

DE IMPACT VAN *PERFORMANCE ART* IN VLAANDEREN

VAN CONCEPTUELE METACOMMENTAAR TOT ANARCHISTISCH TOTAALSPEKTAKEL

Ruben DE ROO - Karel VANHAESEBROUCK

De belletjes die de jaren zeventig meestal eerst doen rinkelen, zijn de politieke klokken van vele nieuwe collectieven in die tijd. Maar veel verder droeg achteraf de weerklank van de performance art, die op dat moment de toon zette in de uitkanten van het beeldende kunsten- en theaterveld. Vandaag denken we vaak dat de generatie van Jan Fabre de performance in Vlaanderen uitvond, maar er is hen wel degelijk een weg bereid. Die loopt in de jaren zeventig van tekst naar lichaam, en leidde tot een breed geaderd netwerk. Het relaas van internationaal slib dat in Vlaanderen humus werd.

Het ontwikkelingsverhaal van de *performance art* in Vlaanderen is minstens even ongrijpbaar als zijn onderwerp. Het is niet alleen fragmentarisch en ongestructureerd, het speelt zich ook buiten de geijkte circuits af, op ongeregelde plekken die het vaak niet zo nauw namen met hun eigen geschiedenis. Verwonderlijk is dat uiteraard niet: met de *performance art* nestelde de kunstpraktijk zich radicaler dan ooit tevoren in het hier en nu. Hoe divers de invulling van die categorie ook mag zijn, twee kernwoorden verbinden de waaijer aan artistieke praktijken die traditioneel onder de noemer 'performance' gevat worden: transdisciplinariteit en aanwezigheid. Performers laten zich niet langer insnoeren in theater of beeldende kunst of muziek, en zijn op scène zelf het kunstwerk.

Eenzelfde dubbele focus structureert ook deze tekst. In een eerste deel wordt aandacht besteed aan de ontwikkeling van *performance art* in Vlaanderen buiten het theatercircuit om, aan artiesten en interventionisten waarvan de acties de mediale grenzen niet alleen bevragen, maar zelfs totaal overbodig maken. Ze uiteten zich in een nieuwe tussenzone tussen beeldende kunst en theater in, ook al waren ze vanuit cultuursociologisch perspectief nauwer betrokken bij diverse beeldende kunststromingen: de *minimalist art*, de *environmental art* en de conceptuele kunst.¹ Een tweede lijn, die minder onder de noemer *performance art* in strikte zin valt, vertrekt vanuit het theater zelf. Ze is een logisch uitvloeisel van diverse ontwikkelingen in de jaren zestig die al uitgebreid aan bod kwamen in *Toneelstof I-Route '66*. In de jaren zeventig komt het lichaam van de acteur steeds

nadrukkelijker centraal te staan. Meer dan een medium – in de letterlijke zin van het woord – tussen tekst en toeschouwer, wordt de acteur een autonoom schepend kunstenaar. Zo gaat de fascinatie van een aantal makers voor Grotowski sporen met de preoccupaties van de *body art*. De periferie van het theatersysteem probeert met andere woorden zijn theaterpraktijk op performatieve leest te schoeien, ook al blijft de ‘performance’ – hier in brede zin – de codes van het theater volgen. Precies die dubbele ontwikkelingslijn, de humus voor het theater van de jaren tachtig, vormt de ruggengraat van dit artikel. Het is moedwillig selectief en probeert, eerder dan een heterogene verzameling praktijken te reduceren tot een homogene groep, te peilen naar de impact van die praktijken op langere termijn.

Performance, een onmogelijke categorie

Over het begrip performance zijn bibliotheken vol geschreven, maar nog steeds bestaat over de eigenlijke inhoud van het begrip grote onduidelijkheid. Performance ontsnapt aan elke genrecategorie en weigert zich te bekennen tot een bepaalde discipline. Performance is een antidiscipline: zij is multimediaal en omhelst niet alleen de lijfelijke aanwezigheid van een performer, maar ook film, poëzie, muziek, sculptuur, architectuur, televisie-monitoren, geprojecteerde beelden en autobiografisch materiaal. Sommige theoretici zien het nog breder: voor hen valt performance samen met cultuur in de breedste zin, gaande van ‘hoge’ tot ‘lage’ cultuur: traditioneel en experimenteel theater, rituelen en ceremonies, populair vermaak, publieke toespraken en lezingen, esthetische praktijken uit het dagelijkse leven, politieke demonstraties... Wie het heeft over performance, spreekt niet zozeer over een bepaalde kunstvorm, veeleer over een strategie. Rond die strategie heeft zich een discours ontwikkeld waarin de performancekunst vaak progressieve en subversieve connotaties aangekleefd krijgt. Precies omdat in de performance de nadruk op de actie ligt en niet op het enceneren van een tekst zoals in het traditionele theater, wordt zij dikwijls gezien als een uiting van verzet, als een laatste provocatief gebaar tegen elke vorm van dominantie en kapitalisme in de kunst. Een performance verschilt verder van een traditionele theaterproductie in die zin dat zij op zichzelf staat als een *event*, als een eenmalig gebeuren. De ‘hier en nu’-ervaring van zowel uitvoerder als toeschouwer maken van de performance een exclusief moment. Je hebt het meegemaakt of je hebt het gemist. Het valt niet te reproduceren.

Rose Lee Goldberg schrijft in 1979 in *Performance Art. From Futurism to the Present*, de eerste studie over de performance: “The history of performance art in

the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established art forms”². Goldberg traceert die geschiedenis van verzet en experiment vanaf het futurisme, via het experimentele theater van de Russische revolutie, dada en surrealisme en het Duitse Bauhaus, tot de internationale Fluxusbeweging, happenings, Yves Klein, Piero Manzoni, Joseph Beuys, de *body art* en de moderne performance. Goldberg merkt op dat die ontwikkeling in grote lijnen de geschiedenis van de twintigste-eeuwse avant-garde volgt. Maar – zo schrijft ze in haar inleiding – in feite kunnen ook de stammenrituelen, de middeleeuwse passiespelen, de renaissancespektakels, de vaudeville en het cabaret als performance *avant-la-lettre* gezien worden. Meer dan een tijdspecifiek begrip is performance dus een transhistorisch gegeven. Het keert in de geschiedenis steeds terug.



Trans-fixed, Chris Burden, Venice, California, 1974

Het woord 'performance' zelf duikt echter pas op vanaf begin de jaren zeventig, in Amerikaanse kunstgemeenschappen. De gemene deler van alle praktijken en evenementen waarmee deze selecte artistieke clubjes bezig waren bestond uit een interesse in de expressieve kwaliteiten van het lichaam. Hoewel de historische avant-garde uit Europa duidelijk invloed uitoefende op de eerste vormen van performance (meerdere Europese avant-gardekunstenaars emigreerden in de jaren dertig en veertig naar Amerika), lag de basis van de performance veeleer in nieuwe benaderingen van de visuele kunst, zoals *environments*, *happenings*, *body art* en conceptuele kunst. Vooral die laatste richting, die ervan uitgaat dat het denkproces achter het kunstwerk minstens zo belangrijk is als de materiële vertaling ervan, vormde de springplank. De conceptuele kunst, met als oerwerk het urinoir van Marcel Duchamp, was al in de jaren zestig een wijdverspreid procedé geworden. Maar nu ging een aantal kunstenaars conceptuele principes als *ready made*, anti-esthetiek en ondermijning van de kunsthandel ook toepassen binnen andere disciplines. Landschapskunstenaars als Christo of Robert Smithson zetten in de natuur of in welbepaalde maatschappelijke omgevingen installaties neer om sociaal-politieke standpunten duidelijk te maken, of op zijn minst de conventionele perceptie te doorbreken. Kunstenaars als Allan Kaprow in de Verenigde Staten, Gilbert & George in Groot-Brittannië en Joseph Beuys in Duitsland breidden de interesses van Marcel Duchamp en andere voorgangers uit naar het menselijk lichaam, als een deel van de gevonden werkelijkheid. Het lichaam, vaak dat van de artiest zelf, werd ingezet als artistiek materiaal. Vanaf medio de jaren zestig zou men dat als een eigen kunstvorm gaan zien.

Een belangrijk aspect in de beginjaren van de performance was de narcistische, exhibitionistische of zelfs masochistische wijze waarop het lichaam van de kunstenaar tot 'beeldend materiaal' werd getransformeerd. Het fungeerde tegelijk als subject en als object van het werk, en vanaf 1970 ging men zulke performances aanduiden met de term *body art*. De *body artist* van de jaren zeventig experimenteerde met elke vorm van activiteit: van slapen, wandelen, koken, eten en drinken tot het aftasten van zijn fysieke grenzen. Zo kreeg de allereerste grote performance van Tom Marioni, oprichter van het Museum of Conceptual Art in San Fransisco, in 1969 de titel *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*. Maar het zijn vooral de gruwelijkheden die in het collectieve geheugen gegrift zouden blijven. De Amerikaan Chris Burden liet zich in 1971 door een vriend met een pistool in zijn arm schieten.³ In de volgende jaren speelde hij verder met vuur, elektrocutie en ophanging, en experimenteerde hij met verschillende scherpe voorwerpen op zijn lichaam. Een andere kunstenaar die tot het uiterste ging, was Marina Abramovic. In *Rhythm 10* (1973) hakte zij voor de ogen van het publiek verschillende messen tussen haar op de grond gespreide vin-

gers.⁴ Twee gemeenschappelijke thema's vallen op in het werk van Burden en Abramovic. Beiden probeerden door gebruik van extreem geweld een zekere *state of mind* te bereiken, en beiden wilden met zulke acties deel uitmaken van de realiteit en niet van de illusoire wereld van het theater. In de woorden van Burden: "It seems that bad art is theater. Getting shot is for real... there's no element of pretense or make-believe in it."

Experimenteren in vrijheid

De historische kennis over de performancekunst in Vlaanderen is nog steeds relatief beperkt. Publicaties over het artistieke gebeuren van de *performance art* in de jaren zeventig zijn dun gezaaid. Het boek *Beeldenstorm in een spiegelzaal* van Johan Pas geeft een mooi overzicht van het ontstaan en de artistieke context van het Internationaal Cultureel Centrum (ICC) in Antwerpen in 1970. Het tijdschrift *De Witte Raaf* publiceerde een aantal artikels over het Belgische museumlandschap van die tijd, en daarnaast verschenen er diverse kunstcatalogi naar aanleiding van concrete tentoonstellingsprojecten. Maar een algemeen overzicht van de verschillende performancekunstenaars en groeperingen die in de jaren zeventig actief waren, laat vooralsnog op zich wachten.⁵

Vanaf de jaren zestig groepeerden zich in Vlaanderen – en dan vooral in Antwerpen⁶ – verschillende kunstenaars die voor 'hun' eigentijdse kunst een plek wilden veroveren. Uit protest tegen het conservatieve cultuurbeleid dat sinds de late jaren vijftig de dienst uitmaakte, gingen Panamarenko, Hugo Heyrman, Bernd Lohaus en anderen de straat op om hun eisen kracht bij te zetten. Maar de gevestigde museale instellingen bleven hun deuren halsstarrig gesloten houden. Zo werd op 1 juni 1968 door de Vrije Actie Groep Antwerpen (VAGA) een pamflet verspreid dat niet alleen die museumpolitiek aanklaagde, maar ook een pleidooi hield voor sociale solidariteit. De ondertekenaars – waaronder Panamarenko, Serge Largot, Koen Calliauw en Hugo Heyrman – eisten een grotere leefbaarheid van de binnenstad, in de vorm van groene zones, recreatiedomeinen en een levend museum. De hele actie putte inspiratie uit het Amsterdamse Provodiscours van enkele jaren voordien. Die tijdsgeest van mei '68 zorgde ook elders voor een grote bloei aan kunstenaarscollectieven: in Brussel was er Reportage, in Luik Total's, en nog in Antwerpen het collectief Happening News, waaruit later de Nieuwe Koloristen en Mass Moving zouden voortkomen. Naast deze collectieven ontstonden groeperingen rond werk- of experimentele tentoonstellingsruimtes als Wide White Space, Ercola, Artworker Foundation (Arfo), Vacuüm en Cercle d'Art Prospectif (CAP). Allen werkten ze in de geest van de performance en voer-

den ze strijd tegen het gevestigde kunstinstituut. Zo bouwde Arfo in 1973 een Mobiel Museum voor Moderne Media, een autobus omgebouwd tot een reizende bioscoop voor avant-gardefilms. Die uitgesproken anti-institutionele inzet zag je ook bij het in 1969 opgerichte Mass Moving.⁷ Ook deze kunstenaars gehoorzaamden aan het commando dat kunst, wilde ze maatschappelijk nog iets betekenen, de straat op moest. Zo gingen ze ooit met een mobiele drukmachine bankbiljetten en Beethovenkopjes op het wegdek drukken. Hun *Butterfly Project* in 1972 bestond dan weer uit een reuzencocon met duizenden rupsen die zich 'in één klap' tot een 'vlinderbom' moest ontpoppen – volledig in de lijn van de toenmalige ideeën rond bevrijding en geestelijke verruiming. Het laatste wat al deze groeperingen en collectieven deden, was zich laten inperken door de geldende institutionele grenzen. Alles wat rook naar ouderwetse behoudsgezindheid, veroordeelden ze. Hokjesdenken kwam niet in hun vocabularium voor.

Naar een performatieve theaterpraktijk?

Terwijl allerhande performanceartiesten op het grensgebied tussen beeldende kunst, muziek, poëzie en theater mediale en institutionele grenzen bevragen, blijft ook de theaterpraktijk zelf niet onberoerd. Welbepaalde theatermakers laten zich



Mass Moving, Bus op poten, Brussel, februari 1973

door die nieuwe ongrijpbare artistieke praktijk gretig beïnvloeden, ook al kiezen sommigen van hen er bewust voor de toenmalige basisparameters van hun medium – tekst en representatie – als uitgangspunt te houden. De *performance art* verheft op die manier een theaterontwikkeling die reeds in de jaren zestig een aanvang had genomen: het performatieve lichaam zal een steeds centralere plaats innemen.

Die ontwikkeling is uiteraard geen privilege van de jaren zeventig. Een belangrijk historisch ijkpunt is het theater van de wreedheid van Antonin Artaud. Bij Artaud is theater niet langer representatie, maar louter presentie, aanwezigheid, een fysieke en lichamelijke actie in het hier en nu, “une auto-représentation du visible et du sensible.”⁸ Vooral in de jaren zestig spreekt zijn onmogelijke theater – onmogelijk omdat het komaf wil maken met wat theater juist tot theater maakt, namelijk het ‘alsof’ – tot de verbeelding van vele makers. Van die invloed zijn de impact van Grotowski en de populariteit van The Living Theatre in Europa maar de twee voornaamste componenten. Theater wordt stap voor stap lichamelijker, aanwezig, ‘permatiever’. De acteur, in al zijn naakte lijfelijkheid, maakt zich los van zijn ondergeschiktheid aan de tekstmededeling en wordt het dragende element van de theaterpraktijk. Basiseenheid is nu de interactie tussen performer en kijker, “the actor-spectator relationship of perceptual, direct ‘live’ communion.”⁹ Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat de *performance art*, een praktijk die nota bene zijn wortels buiten de theaterpraktijk heeft, dat proces alleen maar zal intensifiëren.

De invloed van de *performance art* op de algemene kunstpraktijk van de jaren zeventig is met andere woorden dubbel. Enerzijds gaan artiesten van alle slag op zoek naar een nieuwe kunstvorm tussen de bestaande media in, anderzijds besmetten de ontwikkelingen in dat *no man's land* bepaalde theatermakers. Zij gaan theater zien als een ritueel, een quasi-religieus moment, met het lichaam van de acteur in een vooruitgeschoven positie en de kijker in de ‘buiten-gewone’ rol van deelnemer. Nog anders geformuleerd: met Artaud, Grotowski *et les autres* infiltreren performatieve elementen steeds nadrukkelijker de basiscodes van het theater. Samen leiden ze tot een gestage herijking van de klassieke grammatica.

Franz Marijnen gaat obscuur

Een centrale rol in dat proces speelde theaterregisseur Franz Marijnen¹⁰. Toen hij in 1966 voor het eerst met Grotowski in contact kwam¹¹, voelde hij zich erg aangesproken door diens betrachtingen om een acteur buiten zichzelf te laten treden,

drijvend op zijn impulsen. Het gaf Marijnen een 'performatieve klik': niet langer het oproepen van een coherente illusie moest het doel van theater zijn, maar pure aanwezigheid en onmiddellijke impact. Acteren evolueerde van spelen naar zijn. Zo richtte Marijnen in 1969 in de schoot van het Mechels Miniatuurtheater (MMT) Camera Obscura op, een theaterlaboratorium *à la* Grotowski waar de nadruk eerder op training dan op creatie lag. Of preciezer: waar via intensieve trainingen gestaag toegewerkt werd naar een creatie. Marijnen zelf werd artistiek leider, Tone Brulin artistiek adviseur. Het laboratorium was echter een kort leven beschoren. Binnen het MMT bleek er te weinig ruimte en vertrouwen voor zo'n procesgericht artistiek onderzoek.

Marijnen zette zijn traject verder in het Brusselse Théâtre Laboratoire Vicinal, een groepje acteurs rond Frédéric Baal en Frédéric Flamand. Net als Marijnen werkten zij in de lijn van Grotowski en beschouwden ze theater als een performatieve, rituele aangelegenheid. Ook voor Baal functioneerde het onderbewuste als de motor van alle theatrale handelen:

"Par un entraînement physique et psychique, l'acteur doit retrouver une intelligence corporelle, sortir de son confort, prendre des risques, fondre corps et esprit et une unité créatrice si difficile pour l'Européen: l'acteur sera alors cet être qui répond directement à ses impulsions, pour le transmettre en signes."¹²

Marijnen van zijn kant vond in het jonge gezelschap, waarbij naast Baal en Flamand ook Nicole Colchat, Jean-Paul Ferbus en Bernard Graczyck aan de slag waren, een omgeving waarin hij verder kon experimenteren met training en performance in de letterlijke zin van het woord. Zo schreef hij in 1969:

"Er is een nieuwe Camera Obscura uit de grond gestampt, dit keer in Brussel. Een atelier dat tot een theater is omgebouwd en tegelijk tot een researchcentrum waar de dagelijkse confrontatie met dit vervloekte beroep niet uit de weg wordt gegaan. Vijf jonge mensen verdelen dagelijks hun tijd tussen lange repetities en afmattende oefeningen. Ze hebben ingezien dat het niet voldoende is te repeteren en voorstellingen te geven. Ze werken integendeel meer aan zichzelf, aan hun essentiële theatermedium: hun lichaam."¹³

Lang zou de samenwerking tussen Marijnen en Vicinal echter niet duren. In 1970 trok Marijnen naar de Verenigde Staten, het Vicinal ontwikkelde intussen met één oog op Grotowski een eigensoortige performatieve theatertaal, in voor-

stellingen die elk op hun manier de grenzen van het medium tartten. Zo had de tweede voorstelling *Real Reel* (1971) geen duidelijke verhaallijn, maar bestond ze uit een niet-logische nevenschikking van theatrale beelden. Tekstmateriaal fungeerde als fysieke partituur, als aanleiding voor een theatrale performance, en niet langer als structurerende verteleenheid. Identificeerbare personages waren er niet, laat staan een duidelijk handelingsverloop. Met elke voorstelling poogden Baal en de zijnen daar verder in te gaan, *I* (1974), de laatste voorstelling van Vicinal, vormde niet alleen het sluitstuk maar meteen ook de synthese van hun intensieve zoektocht naar nieuwe codes. Basis van de voorstelling was de gelijknamige partituur van Frédéric Baal, een associatieve aaneenschakeling van gedachten, droombeelden en woordspelletjes. Olivier Strebelle maakte voor de voorstelling zeven polyestersculpturen, die gemanipuleerd werden door actrice Anne West.¹⁴

Marijnen van zijn kant kwam begin de jaren zeventig terecht in de Amerikaanse, alternatieve theaterscène. Die werkte ongesubsidieerd maar was daarom niet minder geëngageerd. Ze vormde een levendige subcultuur waarin theatermakers op zoek gingen naar alternatieve plekken en zich verenigden in collectieven waar ook samen geleefd werd. Marijnen werd *artist-in-residence* aan het Drama Department van het Bennington College in Vermont en gaf acteertrainingen bij La MaMa. In '71-72 belandde hij, op uitnodiging van Herbert Blau, op het Drama Department van het California Institute of Arts in Valencia, en nog een jaar later op de Carnegie Mellon University in Pittsburgh. In 1973 besloot Marijnen dat comfortabele leven als dramadocent op te geven, en richtte hij met de steun van privéfondsen een Amerikaanse versie van Camera Obscura op. Het gezelschap functioneerde als een collectief waarin ideeën en ervaringen tussen evenwaardige partners uitgewisseld werden, en zo kwam elke productie tot stand door gesprek, associatie en improvisatie. Ook hier wogen de voorbereidingen minstens even zwaar als het eindresultaat, en vormde de acteur als scheppend kunstenaar de as van het theatrale evenement:

“In een eerste stadium onderwierp Marijnen zijn acteurs aan intense fysieke trainingen om hem te bevrijden van alle obstakels, en tot een volledige lichamelijke beheersing te komen. [...] Pas in een tweede stadium werd er gewerkt aan het eigenlijke stuk, maar ook tijdens de repetities werd het lichaam blijvend getraind.”¹⁵

Marijnen maakte met Camera Obscura uiteindelijk vijf voorstellingen, die niet alleen te zien waren in de Verenigde Staten, maar ook in de lage landen: *Oracles* (1973), *Measure for Measure* (1974), *Les chants de Maldoror* (1974), *Toreador* (1975) en *Prometheus* (1976). In elk van deze voorstellingen werd met

production
 beursschouwburg
 brussels
 toneelraad
 rotterdam

CAMERA OBSCURA

art director

FRANZ MARIJNEN



bij

PROKA

pilootcentrum

TORÉADOR

zwarte zaal

academiestraat 2 gent 23,24,25 april 20u30.

toegangsprijs 150,- fr. 100,- fr. studenten en prokaleiden reservaties 091/235231.

met medewerking van internationale culturele betrekkingen

STYLING: JOHANNA VAN DER WERF
 MAKE-UP: ANNE VAN DER WERF
 HAAR: ANNE VAN DER WERF
 DRESS: A. VAN DER WERF

Affiche *Toreador*, Franz Marijnen, 1975 (archief Proka)

tekst gewerkt, maar steeds fungeerde die in de eerste plaats als een fysieke leidraad voor de acteurs. Samen gingen zij op zoek naar de blinde vlekken, naar het onderbewuste van de tekst.

Hoewel het verhaal van Marijnen zich in de eerste helft van jaren zeventig buiten Europa afspeelde, vormt zijn periode met Camera Obscura een belangrijke schakel in de Vlaamse theatergeschiedenis. Hij was een van de artiesten die in die periode op zoek gingen naar alternatieven voor het toenmalige theatrale regime. In het zog van Grotowski bracht Marijnen de theaterpraktijk een stap dichterbij bij de *performance art*, die op dat ogenblik belangrijke stappen zette in andere artistieke kringen, buiten het theater. De ontwikkeling – en het begin van de geleidelijke institutionalisering – van de theatermarge in Vlaanderen loopt in de jaren zeventig met andere woorden parallel met de ontwikkeling van de *performance art*. Hoewel beide trajecten dan nog fundamenteel verschillend en grotendeels gescheiden zijn, delen ze eenzelfde ambitie: de ontwikkeling van een nieuwe vorm van theatraliteit, ergens tussen ritueel, theater en actie in.

Nieuw werk in een nieuw netwerk

Terwijl Franz Marijnen in de Verenigde Staten actief was, ontwikkelden zich in Vlaanderen en Nederland diverse alternatieve fora voor de productie van nieuw en andersoortig werk. Het zoeken naar nieuwe, performatieve vormen van theatraliteit spoorde dus met een geleidelijke institutionele reorganisatie. Terwijl in de beeldende kunsten een aantal nieuwe, onafhankelijke galerijen – Celbeton in Dendermonde, New Reform Gallery in Aalst en A379089, Wide White Space en het Internationaal Cultureel Centrum (ICC) in Antwerpen – onderdak boden aan diverse performancekunstenaars in de strikte zin van het woord, ontstonden er ook voor de podiumkunsten nieuwe fora: festivals als het Festival van Nancy, het Edinburgh Festival Fringe en het Kaaithaterfestival maar ook kleine, alternatieve plateaus als Mickery in Amsterdam, Proka in Gent en Théâtre 140 in Brussel. Die plekken waren niet alleen een belangrijke motor voor de toenmalige vernieuwingen, maar zouden ook als institutioneel netwerk de basis vormen voor de mythische Vlaamse Golf. Die zal zich in de jaren tachtig geruggensteund weten door een uitgebreid receptief netwerk, met als voornaamste ijkpunten het Kaaithater, Theater am Turn en het Hebbel-Theater.

Het Gentse Proka was in de jaren zeventig een van die bijzondere plekken voor allerhande nieuwe theatervormen.¹⁶ Proka (Promotors van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten) werd in 1969 door Pierre Vlerick opgericht in

de schoot van de Koninklijke Academie van Gent, waardoor Vlerick meteen ook beroep kon doen op de 'Zwarte Zaal'. Aan brandie geen gebrek: de initiatiefnemers zagen het als hun roeping "de artistieke wereld op een vriendelijke manier te traumatiseren."¹⁷ Proka wilde de toenmalige artistieke avant-garde niet alleen een kader aanreiken, maar beschouwde zichzelf ook als een transitzone tussen opleiding en praktijk, tussen pedagogie en receptieve werking. Kernwoorden van de werking waren het collectieve en het anti-autoritaire. Het lijstje voorstellingen dat in de Zwarte Zaal de revue passeerde, is zonder meer indrukwekkend. In 1969 opende Proka met *Feraï*, een voorstelling van Eugenio Barba. Tone Brulin (*Ach du kleines Wernerlein*, '69-'70) en Franz Marijnen (*De menninas*, 1970-71) kregen er de kans om in de schoot van het NTG een workshop op poten te zetten. Marijnen passeerde er met het gros van zijn Amerikaanse Camera Obscura-voorstellingen, Brulin streek neer met zijn Third World Theatre. Tadeusz Kantor en Cricot 2 toonden er in 1977 hun *Dodenklas*.

Daarnaast gaf Proka ook kansen aan jong en plaatselijk talent. Eric De Volder ontwierp in 1974 een 'performancetentoonstelling' waarbij de toeschouwer geïntegreerd werd in een installatie van hout, steen en metaal. Op een haast vanzelfsprekende wijze bewoog De Volder zich toen op het snijvlak van theater, performance en beeldende kunst. Op een schijnbaar toevallige, anarchistische manier kwamen in zijn werk de diverse ontwikkelingen van de jaren zeventig samen en bood hij een speels en interdisciplinair antwoord op de vaak hermetische, want conceptuele *performance art* in strikte zin. Die ambitie zette hij verder in het Etherisch Strijkersensemble Parisiana, een zootje ongeregeld dat naast De Volder ook Dirk Pauwels, Johan Dehollander, Arne Sierens, Michiel Hendryckx en William Philips tot zijn leden rekende. Het collectief, dat verder bestond uit een zeskoppig orkestje en een vijftiental (amateur)spelers, kwam elke woensdagavond bij De Volder thuis om te brainstormen. Die sessies resulteerden in anarchistische performances, totaalevenementen waarbij alle mogelijke grenzen verwaagden. Ergens tussen het dadaïsme en het carnaval van Aalst in werden de geldende codes en traditionele verhoudingen tussen publiek en performers op hun kop gezet.¹⁸ Ook hier beoogden De Volder en de zijnen niet zozeer een conceptuele, zelfreflexieve bevraging van de mediale en fysieke grenzen van kunst, maar becommentarieerden ze met hun speelse acties de sociale werkelijkheid van alledag. Met een glimlach werd de deur van het dagelijkse leven uit zijn hengsels gelicht.

Eenzelfde *drive* vertonen eind de jaren zeventig de voorstellingen van Radeis¹⁹, in 1977 opgericht door Josse De Pauw en Pat Van Hemelrijk. Radeis was ontstaan als een reactie op het toenmalige politieke theater, dat door velen



Eric De Volder, bij Parisiana (persoonlijk archief Eric De Volder)

een gebrek aan speelsheid en een overdaad aan dogmatisme werd verweten. Aangevuld met Eric De Volder en Jan De Bruyne (ingenieur-cabaretier) en later met Dirk Pauwels (keramist-mimespeler) en Georges Brouckaert (fotograaf-technicus) vormde het duo een rondreizend theater dat al snel furore maakte op een aantal internationale fora. Het werk van Radeis was fragmentarisch en non-verbaal, had meer weg van een revue dan van een theatervoorstelling en inspireerde zich op allerhande niet-canonieke theatervormen (zoals de *lazzi* in de *commedia dell'arte* of het variététheater). Er werd gewerkt met clowns, muzikanten en goochelaars. De theatrale constructie werd daarenboven niet alleen voortdurend getoond, ze werd ook daadwerkelijk als spelelement geïntegreerd.

Geleidelijk aan vormde zich ook *binnen* het theatrale veld een margebeweging, net zoals de *performance art* in diezelfde periode op zoek ging naar een nieuw en andersoortig galerie- en festivalcircuit (in 1978 bijvoorbeeld het Performance Art Festival in de Beursschouwburg). Hoe intens de ontmoetingen tussen beide circuits precies waren is moeilijk te achterhalen. Er waren zeker affiniteiten, maar even goed wezenlijke verschillen. Wat wel buiten kijf staat, is dat de gelijktijdigheid van zowel de transdisciplinaire *performance art-boom* buiten het theater als de ontwikkeling van een nieuw, performatief theatercircuit de basis heeft gelegd voor de artistieke, cultuurpolitieke en institutionele herstructureringen die de theaterpraktijk in de jaren tachtig zal kennen. Nog meer dan hun voorgangers zullen artiesten als Fabre en Lauwers het lichaam bombarderen tot centrale betekenseenheid van hun voorstellingen en grenzen verder afbreken. Dat betekent echter geenszins dat de geschiedenis van de diverse performance experimenten in de jaren zeventig slechts interessant is in het licht van wat er na kwam. In dit decennium waarin de grenzen tussen periferie en kern nog een duidelijk referentiepunt vormden, deden zich spannende en tegendraadse ontwikkelingen voor. In een landschap waarin, anno 2008, die culturele tegendraadsheid tot ongevaarlijke norm is verheven, stemt zo'n radicaliteit tot nadenken.

NOTEN

- 1 Onder meer: DE VISSER, Ad, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, SUN, Nijmegen/Amsterdam, 1998, pp. 173-185; pp. 196-259.
- 2 GOLDBERG, Rose Lee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 1979 (2001), p. 9.
- 3 Zie www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY.
- 4 Zie www.youtube.com/watch?v=h9-HVwEbdCo.

- 5 Voor een voorlopige stand van zaken, zie: <http://belgiumishappening.blogspot.com> (red. Thomas CROMBEZ)
- 6 PAS, Johan, *Beeldenstorm in een spiegelzaal. Het ICC en de actuele kunst 1970-1990*, Lannoo, Tielt, 2005.
- 7 PULTAU, Dirk, "CAP-art relationnel/Mass Moving. Aspecten van de hedendaagse kunst in België", in: *De Witte Raaf*, nr. 114, maart 2005.
- 8 DERRIDA, J., "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", in: *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, pp. 341-368, hier p. 348.
- 9 GROTOWSKI, J., *Towards a poor theatre*, New York, Simon Schuster, 2000, p. 19.
- 10 Zie onder meer: JANS, E., *Franz Marijnen*, in: *Kritisch Theaterlexicon*, Brussel, Vlaams Theaterinstituut, 2002.
- 11 Onder meer: AROUSSEAU, Liesbet, "Marginaal idealisme. Grotowski in Vlaanderen", in: *Documenta*, jrg. 25, nr. 2, 2007, pp. 144-157; VAN DEN DRIES, Luk, "Franz Marijnen", te verschijnen in *Théâtre/Public*.
- 12 BAAL, F., "Le vicinal est un laboratoire" (persoonlijke notities), geciteerd in DE VUYST, Bram, Manamascriptie over fysiek theater in Brussel en Wallonië. Universiteit Antwerpen, 2007, p. 32. Zie ook Théâtre Laboratoire Vicinal en KIRBY, Michael, "Towards abstraction. The vicinal's 'Tramp'", in: *The Drama Review: TDR*, vol. 16, no. 4, 1972, pp. 100-109.
- 13 VREUX, B., "Verandering en continuïteit. Het theater bij de Waalse burens", in: *Etcetera*, jg. 11, nr. 41, 1993, pp. 28-32. Geciteerd in DE VUYST, B., *op.cit.*, p. 30.
- 14 DE VUYST, B., *op.cit.*, pp. 39-41.
- 15 JANS, E., *Franz Marijnen*, in: *Kritisch Theaterlexicon*, Brussel, Vlaams Theaterinstituut, 2002, p. 19.
- 16 STALPAERT, Christel, "Doorgeefluik van meesters en methoden. Ontstaan en ontwikkeling van Proka en de Zwarte Zaal", in: ALLEGAERT, P. (red.), *De speler en de strop. Tweehonderd jaar theater in Gent*, Uitgeverij Snoeck, Gent, 2005, pp. 99-117.
- 17 BRAECKMAN, Fred, "Licht uit in een zwarte zaal: hoe Vlerick Gent leerde een stad te zijn", in: *Knack*, 9 februari 1983, pp. 13-14.
- 18 DECREUS, Freddy; STYNEN, Ellen, *Dansen met de schaduw van het onbewuste. Eric De Volder & Toneelgroep Ceremonia*, Gent, Academia Press, 2006, p. 11 e.v.
- 19 AERTS, Jef; VAN WIJNSBERGHE, Anne-Marie, *Josse De Pauw*, *Kritisch Theater Lexicon*, Brussel, Vlaams Theaterinstituut, 1998; TINDEMANS, Carlos, *The Flemish Theatre and the work of Radeis*, The Flemish Community, General Commission for the International Cultural Cooperation, Brussel, 1984.