

CREPUSCULAIR THEATER

PERFORMANCE EN MEER OMSTREEKS 1980¹

Thomas CROMBEZ

Dat de internationale performancekunst een grote invloed uitoefende op de vernieuwing van de Vlaamse podiumkunsten in de jaren tachtig, is bekend. Veel minder groot is onze kennis over de binnenlandse performansescène die zich toen parallel met – of zelfs als deel van – die podiumkunsten ontwikkelde. Thomas Crombez brengt de voornaamste spelers in beeld en onderzoekt gedeelde karakteristieken van hun werk. Die kenmerken bieden meteen een verruimde kijk op het nieuwe theater en de jonge hedendaagse dans van toen.

In december 2007 voerde de Antwerpse kunstenstudent Mikes Poppe een re-enactment op van *Lips of Thomas*, de iconische performance van Marina Abramović uit 1975. Poppe trachtte haar geritualiseerde handelingen zo accuraat mogelijk na te doen. Zo at ook hij één kilogram honing met een zilveren lepeltje, dronk hij één liter wijn uit een kristallen glas, kerfde met een scheermes een pentagram in zijn buik, ging liggen op een stapel ijsblokken met een verwarmingstoestel op zijn buik gericht... Tot er iets onverwachts gebeurde. Een vrouw uit het publiek, die blijkbaar een andere performance van Abramović in haar hoofd had (wellicht *Rhythm 0* uit 1974) dacht dat dit het moment was waarop de toeschouwers de vrijheid kregen om om het even wat te doen met het lichaam van de performer. Ze begon de resterende honing op de gekerfde ster uit te smeren, tot enkele andere aanwezigen haar stopten en uit de zaal verwijderden.²

Het is raden naar de precieze beweegredenen van de anonieme toeschouwster, maar deze anekdote zegt veel over hoe performance sinds de jaren tachtig gehistoriseerd en gecanoniseerd is. Men kan de onderbreking interpreteren als een poging van de toeschouwster om mee te gaan met de ‘geest’ van de performancekunst: ruimte maken voor het onvoorzienbare van een live actie en haar spontane reacties de vrije loop te laten. Maar ook de beteugeling van de andere toeschouwers zijn gekleurd door een ‘historisch’ gevoel. Ze corrigeren de vrouw, want ‘zo staat het niet in het script’. Dat is één mogelijke interpretatie van de anekdote. Het publiek greep namelijk nog een tweede keer in, namelijk door Poppe na twee uur van de ijsblokken weg te halen. Op het eerste gezicht is dat méér in overeenstemming met het origineel, want ook bij Abramović begon de wonde door de warmte

van de straler opnieuw heviger te bloeden, waarop het publiek haar uiteindelijk uit haar precaire situatie bevrijdde. Maar ook hier speelt een soort historische décalage: bij Abramović werd reeds na een half uur ingegrepen, terwijl Poppe twee uur bleef liggen. Zoekt het publiek hier bewust de grenzen op van het historische script? Is de toeschouwer zich bewust van zijn eigen rol, en stelt hij de interventie bewust uit, om de live actie alsnog ‘tot zijn recht te laten komen’ en te zien hoe ver de performer het spel zal doorzetten?

Zo’n historische gelaagdheid lijkt haaks te staan op de performancekunst zelf, die we associëren met onverwachte acties en een navenant intense impact op het publiek. Toch vormt precies het samengaan van onmiddellijkheid én historisch bewustzijn de ervaringsconditie van een toeschouwer van een re-enactment. Erika Fischer-Lichte heeft dit geduid als het samengaan van een ‘liminale’ met een ‘esthetische’ ervaring. In haar bespreking van *Seven Easy Pieces* – een re-enactmentproject van diezelfde Marina Abramović in het New Yorkse Guggenheim Museum (2005) – wijst Fischer-Lichte erop dat een performance de toeschouwer normaal gezien in een soort overgangstoestand transporteert, omdat hij binnen een kunstcontext geconfronteerd wordt met een reële ervaring. In de werkelijkheid zou hij of zij een ethische impuls voelen en iemand die bijvoorbeeld op het punt staat zichzelf te verminken, willen tegenhouden, maar die morele reactie staat haaks op de artistieke context (de galerij of het museum) waarin de performance plaatsvindt. Dat zorgt voor verwarring en onwennigheid – een ‘drempelervaring’ tussen twee domeinen in. Bij een re-enactment, zo stelt Fischer-Lichte, wordt deze liminale ervaring nog vermengd met een extra distantiërende component: het historische besef dat de performance al eerder (en meestal door iemand anders) opgevoerd werd.³

Het cruciale inzicht van deze reflecties op re-enactments is dát er wel degelijk een historisering in de performancekunst is ingetreden. In dat proces zijn er eigenlijk twee belangrijke momenten geweest. Eind jaren zeventig werd de kunstvorm te boek gesteld in het bekende werk van RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the Present* (1979), dat vooral ruime bekendheid kreeg sinds zijn heruitgave in de klassiekerige reeks ‘World of Art’ bij Thames & Hudson in 1988 (talrijke malen herdrukt, en in 2001 in een herziende editie verschenen). Maar ook *lijfelijk* werd performance tot geschiedenis, via talrijke re-enactments vanaf de jaren negentig. De bekendste is ongetwijfeld de reeks van ‘iconische’ performances van Abramović zelf, onder de ironische titel *Seven Easy Pieces* (waaronder werk van haarzelf en van Vito Acconci, Joseph Beuys, Valie Export, Gina Pane en Bruce Naumann).⁴

Galerij der groten

Performance is ontegenzeggelijk een deel van de westerse kunstgeschiedenis geworden, ongeacht welk waardeoordeel men aan die historisering verbindt. Het kan echter nuttig zijn om, bij aanvang van een stuk over het Belgische luik in deze geschiedenis, te expliciteren welke klemtonen werden aangebracht in dat kunsthistorische verhaal. Zowel de re-enactments van Abramović als de boeken van Goldberg zijn vreemd genoeg volgens een erg ouderwets en museaal sjabloon gestructureerd, namelijk dat van de ‘galerij der groten’. Van kunstenaars actief in heel verschillende milieus worden een aantal ‘iconische’ werken uit hun context geïsoleerd en samengevoegd tot een nadrukkelijk internationaal fenomeen. Van omgeving of tijdsgeslacht waren de performers klaarblijkelijk weinig afhankelijk. Ze opereerden zelfstandig en hun voornaamste inzet leek het in stelling brengen van een aantal *principes*, die vandaag nog steeds als de beste sleutels gelden om dat werk te lezen. Zo blijven lichamelijke aanwezigheid, ritualiteit, impact, provocatie en interactie met het publiek de courante concepten om performance te analyseren.

Met die principes is ongetwijfeld niets verkeerd. Alleen lijkt mij het achterliggende uitgangspunt over geschiedschrijving erg naïef en zelfs eerder in de negentiende eeuw thuis te horen. Foto’s als die van Chris Burden, gekruisigd op een Volkswagen kever (*Trans-fixed*, 1974), de door het publiek aan stukken geknipte kledij van Yoko Ono, verstarde in meditatiehouding (*Cut Piece*, 1964) of de brij van lichamen en voedingswaren uit Carolee Schneemanns *Meat Joy* (1964) zijn opgenomen in de collectieve beeldenbank. Maar deze ‘meesterwerken’ doen afbreuk aan de iconoclastische drive van heel wat performancekunstenaars. Niet toevallig putten zij al sinds de jaren vijftig inspiratie uit de essays van Antonin Artaud, waaronder een van de bekendste als titel draagt “En finir avec les chefs-d’œuvre”.

Bovendien is het onjuist om bij een kunstvorm die nadrukkelijk een bepaalde plaats en tijd inneemt (meer dan eens een plaats waar men geen opvoering verwacht, zoals een kunstgalerie of een deel van de publieke ruimte) het werk zo achteloos uit zijn context los te knippen. De geschiedenis van de performancekunst lijkt dan een opeenvolging van individuen en kleine groepjes die geïsoleerd optraden, elkaar niet beïnvloedend maar ook zonder werkelijke relatie tot hun milieu. Inderdaad letterlijk een geschiedenis “from futurism to the present”, zoals de ondertitel van Goldbergs boek (in de Thames & Hudson-editie) luidt. Niet toevallig maakt zij in haar voorwoord duidelijk dat ze performance eerder als een *medium* dan als een historisch fenomeen beschouwt, met de implicatie van

een veronderstelde tijdloosheid: “whenever a certain school... seemed to have reached an impasse, artists have turned to performance as a way of breaking down categories and indicating new directions”.⁵ Ongetwijfeld vond deze haast ahistorische manier van kijken niet alleen bij kunstwetenschappers, maar ook bij de performancekunstenaars zelf ingang. Voorbeelden zijn de losse, maar wel duidelijk canonieke selectie die Abramović maakte voor *Seven Easy Pieces* en de opvallende aandrang waarmee Belgische performancekunstenaars als Ria Pacqué, Jan Fabre en Danny Devos vandaag nog benadrukken dat ze in de jaren zeventig volledig onafhankelijk opereerden en geen idee hadden van wat er internationaal gaande was.

Belgium is Happening

Mijn benadering in dit essay is uitdrukkelijk verbonden aan een bepaalde context, ja zelfs een soort landschap. Ik stel me tot doel een kleine ‘familie’ van performancewerken (en enkele gerelateerde theaterproducties) thematisch te duiden, nadat ik ze eerst gesitueerd heb binnen hun specifieke constellatie: het kunstlandschap van de late jaren zeventig. Constellatie betekent daarbij niet zozeer een geheel van determinerende factoren, als wel een set van parameters die de sterke belangstelling voor performance omstreeks 1980 mogelijk gemaakt hebben.

Dat er überhaupt zoiets bestaat als een ‘Belgisch performancelandschap omstreeks 1980’ is overigens geen historische stelling die dit artikel wil bewijzen of illustreren. Vanaf de jaren zestig is er al een markante interesse van Belgische kunstenaars (zowel in literatuur, beeldende kunst, theater als muziek) voor het performatieve, in allerlei vormen: literaire performance, klankpoëzie, experimenteel concert, happening of avant-gardetheater. Men kan hier onmogelijk van een strekking of groepering spreken, want het ging om talrijke groepjes en collectieven, dikwijls niet aan elkaar gerelateerd. Alles samengevoegd, blijkt er echter onmiskenbaar sprake van een verzameling generisch verwante evenementen. De potentiële *gebeurtenis* die in een kunstwerk besloten ligt, was voor al deze schrijvers en kunstenaars de hoogste realisatie. Niet het gedicht zelf, maar het declameren en improviseren voor een publiek. Niet de nieuwe elektronische klanktechnologie, maar het experimenteren ermee tijdens een live concert. Niet de conventionele theatervoorstelling, maar een performance waarin het lichaam van performer en publiek op het spel werden gezet. Niet de sculptuur zelf, maar ze inzetten als een ‘tuig’, zoals toen in 1972 Panamarenko’s luchtschip *The Aero-Modeller* opgelaten werd.

Het inventariseren van deze massa gebeurtenissen is het onderwerp van een onderzoek dat nu reeds een jaar aan de Universiteit Antwerpen loopt. Onder de titel *Belgium is Happening* werd een register aangelegd van avant-gardetheater, happenings, concerten en performances (uit literatuur, experimentele muziek, beeldende kunst en toneel) tussen 1960 en 1990. Dit materiaal, voorlopig ca. 1.400 evenementen, wordt toegankelijk gemaakt via een volledig doorzoekbare databank op de onderzoekswebsite <http://theater.ua.ac.be/belgiumishapp>. In dit opstel wil ik van het project enkele voorlopige onderzoeksresultaten presenteren. Ik zal niet de hele periode 1960-1990 bestrijken, noch alle disciplines die in het register aan bod komen, maar een specifieke subgroep van evenementen belichten. Dat zijn de opvoeringen die meestal als *performance art* in de strikte zin geklasseerd worden: interventies door individuele kunstenaars (meestal afkomstig uit de beeldende kunst) die zich vooral manifesteren vanaf de vroege jaren zeventig – dus duidelijk ná de collectief georiënteerde happenings van de late jaren zestig – en die tot de vroege jaren tachtig doorgaan. In de tweede helft van de jaren tachtig kan men zeggen dat de belangstelling van kunstenaars voor performance afneemt. Dat heeft ontegenzeggelijk te maken heeft met de absorptie van een aantal performance-elementen binnen de boomende podiumkunsten (de zogenaamde Vlaamse Golf). Het bekende ijkpunt van die wending is het acht uur



Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was, Jan Fabre,
Foto Bob Van Dantzig, 1982, archief Troubleyn

urende ‘toneelstuk’ van Jan Fabre: *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982). Performancekunstenaars die niet zoals Fabre de sprong maken naar het theater evolueren in de richting van andere genres, wat verderop aan de hand van een aantal gevalstudies geïllustreerd zal worden.

Avant-garde instituties

Uniek voor het kunstenaarslandschap van de jaren zeventig is de uitbouw van een wijdvertakt netwerk voor avant-gardekunst. Het ontstaat deels op eigen kracht vanuit kunstenaarscollectieven, zoals de ‘anti-galeries’ demonstreren: in Antwerpen A379089, Ruimte Morguen, Ruimte Z, Club Moral, Vacuüm voor Nieuwe Dimensies, Today’s Place, of Montevideo; in Brussel Galerie MTL; in Aalst New Reform. Ook onafhankelijke theaterhuizen zoals Mickery in Amsterdam, Théâtre 140 in Brussel en King Kong in Antwerpen vallen onder deze strekking. Maar het netwerk omvat ook gesubsidieerde organisaties, die zich bewust tot doel stellen om binnen het instituut kunst ruimte te maken voor het experiment. In het oog springende voorbeelden zijn het Antwerpse ICC (Internationaal Cultureel Centrum) en het CET (Centrum voor Experimenteel Theater); de Brusselse Beursschouwburg, het Kaaithaterfestival, en het Kunst- en Cultuurverbond; in Gent Proka/Zwarte Zaal; in Leuven ‘t Stuc. Deze lijst is verre van volledig, maar geeft al een indicatie over hoe talrijk de plekken waren die performance en experimenteel theater expliciet binnen hun werking opnamen. Niet langer was de avant-garde veroordeeld tot een louter marginaal bestaan, enkel geboekstaafd via eigen publicaties en subversieve acties binnen de openbare ruimte (zoals het geval was geweest voor de historische avant-garde). De naoorlogse avant-garde verwerft, zij het met vallen en opstaan, een structurele inbedding binnen de post-moderne samenleving.

De bloei van performance omstreeks 1980 valt vanuit de lokale kunstentext adequaat te kaderen. Tegelijk blijft het internationaal een bijzonder vreemd moment voor zo’n ontwikkeling. In de terugblik op zijn carrière die Vito Acconci enkele maanden geleden gaf op het Brusselse festival *Performatik*, opperde de performance- en videokunstenaar (vandaag actief als architect) dat kunstvormen als performance en happening volgens hem typisch waren voor de tijdsgeschiedenis van de jaren zestig. Dat is ook effectief de periode waarin de ‘groten’ naam maakten. Naast Acconci zelf zijn dat onder meer Allan Kaprow, Carolee Schneemann, Yoko Ono, Valie Export, Chris Burden en Joseph Beuys, en theatergroepen als The Living Theatre en de Performance Group. Hun streven kan men, aldus Acconci, dan ook best begrijpen in het verlengde van twee motto’s uit de sixties:

de persoonlijke zoektocht (*finding oneself*) en de sociale zoektocht (*interaction*).⁶

Medio jaren zeventig, zo luidt de conclusie, dooft de drive die tot performance leidde. Andere kunstvormen zetten opnieuw in op de mediatie van een beeld naar een publiek: een tendens die op dat ogenblik opnieuw pertinentier lijkt dan lijfelijke aanwezigheid en impact. Naast videokunst, installaties en *land art* valt zelfs het begin van een nieuwe figuratieve kunst op. Binnen de podiumkunsten maakt op dat moment het politieke strijdtoneel nog de orde van de dag uit, maar spoedig zal het tanen ten gunste van een eigenzinnige reeks bespiegelingen op de media theater en dans – door Hans-Thies Lehmann samengenomen onder de noemer ‘postdramatisch theater’. Zoals Luk Van den Dries in zijn bijdrage opmerkt, verschijnt niet toevallig net dan in de VS het invloedrijke artikel van Richard Schechner (bezieler van de Performance Group) met de veelzeggende titel: “The Decline and Fall of the American Avant-garde”.

Het moge duidelijk zijn dat de Belgische opleving van performancekunst tussen pakweg 1974 (eerste performances van Hugo Roelandt en Ria Pacquée) en 1984 (dernière van Fabres *Het is theater...* in ‘t Stuc) een anomalie vormt binnen de naoorlogse experimentele kunst. Hoewel ze opereren binnen een maatschappelijk kader dat het experiment tolereert en zelfs actief stimuleert (de zogenaamde ‘recuperatie’ van de avant-garde) is het deze kunstenaars allesbehalve te doen om een verderzetting van de persoonlijke of sociale trajecten uit het voorgaande decennium. Ze hebben met de kunst van de jaren zestig weinig of niets meer gemeen, behalve een obstinaat (en internationaal al ingehaald) geloof in het pri-maat van het lichaam van de kunstenaar. Dat lichaam dient echter niet meer als een medium van zelfexpressie, een site van protest of een pad naar herbronning. Het is een opgesloten lichaam dat in zijn isolement volhardt, zich tentoonstelt als een abject en gekooid monster, met het publiek een nietsontziend spel speelt, en op het eind nog net genoeg energie over houdt voor een grijnslach.

Creatie van een stuk

Gesteld dat *finding oneself* en *interaction* niet relevant zijn om de performance van de late jaren zeventig in België te begrijpen, waarover handelen deze werken dan wel? Laat me eerst het werk van de voornaamste Belgische kunstenaars uit deze periode introduceren, voor ik een thematische lijn tracht uit te werken. Die lijn zal ik vervolgens nader illustreren met enkele verwante casussen uit de podiumkunsten. (Het werk van buitenlandse performancekunstenaars dat in dezelfde

periode in België gecreëerd of opgevoerd werd, laat ik bewust buiten beschouwing. Het zou de focus van het essay vertroebelen en leiden tot een loutere catalogus van werken.⁷⁾

Hugo Roelandt doet zijn eerste performances in 1974 met Dr. Buttock's Players Pool, een performancegroep rond Luc Steels, Paul Geladi en Luc Mishalle, die experimenteren met een speelse aanpak van muziek, nieuwe elektronica en zelfgemaakte installaties. Voor het *Performance Projekt* in galerie New Reform plaatst Roelandt een model voor een witte achtergrond, waarover hij gekleurde horizontale strepen begint te schilderen, zodat het lichaam in het schilderij opgaat. Tegelijk worden muzikale acts uitgevoerd, loopt William Philips rond met een kostuum in de vorm van een flipperkast waarop het publiek uitgenodigd wordt een spelletje te spelen, en doet Ria Pacquée een van haar eerste acties (waarbij ze gedurende een uur gekookte spaghetti opeet, terug uit haar mond laat komen en dan opnieuw opeet). Roelandt: "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 – zagezegd van de mens uit gebeurt. En als je dus een mens wegschildert, schilder je eigenlijk het elementaire weg."⁸

Voor een performance te Kassel in 1977 ketent Roelandt zich met koorden vast terwijl hij in een doos vol opstijvende kalk staat. Ook ander werk uit deze periode toont zijn fascinatie voor immobiliteit. Op het tweede Kaaitheaterfestival (1979) sluit hij zich op in een plastic zak, samen met twee kanaries, tot hij door zuurstofgebrek in ademnood raakt. In de loop van 1978 realiseert hij verschillende versies van een performance (meestal betiteld als *Creatie van een stuk*) waarbij met katrollen een aantal muzikanten in de lucht worden gehangen, elk beschenen door een spot. Hun muziekstuk wordt door het publiek gestuurd, onder het motto "als u precies doet wat wij zeggen (of niet zo precies) dan maakt u zelf het stuk". Wanneer een beneden rondwandelende toeschouwer één van de lichtstralen onderbreekt, beginnen ze te spelen, en ze houden weer op als hij zich verplaatst. De performance loopt af op het moment dat een van de muzikanten zijn instrument met een knal op de grond te pletter gooit. Bij het *Post Performance Projekt* (1980) – beschreven als "een conversatie tussen een telefoon en een antwoordapparaat" – merk je al de verschuiving naar installatiekunst die zich in Roelandts werk helemaal zal doorzetten in de loop van de jaren tachtig. (Een andere performance-compaan van Roelandt, Narcisse Tordoir, maakt gelijktijdig de overgang van performance naar schilderkunst.) Opmerkelijk is dat hij al in 1980 (tenminste



**Performance Hugo Roelandt, fotograaf onbekend, 1978,
persoonlijk archief Thomas Crombez**

voor zichzelf) het einde van de performance kan afkondigen: “Toen het medium populair werd, werden er bepaalde regels aan verbonden waar Roelandt het niet mee eens is, (‘de artiest moet aanwezig zijn, of: zijn lichaam is belangrijk, enz.’) daarom noemt hij zijn werk ‘post-performances’.”⁹

Rückkehr Unerwünscht

Ria Pacquée wordt actief rond dezelfde tijd als Roelandt, maar zal – net als Danny Devos – tot in de jaren negentig blijven geloven in de kracht van de lichamelijk aanwezige kunstenaar. Vanaf 1975 begint ze kleinschalige, vaak anarchistisch getinte straatacties uit te voeren die dikwijls anoniem of onopgemerkt blijven. In het passend getitelde *De verveling speelt zijn parten*, haar eerste individuele performance, blijft ze twaalf uur lang aan een Antwerpse tramhalte wachten. In 1978 spuit ze op verschillende plaatsen in de stad graffitislogans als ‘ga langzaam naar uw werk’ en ‘Oh godverdoeme’. Voor *Deelgenoten in de misdaad* steelt ze kleinigheden uit supermarkten die ze tentoonstelt in de ruimtes van de Filosofische Kring Aurora. Vanaf 1979 neemt haar eigen lichaam een steeds belangrijker plaats in. In de Warande sluit ze zichzelf op in een bak van plexiglas en rookt ze sigaretten tot ze in de rook verdwijnt en het niet meer uithoudt. Voor *RU (Rückkehr Unerwünscht)* op het Art-Festival te Bilzen (1980, gekoppeld aan het Jazzfestival) hangt ze vastgebonden met touwen aan een muur van een oude kapel, die vol prikkeldraad ligt. Ze maakt zich los, baant zich door de prikkeldraad een weg naar buiten en verwondt zichzelf nog in de hals vooraleer ze de gesloten deuren openbreekt en naar buiten loopt. Het publiek kan de performance enkel volgen door de vensters van de kapel. Tijdens *Pain-Pain* (zowel in de Franse als de Engelse betekenis), kruipt ze in 1981 te Besançon naakt over een diagonale lijn die door de hele ruimte loopt, terwijl ze haar mond volpropt met brood. Op het einde, met haar mond vol brood, probeert ze een gedicht van Artaud op te zeggen.

Begin jaren tachtig vindt ook in Pacquées werk een verschuiving plaats. Ze keert zich niet zoals Roelandt langzaam af van performance, maar voegt er wel een duidelijk theatraal element aan toe. Dat kan verband houden met de gelijktijdige narratieve evolutie in de conceptuele kunst en de videokunst. Vanaf nu voert ze haar meeste performances uit verkleed als het typetje ‘Madame’ (later wordt dat het geslachtsloze ‘It’). Zo neemt ze enkele uren plaats in een zelfgemaakt decor van een huis, aan de zijkant van het ICC geplaatst op een zaterdagmiddag. Op het huis staat geschreven: “Waiting for my man who lost the war”. Dan verschuiven haar acties in de loop van de jaren tachtig opnieuw van een duidelijke

kunstcontext (galeries, culturele centra) naar de publieke ruimte, waar Madame meer en meer een massafiguur wordt van wie de activiteiten in fotoreeksen vastgelegd worden. Madame bezoekt de Dogshow in Antwerp Expo, Madame breit hondjes in wol rond lege flessen op het Sfinksfestival, Madame bezoekt het carnaval van Keulen, de Scala Santa in Rome, het openluchtmuseum van Bokrijk...

Ik wil mijn hoofd uit de strop van de geschiedenis trekken

Jan Fabres eerste performance vindt allicht plaats in 1976, wanneer hij (als achttienjarige student aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten) zijn schilderijen ondersteboven op straat exposeert, met als bijschrift "ik neem alles serieus maar niet tragisch". Bekender is *My Body my Blood my Landscape* uit 1978. In zijn woning in de Lange Beeldekensstraat (vandaar de latere benaming 'privé-performances') maakt hij tekeningen met zijn eigen bloed. In de nabijgelegen Offerandestraat heeft hij eerder *Window Performance* opgevoerd, waarbij slakken, beschilderd met de Belgische driekleur, over zijn naakte lichaam kruipen.

Op een colloquium aan de Universiteit van Gent in 1980, getiteld *Art in Culture*, brengt Fabre de performance *Money-Art in culture*. Met het verbrande en aaneengekleefde geld van de ticketinkomsten maakt hij kunstwerken die hij vervolgens opnieuw aan het publiek tracht te verkopen. Fabre maakt indruk op de aanwezige kunstfilosofen uit de VS, die hem uitnodigen om enkele performancevoordrachten te brengen tijdens het najaar van 1980. Hij brengt er onder meer een *Creative Hitler Act* aan de Marquette University in Milwaukee, waarin hij boeken beschadigt, stukken van die boeken op een schoolbord overschrijft en letters uitwist tot een nieuwe tekst. Een van de zinnen kan als een motto boven dit hele ingekeerde performancecorpus van de late jaren zeventig geplaatst worden: "Ik wil mijn hoofd uit de strop van de geschiedenis trekken." Ook in de volgende twee jaren doet Fabre meerdere acties in Amerika. In 1982 sluit hij in het New Yorkse kunstencentrum Franklin Furnace zijn eerste performanceperiode af met *It is kill or cure*, waarbij hij zich door zes kunstcritici wil laten beschieten met een revolver. Intussen heeft Fabre al een eerste beweging richting theater gemaakt met zijn oefening in 'theater van de persoonlijke wreedheid', getiteld *Theater geschreven met een K is een kater* (1980). Rond de tijd van de Amerikaanse performances is hij ook al begonnen met de voorbereidingen voor zijn beroemd geworden theaterproducties: *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982), de workshop *Een theatervoorstelling omtrent acteren waarin enkele personen verenigd zijn die mogelijk het acteren in twijfel trekken* (1983) en *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984).

I don't belong here

Danny Devos voert tussen 1979 en 1982 niet minder dan 56 performances uit, de meeste ervan onaangekondigd en zonder publiek. Hij documenteert ze en dient ze in als eindwerk voor zijn studie aan de Academie van Gent. In talrijke acties kiest Devos ervoor zichzelf vast te binden, te blinddoeken, te verwonden of andere risicovolle situaties te creëren. Zijn eerste performance, *Installation-1*, vindt plaats op een feestelijke gelegenheid in het Museum voor Schone Kunsten te Gent. Devos heeft zich opgesloten in een houten installatie aan de ingang. Door een venster in de vloer zijn de wonden zichtbaar die hij vooraf op zijn hoofd en borst heeft aangebracht. Na drie uur dient hij de performance af te breken “omdat sommige toeschouwers te agressief reageerden”.¹⁰ Later in 1979 is een performance gepland in Galerie Valckestein te Bergen-op-Zoom, maar omdat de eigenaar bezwaren heeft tegen het opzet, bindt Devos hem vast en hangt hem ondersteboven aan het plafond, waarna hij een verklarende tekst voorleest (*Anarchy!*).

Voor *Illegal* (1980) verstopt hij zich zonder voedsel of drank in de kelders van het ICC, en brengt per brief enkele vrienden op de hoogte (“Net nadat ik deze bladen heb verstuurd ben ik naar het ICC gegaan & heb mij in het gebouw verstopt. Niemand weet waar. Ik vraag u mij te komen zoeken. Ik eet niet. Ik drink niet. Ik heb slaappillen bij de hand”). Door een combinatie van een poststaking en een vakbondsstaking van het museum personeel blijft het ICC drie dagen gesloten en zit Devos al die tijd opgesloten in het gebouw. Uiteindelijk wordt hij gevonden door Annie Gentils en Anne-Mie Van Kerckhoven. Nog in 1980 wordt Devos samen met Pacquée uitgenodigd in de Parijse galerie Diagonale. Wegens een moeilijke verstandhouding met de galerie brengen ze *I don't belong here*, een actie waarbij Pacquée met een spuitbus een blauwe diagonale lijn tekent over de vloer (zie rond dezelfde tijd *Pain-Pain*), ook over de rug van Devos, die in het midden van de ruimte ligt. Daarna gebruikt ze schuurpapier om de blauwe lijn van zijn lichaam te verwijderen. Ter afsluiting schrijft Devos op de grond “I don't belong here”. Een derde performance uit 1980 is vermeldenswaard omdat ze illustreert hoe Devos (net als Pacquée) een steeds duidelijker uitgewerkte en gestofeerde ‘scenografie’ gaat hanteren. *Das Berchtesgaden Dinners* refereert aan het gehucht Berchtesgaden in de Beierse Alpen, waar Hitler in 1927 het tweede deel van *Mein Kampf* schreef en later zijn vakantieverblijf zou inrichten. Het verslag van Devos: “Ik lag vastgebonden op de grond, mijn rechterarm omhooggetrokken door een plank. Zeer luid klonken toespraken van Adolf Hitler door luidsprekers. Met mijn hoofd in een bord liggend at ik een mengeling van sla, rauwe eieren en rode wijn. Na ongeveer 15 minuten kreeg ik maagkrampen en gaf over, na 25 minuten maakte iemand uit het publiek mij los.”

Begin de jaren tachtig slaat ook Devos een andere richting in. Of liever, hij integreert het performance-element in een bredere context. Terwijl Roelandt zich meer in de richting van installaties beweegt, Pacquée een alter ego introduceert en Fabre producties maakt binnen het theatercircuit, legt Devos zich meer en meer toe op muziekoptredens met verschillende noise- en industrialgroepen. Samen met Anne-Mie Van Kerckhoven bouwt hij in Borgerhout de Club Moral uit, een centrum voor “live events of an extreme nature”. Er vinden optredens plaats van obscure bands als Gerechtigheids Liga en Velvet und der Ground, waarvan de laatste verantwoordelijk is voor een “psychedelische rock-opera met sadistische en fascistische trekjes, zich afspelend in een concentratiekamp”. Devos’ eigen performancewerk loopt intussen wel door. Voor *Anti-Chambres*, een tegeninitiatief voor Jan Hoets beroemde ‘huiskamertentoonstelling’ *Chambres d’amis* (1986), brengt hij in Gent *Ik daag u uit*. Opgesloten in een metalen kooi trekt hij zichzelf en de kooi aan een touw vooruit. Het schuren van het metaal over de grond wordt elektronisch versterkt, terwijl Anne-Mie Van Kerckhoven intussen een tekst over wilskracht voorleest.¹¹

Atrocity Exhibition

In bovenstaande omschrijvingen vallen enkele terugkerende motieven op. Het gaat veelal om *geïsoleerde* acties, wat impliceert dat de fundamenteel sociale impuls uit de happenings van rond 1968 verdwenen is. Ook thematisch wordt dat isolement dik aangezet, via geheimhouding of ‘privé-performances’ die pas na hun uitvoering publiek gemaakt worden. Het eigen lichaam is de verborgen site van een kunstpraktijk die, wanneer ze dan toch tentoongesteld wordt, altijd nadrukkelijk exhibitionistisch is. De performer gedraagt zich als een abjectie, een gekooid monster dat zijn sociale onaangepastheid voortdurend in de verf zet: door zich publiekelijk te verwonden of het publiek te provoceren en te agresseren. Het gaat dan ook vaak om een opgesloten en geïmmobiliseerd lichaam. Natuurlijk zijn deze strategieën niet absoluut nieuw. In acties uit de late jaren zestig en de vroege jaren zeventig werd al druk geëxperimenteerd met de vervreemding van een individuele performer tegenover het sociale veld, zoals wanneer Acconci toevallige voorbijgangers achtervolgde (*Shadowing Piece*, 1969) of Chris Burden zich vijf dagen lang in een locker van een Amerikaanse school opsloot (*Five Day Locker Piece*, 1971). Wel opmerkelijk in de Belgische performancekunst is dat het isolement zo frequent voorkomt, en ook bij alle besproken kunstenaars. Zeker bij Roelandt, Pacquée en Devos is opsluiting en immobilisme een haast obsessief herhaald motief.

Isolement, abjectie en exhibitionisme hangen bij de besproken kunstenaars samen met een hoge dosis agressie, wat om een culturele contextualisering vraagt. Het brengt de performance, zoals al vaker aangestipt, in de nabijheid van de punkbeweging.¹² Omstreeks 1980 is punk echter al aan het transformeren in een aantal nieuwe genres. De eigengereide, maar ook sociale en politieke woede van The Buzzcocks, The Clash of The Sex Pistols slaat als een residu van uitzichtloosheid neer in New Wave, electro, industrial en noise. Reeds begin de jaren zeventig voelde men aan dat mei '68 op een mislukking uitliep, maar niettemin had de politieke mobilisering een hele jonge generatie besmet – het politieke theater kende juist in die periode haar sterkste groei. Eind jaren zeventig wordt het duidelijk dat niet alleen '68 zelf een lege doos was, maar ook de erfenis ervan. De westerse consumptiesamenleving is een verworven feit en er moeten zelfs nieuwe offers voor gebracht worden, zoals Ronald Reagan en Margaret Thatcher snel zullen doen beseffen. Misschien is ook dat een mogelijke interpretatie van de vele opsluitingscènes: de tweede naoorlogse generatie (Fabre °1958, Pacquée °1954, Devos °1959 ...) voelt zich gegijzeld door zowel de idealen van hun ouders, babyboomers en *soixante-huitards*, als door de conservatieve *gloom* van hun tijdgenoten.

Het is dus geen toeval dat Devos in een voetnoot bij een reeks van drie performances die hij alleen bij hem thuis uitvoert, het heeft over “the isolation atrocity exhibition”. Daarmee refereert hij niet alleen aan de roman *Atrocity Exhibition* van J.G. Ballard (1970), maar bovenal aan de songs *Isolation* en *Atrocity Exhibition* uit de tweede plaat van Joy Division, *Closer* (1980). De tekst van dat laatste nummer geeft misschien een indicatie van wat in deze agressieve en exhibitionistische performances op het spel stond:

*Asylums with doors open wide,
Where people had paid to see inside,
For entertainment they watch his body twist
Behind his eyes he says, 'I still exist.'*

Net als de ‘kinderen van Thatcher’ in de Britse punk en New Wave provoecerden met verwijzingen naar terrorisme en fascisme (zo zou “joy division” refereren aan tot prostitutie gedwongen vrouwen in de concentratiekampen) is er ook bij de boven besproken kunstenaars een haast compulsieve fascinatie voor het totalitarisme. Voorbeelden zijn Fabres *Creative Hitler Act*, Devos’ *Das Berchtesgaden Diners* en Pacquées *RU (Rückkehr Unerwünscht)*.¹³ Een contextueel element kan dat helpen verklaren. De meesten onder hen zijn – anders dan de babyboomers – niet langer opgegroeid onder de zware taboes van de jaren vijftig en zestig op

de periode van collaboratie en repressie. Het is juist hun generatie die de ontluistering van dat verleden zal meemaken, onder meer via tv (*De Nieuwe Orde* en de daaropvolgende reeksen van Maurice De Wilde, vanaf 1982) en in de literatuur (*Het verdriet van België* door Hugo Claus, 1983).

Tabula rasa

De referentie aan het totalitarisme staat in verband met de punkesthetiek en het gebruik van provocatie als strategie. Het zijn signalen van de radicale breuk die deze opvoeringen willen realiseren, zowel ten aanzien van de traditionele kunstensector als van recente vernieuwingen zoals het 'orthodox links' georiënteerde vormingstheater. Een internationale parallel kan dit misschien illustreren. Een van de meest choquerende evenementen uit de actualiteit van de tweede helft van de jaren zeventig was de machtsgreep van Pol Pot en de Rode Khmer in Cambodja. Onder zijn bevel werd de bevolking vanaf 1975 uit de steden verjaagd om een agrarische communistische heilsstaat te stichten. De operatie kwam neer op een meedogenloze genocide, die het leven zou kosten aan haast twee miljoen mensen. In het jaar 1986 zijn er twee markante theaterproducties die dit actuele gegeven bewerken, zij het op totaal verschillende manieren. Het lange toneelstuk van Hélène Cixous, *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (opgevoerd door het Théâtre du Soleil), telt niet minder dan 56 personages, waaronder Henry Kissinger, als gezant van de VS betrokken bij de onderhandelingen over de oorlog in Vietnam. Het stuk valt te situeren binnen de traditie van het documentaire theater, die Erwin Piscator en Bertolt Brecht in de jaren twintig hadden gegrondvest. Het prille Italiaanse gezelschap Società Raffaello Sanzio geeft aan hetzelfde bronmateriaal een heel andere toonzetting. In *Santa Sofia, Teatro Khmer* huldigen zij juist Pol Pot als de opperste iconoclast. Het gelijknamige manifest van Claudia Castellucci spant, luttele jaren na de massamoord, de bloedbesmeurde scheppingsdrang van de Rode Khmer voor de kar van hun theatrale onderneming. Een citaat daaruit illustreert op weergaloze wijze het analoge streven van de Belgische performancekunstenaars naar de nulgraad van de theatraliteit: "Dit is het Khmer-theater, wij zeggen het luid en duidelijk: het gaat erom tabula rasa te maken met de gehele wereld."¹⁴

Wat leveren deze haast fundamentalistische stellingnames op? Welk effect bereiken Roelandt, Pacquée, Fabre en Devos met hun explosieve (zij het door weinigen bijgewoonde) performances? Naast de twee brede thematische lijnen die al werden aangegeven – het geweld, de existentiële angst en de manifestatiedrang (*Behind his eyes he says, 'I still exist'*) en de drang naar tabula rasa (*Dit is*

het Khmer-theater) – is er nog een cruciaal derde element. Het is van kardinaal belang precies omdat er geen analogie voor te vinden is in de andere kunstvormen van deze periode. Dat geldt wel voor beide andere clusters. Zo heerst er ook in de podiumkunsten van dat moment een haast onkiese belangstelling voor de verwerking van Europa's fascistische verleden, inclusief het Vlaamse. Dat blijkt uit opgemerkte producties zoals *Verschaeve* van Bert Verhoye, opgevoerd door het Fakkeltheater in 1974 (net toen de stoffelijke resten van Verschaeve door de Vlaamse Militanten Orde in Oostenrijk waren opgedolven en gerepatrieerd). In hetzelfde jaar toonde Pjeroo Roobjee in Brugge een performance en een installatie onder de titel *Rurale, desalniettemin oergezellige rouwkapel van/voor een daarnet nog springlevende gestapo-onderofficier*.¹⁵ Of denk aan de unieke interpretatie die Herman Gilis en Pol Dehert in 1984 gaven van de Vlaamse klassieker *Starkadd* (Alfons Hegenscheidt, 1897) waarbij ze de ascetische heldenfiguur en zijn ideologie van de opoffering en de harde mannelijkheid 'ont-heroïseerden'.¹⁶ De thematiek van desertie aan het Oostfront en later vals gebleken militaire idealen kwam aan bod in *Russische Openbaring* (Heiner Müller) van Ivo Van Hove, in 1986 bij Akt-Vertikaal.

Overigens is de fascistische thematiek lang niet alleen in de Vlaamse podiumkunsten aan de orde. In Franstalig België valt te denken aan de verwerking



Starkadd, Arca, foto Luc Monsaert, 1984, archief VTi

van de Shoah in het oeuvre van René Kalisky (o.m. *Jim le téméraire*, 1972).¹⁷ Internationaal zijn er de opgemerkte producties van Klaus Michael Grüber (met name *Winterreise im Olympiastadion* (1977), opgevoerd in het Berlijnse stadion dat door Hitler voor de Spelen van 1936 werd gebouwd); van Tadeusz Kantor (*Dodenklas*, 1975; *Wielopole, Wielopole*, 1980); of van Pip Simmons (*An die Musik*, 1974, over de Joodse muzikanten die Duitse klassieke muziek moesten spelen in de concentratiekampen). Verhelderend over die haast compulsieve belangstelling voor het fascistische verleden is volgende uitspraak van Heiner Müller, uit een interview van 1983:

Ik heb de indruk dat u graag oude wonden weer openrijt. Vooral in de stukken over de Duitse geschiedenis en het fascisme... Moeten die wonden open gehouden worden. Wat heeft dat voor nut?

De vraag wat voor nut dat heeft, kan je je als schrijver niet stellen. Ik kan ze mij tenminste niet stellen. Het heeft zeker met een obsessie te maken, maar je kan ook niet schrijven zonder een obsessie.

Het eerste wat ik van Brecht hoorde was een interview met de Noordduitse radio, kort na de oorlog. Hij zei dat de continuïteit de versterking in zich draagt. De kelders zijn nog niet geruimd en er wordt al een nieuw huis op gebouwd. Er komt stank uit de kelders en het huis is onbewoonbaar.¹⁸

Andere motieven die de performancewerken kenmerkten, zoals immobilisering, kwamen omstreeks 1980 ook tot uitdrukking in de dans. Voor de solo 'No puedo mas' (uit de productie *Vier korte dansen*, 1983) presenteerde Marc Vanrunxt zich aan het publiek met witte zwachtels om hoofd en benen. Hij 'danste' dus amper, maar huppelde en schuifelde in het rond, kwam ten val en werd door een andere danser opnieuw overeind geholpen. De visuele en inhoudelijke *motieven* die terugkeren in de Belgische performancekunst, zijn dus wel kenmerkend, maar niet uniek voor die kunstvorm. Flirten met terrorisme en totalitarisme zijn op dat ogenblik ook (zij het minder extreem vormgegeven) in het bredere kunstenlandschap aan de orde van de dag. Zelfs de doe-het-zelf-punkesthetiek is, in een meer geësthetiseerde vorm, te vinden in producties als *Starkadd* of *Russische Openbaring*.

Het medium agressie

Wat echt de uniciteit uitmaakt van de performance omstreeks 1980, is hoe agressiviteit, terreur en geweld niet louter inhoudelijk maar ook *als strategie* ingezet worden. Bij Roelandt, Fabre, Devos en Pacquée krijgt men de indruk dat de traditionele verhouding tussen kunstenaar, publiek en organiserende instantie

(galerie, festival, theaterhuis) opnieuw ‘onderhandeld’ wordt – zij het met haast terroristische drukkingmiddelen. Devos gijzelt zijn galeriehouders (*Anarchy!*). Fabre sleept de Deense filosoof Lars Mogensen uit zijn bureau aan Washington University, knevelt hem en zet een schilderij en penselen bovenop zijn hoofd (*T.art*, 1981). Aan het slot van *Creative Hitler Act* neemt hij het applaus van het publiek in ontvangst en antwoordt met geblaat. Pacquée maakt het publiek van haar tentoonstelling medeplichtig aan haar winkeldiefstallen (*Deelgenoten in de misdaad*) of laat toeschouwers  en voor  en in een kelderruimte binnenkomen, waar ze naakt en gemaskerd op de grond ligt (*On a Grey Sunday Afternoon*, 1982). Roelandt maakt de toeschouwers zelf verantwoordelijk voor de creatie van het muziekstuk dat ze bijwonen (*Creatie van een stuk*, 1978).

Niet alleen de terroristische referentie als zodanig is belangrijk bij deze cruciale momenten van de performancekunst. Agressie wordt hier haast een aanvullend ‘medium’ van de artistieke vorm. De verhouding met het publiek en met de institutie wordt effectief opnieuw onderhandeld: er treden onverwachte effecten op. Een perfect voorbeeld is de *dernière* van Fabres *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* in ‘t Stuc te Leuven (1984). Op dat ogenblik liep de productie al een jaar. Fabre laat alleen de eerste act daadwerkelijk opvoeren, waarna de acteurs en actrices zich verschuilen achter het canvas tussen podium en backstage en er flarden voorlezen uit de (vaak negatieve) recensies die de productie te beurt waren gevallen. Fabre saboteert met andere woorden het mechanisme van de ‘schandaalvoorstelling’ – na een lange tournee was de reputatie van de acht uur durende voorstelling in ruime kring bekend. Het resultaat is een verbeterd conflict tussen publiek en acteurs. Er hangt spanning en agressie in de lucht: mensen lopen weg en sporen anderen aan hen te volgen, men roept om Jan Fabre en ‘t Stuc-programmator Michel Uytterhoeven en begint de acteurs zelfs fysiek te bedreigen. Maar er gebeuren ook andere zaken. Een deel van het publiek pikt het niet dat het ‘bedrogen’ wordt (Ludo Verbeeck: “er was een voorstelling besteld en de regisseur heeft niet het recht dan iets anders te serveren... Wat Fabre deed, zweemde voor mij heel heel licht naar een elitair artistiek totalitarisme”) en begint ‘bepaalde’ scènes uit de voorstelling, zoals de aan- en uitkleedsc ne, zelf na te spelen.¹⁹

Dat is de schrale, maar extreem krachtige inzet van performance als zodanig, het ‘nulevenement’ dat plaatsvindt wanneer alle andere theatrale effecten zijn uitgehold. De performativiteit z lf – het simpele feit te performen voor een publiek, met alle andere relaties die dat impliceert – wordt opnieuw uitgevonden. Wanneer alle randvoorwaarden voor theater zijn gedynamiteerd, kan men eindelijk aan iets nieuws beginnen. *Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen!* (Christian Dietrich Grabbe)

NOTEN

- 1 Ik wens mijn dank te betuigen aan Karel Vanhaesebrouck, Mikes Poppe, Timmy De Laet, Ria Pacquée, Wouter Hillaert en Johan Pas voor hun commentaar en aanvullingen op eerdere versies van deze tekst. Ook de Masterstudenten van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen (academiejaar 2008-'09) wil ik danken voor de inspirerende discussies tijdens de collegereeks 'Performance'.
- 2 POPPE, Mikes, *ARCHIVE PROJECT #1: Marina Abramovic, Lips of Thomas*, 6 dec. 2007. Locatie: Troubleyn/Laboratorium, Antwerpen, BE. Zie foto's op de website van Poppe, <http://www.mikespoppe.com/page4/page1/page1.html>.
- 3 FISCHER-LICHTE, Erika, "Performance Art: Experiencing Liminality", in: *Seven Easy Pieces*, Edizioni Charta, Milaan, 2007, pp. 33-45.
- 4 Zie de detailanalyse van *Seven Easy Pieces* in DE LAET, Timmy, "Just can't get enough! Omtrent re-enactment in de hedendaagse performancekunst: Een onderzoek naar het belang en de betekenis van de praktijk van heropvoering", Masterscriptie Theater- en Filmwetenschap, Universiteit Antwerpen, 2008.
- 5 GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, World of Art, Thames & Hudson, London, 2001, p. 7.
- 6 De redeneertrant van Acconci's speech is ook terug te vinden in het interview dat Lars Kwakkenbos afnam eerder op die dag (in: *Etcetera*, jrg. 26, nr. 117)
- 7 Het werk van de (talrijke) buitenlandse performancekunstenaars in België tijdens de jaren zeventig verdient uiteraard op zich een eigen studie. Opmerkelijk is alvast dát er zo veelvuldig performance (live of op video of foto) werd getoond. Een allesbehalve exhaustieve selectie: James Lee Byars, Joseph Beuys, Ben Vautier, Christina Kubisch, Laurie Anderson, Dan Graham, Fabrizio Plessi, Gábor Attalai, Petr Stembera ... Meer info over de performances zelf vindt men via de zoekfunctie van de onderzoekswebsite <http://theater.ua.ac.be/belgiumishapp>.
- 8 VAN DEUREN, Guy, Botsingen: "Happenings, events en performances in Vlaanderen, 1963-1982", Afstudeerscriptie GGS Theaterwetenschappen, Universiteit Antwerpen, 2002.
- 9 Bulletin van het Centrum voor Experimenteel Theater, jg. 3, nr. 5, juni-juli-augustus 1980.
- 10 DEVOS, Danny, *Performan-DDV*, publicatie in eigen beheer, Antwerpen, 1982. Uitgebreid en online gepubliceerd in 1998 op <http://www.clubmoral.com/ddv/perfoman>.
- 11 DEVOS, Danny, *ibid.*
- 12 PAS, Johan, "Van Club Moral tot Cakehouse: Kleine kroniek van kunstenaarsinitiatieven en -collectieven in Antwerpen (1977-2007)", in: *Kopstoot! Antwerpse postpunk en nieuwe underground*, tentoonstelling, De Brakke Grond, Amsterdam, 2008.
- 13 Zie over dit thema de tentoonstelling in het CC Berchem uit 1999: *Tremendum & Fascinosum. Representaties van extreem-rechts 1980-2000*, gecureerd door Johan Pas. Verwant werk uit dezelfde periode is *Crime 01* uit 1983 van Vodnik (Koen Theys en Dirk Paesmans), een actie met dode Duitse herdershonden, en de ICC-performance van Daniël Weinberger, *Deutschland über Alles*.

- 14 CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI, Romeo, en GUIDI, Chiara, *Epopèa della polvere: Il teatro della Società Raffaello Sanzio 1992-1999*, Ubulibri, Milaan, 2001. Eigen vertaling.
- 15 PAS, Johan, *Roobjee: Een ABC*, Lannoo, Tielt, 2006.
- 16 CROMBEZ, Thomas, “Het vertrouwd met een wrong eraan: Historiserend theater als ‘Oom Toon’ in de KVS, een gesprek met Ivo Kuyl en Guy Dermul”, in: *rekto:verso* 27, januari-februari 2008); OPSOMER, Geert, “Lyrische held wordt dramatische antiheld: Arca haalt Starkadd uit het museum”, in: *Etcetera* 6, 1984, p. 42.
- 17 GORIELY, Serge, “La Shoah selon René Kalisky”, in: *Que m’arrive-il ? Littérature et événement ?*, reds. Emmanuel Boisset en Philippe Corno, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006, pp. 107-118.
- 18 MÜLLER, Heiner, “Je kijkt natuurlijk eens op, je ziet weer eens wat anders, maar toch schrijf je altijd hetzelfde stuk (interview door Luk Van den Dries en Annie Declerck)”, in: *Etcetera* 4, 1983, pp. 15-16.
- 19 VAN ROMPAY, Theo, “Iemand roept: ‘Jan Fabre, waar zit je, ik kom op je gezicht slaan’ (gelukkig kenden niet veel mensen mij)”, in: *Etcetera* 5, 1984, pp. 48-50.