' (25)

Hoewel het inmiddels duidelijk is dat het C.E.T. een leemte opvulde in het Antwerps theaterlandschap vermeldde het editoriaal van het bulletin van november 1981 het volgende :

"Ondanks de bijzonder pessimistische vooruitzichten eind vorig seizoen en de bezuinigingen van overheidswege, blijft het C.E.T. bestaan (...) Een B.T.K.-project dat onder Mishalle was ingediend, is afgekeurd. Hiermee had men gehoopt meer mensen in de C.E.T.-werking te kunnen inschakelen. Niet, dus. (...) Wat betreft programmatiebeleid zullen we dit jaar nog radicaler de weg volgen die we vorig seizoen reeds bewandelden, nl. prioriteit aan het inrichten van workshops." (26)

De workshops hadden succes, er was een publiek voor, maar de culturele overheid dacht toen nog niet in termen als 'publieksparticipatie'. Het C.E.T programmeerde ook geen performances meer, die gebeurden vanaf 1980 vooral in het I.C.C, waar geregeld werd mee samengewerkt.

Het thema van het bulletin van maart 1982 luidde : 'Nieuwe Ruimte in Antwerpen'. Bart Patoor schreef in het editoriaal: "Het is opvallend hoe de laatste maanden op diverse plaatsen in deze stad nieuwe ruimtes zijn ontstaan. Ruimtes die zowel qua inrichting, sfeer als ligging een, voor deze contreien, nieuwe trend aanduiden. Allemaal zijn ze gesitueerd aan de rand van de stad (Borgerhout, Deurne, 't Zuid) en gevestigd in zolders, oude pakhuizen, magazijnen etc. Het lijkt er erg op dat ook Antwerpen haar off-off-Broadway begint te krijgen." (27)

Off-off-Broadway is echter een sterke 'overdrijving' van een aantal kunstenaars-initiatieven, die qua doelstellingen sterk verschilden en waarvan de opzet van sommige (theater-en dans-opleiding) nogal traditioneel was. Met betrekking tot ons onderwerp kunnen we stellen dat er vooral performances plaatsvonden in 'Ruimte Z' en 'Club Moral' (Annemie Vankerkhoven en Danny Devos) in Borgerhout. O.a. van de Nederlandse performers Kees Mol en Harry De Kroon in december '81.

"Wat ze deden is moeilijk te omschrijven", vertelt Danny Devos, "dat waren kleine, bijna etherische acties. Een aaneenrijging van allemaal kleine ingrepen waarbij soms het verschuiven

van een tafel op een bepaald moment iets over de ruimte vertelde...De eerste performance in de 'Club Moral' was van Claude Jande die tekeningen op de grond had gemaakt van een vijftiental rijkswachters in gevechtscledij. Op al die figuren lagen echte varkens-longen en daarna is hij als een betoger in gevechtscledij met molotov-cocktails en een matrak die figuren te lijf gegaan... Na een paar minuten stond iedereen in de gang... " (37)

In het bulletin van september 1982, schreef Johan De Feyter, die repetities had bijgewoond van het creatie-proces van Fabre's 'Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was':

"Vervreemding als theatraal mechanisme (...) tot vervelens toe, verveling (...) die bovendien verantwoord is omdat ze in de dagelijkse realiteit (...) ook voorkomt. Hier bevat de productie duidelijk performance-elementen : er worden niet slechts handelingen of gevoelens uitgebeeld en gesuggereerd, maar ze gebeuren dikwijls ook 'echt' met (...) echte consequenties, een reëel tijdsverloop, enz. (...) De theatrale context wordt eveneens aangebracht (...) Fabre wil zich tegen zuivere performance afzetten, hij gelooft er niet meer in en is er trouwens mee gestopt.

Gebruik van dit medium is volgens hem dikwijls te veel een mode-verschijnsel, dat gebruikt wordt als een gemakkelijk medium door mensen die er geen (historische) achtergrond in hebben of die het gewoon aan talent of inspiratie ontbreekt." (28)

Het vernieuwende van Fabre's theater was zijn regie-concept om performance-en improvisatie-elementen te integreren in een strak gecomponeerd, 'esthetiserend' geheel. Negentien jaar later zou hij herrijzen als performer op het festival van Lyon. Getooid in een middeleeuws harnas, tapte deze 'krijger van de schoonheid' zichzelf bloed af tot de duizeling elke handeling onmogelijk maakte. Opnieuw werden hier de grenzen of de bestaans-condities van ons mens-zijn getoond 'in real time'.

Anno 1982 waren Pacquee en Devos, de actiefste 'Vlaamse' performers, maar ook zij zouden pas later bekend worden met werken die weliswaar nog wel gelinkt waren aan hun vroegere

performances, maar hun expressie vonden in andere media zoals foto's, sculpturen en installaties. (zie 3.4) Jan Fabre was de eerste Vlaamse performer die in 'Franklin Furnace', New York, werd uitgenodigd op 4 maart 1982. Hij vermeidde de term 'performance' door zijn werk, 'It is kill or cure', als 'Live-installation' te presenteren. De bedoeling was dat vier critici

op hem zouden schieten, driemaal met losse flodders, éénmaal met scherp.

"Jammer genoeg liet Franklin Furnace de schietpartij niet toe en Fabre paste het stuk aan zodat critici en schieten overbodig waren. Hij begon de eigenlijke voorstelling met teerling-worpen. Daarna werden dia's van beroemde schilderijen en andere werken uit de kunst-geschiedenis achter hem geprojecteerd terwijl hij aan een tafel zat onder een enorme zak zand. Er werd een gat in gesneden zodat het zand in een stofwolk op de tafel voor hem stroomde. Intussen veranderden de dia's en goot Fabre water uit een transparante glazen kruik over het zand en begon het te boetseren. Het suggereerde de strijd die de hedendaagse kunstenaar voert met een verleden (...), een traditie van erkende meesterwerken. (...) Tenslotte sprong hij door de achterwand (...) en op een bandopnemer hoorde je hem steeds herhalen, 'Art kept me out of jail' ." (41)

Bibliografie :

- (1) 'The Art of Performance, A critical anthology', Ed. by G.Battock & R.Nickas, E.P.Dutton, Inc, N.Y.1984.
- (2) 'Presence and Play', M.Benamou, in 'Performance in postmodern culture', The Center for Twentieth Century Studies, U.S.A.,1977.
- (3) gecit. in 'Gonzo Circus',nr.53, april 2002, blzn.48-50, 'Het ontregelde leven van Guy Debord', door Freek Kallenberg.
- (4) RoseLee Goldberg, 'Performance. Live art since the 60s.', Thames and Hudson, 1998.
- (5) 'Galerij New Reform zette Aalst op zijn kop', in De Morgen, 4.3.1988.
- (6) 'New Reform toont kunst van jaren zeventig', Lieven Van Den Abeele, in De Standaard, 17.5.1988.
- (7) 'Een hersenexpansie en haar gevolgen. Wide White Space Gallery, een kwarteeuw later', Max Borka, in Kunst&Cultuur,nov.1994.
- (8) 'Performance Art. from Futurism to the Present', R.Goldberg, Thames and Hudson, 1988.
- (9) 'Uit de dossiers A379089 te Antwerpen', Piet Van Dalen, in Musuemjournaal, 1974/ 1.
- (10) 'From Belgium', R.D'Hondt in 'Flash Art 86/ 87, Jan.'79, blzn.49-51.
- (11) Press-release 'Reindeer Work', 1977, Archief ICC, Mukha-bibliotheek, Antwerpen.
- (12) Catalogus van 'The art of performance',Palazzo Grassi,Venice, Aug.1979, N.Y.Univ.Art Dep.,blz.3.
- (13) uit, Dossier 'Maniac Productions', I.C.C.-archieff, MuhkA-bibliotheek.
- (14) 'Risk as the practice of thought', F.Pluchart, in Flash Art, nr.80-81, jan.1978.
- (15) Video 'Reindeer Work', U.I.A, Audio-visuele dienst, 9.11.1977.
- (16) Stripgids, september 1978, Brabantia Nostra, Breda.
- (17) 'Naakt in het Kon. Paleis',P.S.,in de Nieuwe Gazet, 20.5.1975.
- (18) Press-release Coum, 1977, Archief ICC, MuhkA.
- (19) 'De Performance Group: twaalf jaar exploratie', F.Coppieters, in Streven, jan.1980, blzn.344-351.
- (20) 'Eerste performance-weekeinde aan UIA.',I.Van Der Veken, in De Nieuwe Gazet, 25.9.1978.
- (21) 'Accounts over Reindeer Werk, een ethogenisch onderzoek naar het problematische van Performances', M.Goossens, eindverhandeling Germaanse Filologie, UIA 1978.
- (22) 'Performance Art Festival, 2-15 oktober 1978, Beursschouwburg Brussel'.Joon Bilcke, Paper voor het vak 'Actuele tendensen in het Vlaamse theater', GGS Theaterstudie, 1999-2000.
- (23) 'The decline and fall of the American avant-garde', R.Schechner, in Data OOO, zomer '81, blzn.3-7.
- (24) 'Post Performance Project', interview met Roelandt door L.Mishalle, in CET-Bulletin, 1980, nr.5, blzn.4-6.
- (25) 'Theatre of mistakes & Stuart Sherman', in CET-bulletin, jg.4,nr.3, maart 1981.
- (26) 'Editoriaal', Bart Patoor, in CET-Bulletin, jg.5, nr.1, nov. 1981.
- (27) 'Editoriaal', Bart Patoor, in CET-Bulletin, jg.5, nr.3, maart 1982.

- (28) 'Het soortgelijke Jan Fabre interview', in CET-Bulletin, jg.6, nr.2, jan.'83, blz.27.
- (29) 'Kaaitheterfestival '79', F.Daels & M.Sergooris, in Knack, 16.5.1979, blz.85.
- (30) 'Hugo Roelandt hangt 8 muzikanten op: een festival in de Beurs!', Pol Moyaert, in de Vooruit, 3.10.'78.
- (31) Interview met N.Tordoir, G. Van Deuren, 19/06/2002, mini-disc.
- (32) 'Het topje van de ijsberg. Obsessies, verkenning en commentaren.', M.Callewaert, GvA, 19.7.1980.
- (33) Interview met R.Pacquée. G.Van Deuren, 13/06/2002, mini-disc.
- (34) 'Mich en Dich', P.Sterckx, in De Nieuwe Gazet, 3.2.1967.
- (35) Interview met H.Roelandt, G.Van Deuren, 21/07/2002, mini-disc.
- (36) Interview met Annemie Van Kerckhoven, G.Van Deuren, 9/8/2002, mini-disc.
- (37) Interview met Danny Devos, G.Van Deuren, 9/8/2002, mini-disc.
- (38) Interview met Ludo Mich, G.Van Deuren, 8/08/2002, mini-disc.
- (39) 'The Talking Heads', Luc Steels, Special pre-edition for Laboratorium, Antwerpen 1999.
- (40) 'Jan Fabre: Art kept me out of jail. Milwaukee', Curtis L. Carter, in Etcetera 3/83, blzn. 27-28.
- (41) 'Jan Fabre: Art kept me out of jail. New York, L.Champagne, in Etcetera 3/83, blzn.26-27.