

The museum as performance

FUNDAÇÃO DE SERRALVES PORTO / DIVERSE KUNSTENAARS

Performance: een geloof of een begrip?



Pieter T'Jonck
Gezien op 12 oktober 2024
Fundação de Serralves Porto

Als een museum een werk als 'performance' aankondigt, weet je dat het niet om 'gewone' schilder- of beeldhouwkunst zal gaan. 'Performance' lijkt vaak meer op hedendaagse dans doordat het lichaam van de performer de betekenis van het werk mee draagt. Hoewel musea niet bepaald de ideale locatie zijn voor dans geniet performance er wel van een groeiende belangstelling. De Fundação Serralves in Porto wijdt er zelfs al tien jaar een heus event aan, 'The Museum as performance', dat vergelijkbaar is met pakweg Playground in Leuven. De tiende editie, die het lichaam centraal stelt, riep echter de vraag op waar de beeldende kunst gebleven was. Was dit niet gewoon een reeks buitenissige theatervoorstellingen?

24 OKTOBER 2024

De moeilijkheid om dat onderscheid te bepalen (maar ook de obsessie om dat te doen) is, kort door de bocht, gevolg van het feit dat onze gedachten over wat theater, dans of beeldende kunst is, nog steeds schatplichtig zijn aan denkbeelden die ontstonden in de 19e eeuw. Die eeuw klampte zich zelf dan weer vast aan vormen en praktijken uit het verleden, die ze aanschouwde als 'vaste waarden' op het moment dat alle sociale verhoudingen op ongeziene manier aan het schuiven gingen door de macht van het opkomende, nog onbegrepen kapitalisme. Theaters, musea, academies en conservatoria: ze probeerden allemaal een samenhangend idee van de samenleving te redden en om te smeden tot een nieuw idee: de natie. De geschiedenis, de natie en de kunst, het werd één pot nat. Dat nam niet weg dat ook de kunstenaar vanaf dan zijn waar moest slijten op 'de markt'.

Het duurde een ruime eeuw vooraleer Dada de interne contradicties en het mercantiele karakter van deze kunstopvatting met luidruchtige *acties* zichtbaar maakte. Die guerrilla aanval bleef de hele twintigste eeuw nazinderen: dada maakte het kunstobject als handelswaar en ideologische kruiwagen voor altijd verdacht. Performance en ready-made maakten brandhout van het geloof in het beeld én van de ideologie van de kunstenaar als 'ziener'. Maar *old habits die hard*, zeker als er een markt achter zit: hoe harder kunstenaars tegen de hun opgelegde rol aanschopten, hoe meer ze als visionair opgevoerd werden; hoe tegendraadser hun werk, hoe duurder het verkocht werd. De geschiedenis is soms zeer ironisch.

Hoe dan ook, sinds dat moment kan alles 'hedendaagse kunst' zijn. 'Performance' is dat *par excellence* doordat ze de bruggen met de kunstopvattingen van de 19e eeuw totaal opblies. In schijn althans. Vaak blijkt immers dat die rücksichtslose 'kunst in het algemeen' altijd een blik op de achteruitkijkspiegel gericht houdt (en steeds meer ook zijdelings blikt, naar wat er in de 'gewone' wereld gebeurt). Het is niet omdat iemand snippers papier op een doek plakt dat hij kunst maakt. Kunst is het pas als hij zich met die daad bewust verhoudt tot andere kunstwerken en tot de geschiedenis van de kunst.

Dat is belangrijk, want als een museum performances toont, dan toont ze die *als* kunst, dus als een activiteit met zo'n blik achterom en opzij. Men beweert vaak dat het verschil tussen een performance in een museum en in een theater er één is van aandacht en keuzevrijheid. Een museumbezoeker bepaalt zelf hoe lang hij aandacht besteedt aan een werk, terwijl een theatervoorstelling een tijds- en aandachtregime oplegt. Dat klopt nochtans vaak niet. Videokunst is daarvan een voorbeeld. Veel videokunst vraagt erom volledig bekeken te worden, wil je begrijpen waar het hem om draait. Het verschil tussen theater en performance hangt meer af van de manier waarop de toeschouwer aangesproken wordt. Als een werk hem uit zijn rol van louter toeschouwer haalt, dan kan je van performance spreken, zeker als het werk daarin ook impliciet eerdere performances of andere beeldende kunst mee becommentarieert.

De bepaling van het onderscheid tussen dans of theater en 'performance' lijkt soms zelfs op een soort hedendaagse scholastiek.

Theatermakers doen dat veel minder: daar primeert het verhaal (theater) of de onmiddellijke ervaring (dans). Maar de grens is soms heel dun. De bepaling van het onderscheid lijkt soms zelfs op een soort hedendaagse scholastiek. Zolang een werk eenmalig en onherhaalbaar is, lijkt de discussie nog snel beslecht: dit is 'performance'. 'The Museum as performance', gecureerd door Cristina Grande, Pedro Rocha en Ricardo Nicolau, kondigde echter elk werk aan met een exacte duur, in een strak tempo. Die werken speelden zich dan vaak nog af in afgesloten zalen. Wat is dan nog het verschil met herhaalbare dans-, theater- of muziekvoorstellingen? Het was dansen op een wel heel slappe koord, ongeacht de kwaliteit van het getoonde werk.

'Está Visto', een zang- en danssolo van João Dos Santos Martins was een goed voorbeeld van een werk dat, op de locatie na, zuiver theater was. Het is een ironische, fantasierijke interpretatie van de liedercyclus 'Dichterliebe' van Robert Schumann op gedichten van Heinrich Heine. Een geoefende zanger is Dos Santos Martins zeker niet, en pianiste-percussioniste Joana Sá mishandelt de pianopartituur van Schumann lustig. De manier waarop het duo dat doet maakt

echter alles goed: ze steken de draak met de wanhopige liefdesverhalen en lyriek van Schumann, die ze ontmaskeren als puberdromen. *Schwärmerei*. Reden waarom Dos Santos Martins springt en danst in een wat bizar slaapkleed en geregeld zijn hoofd verbergt in een grote ketel of zingt doorheen een trechter. De voorstelling volgt daarbij echter wel alle theatercodes. Met performance heeft dit niets te maken.

Hetzelfde kan je zeggen van 'Dark Field Analysis' van Jefta van Dinther (waarover later meer op Pzazz). Met toch dit verschil dat de vormgeving van dit werk door scenograaf Cristina Nyffeler, lichtontwerper Minna Tiikkainen en componist David Kiers zo bijzonder zijn dat ze bijna als een zelfstandig, beeldend werk kan gelden. De toeschouwer wordt hier echter op geen enkel moment uit zijn rol als toeschouwer geduwd. Het blijft een schouwspel. Dat lag al duidelijk anders in 'Repertório N° 2' van Davi Pontes en Wallace Ferreira (zie eerdere recensie op Pzazz). Pontes en Ferreira dagen hun publiek een paar keer nadrukkelijk uit om zich te verhouden tot hun combattieve homoseksuele, antikoloniale positie, al is hun vertrekpunt nog steeds een vrij strak theatraal schema.

'Room service' van Tobias Koch kwam nog dichter bij het format van de 'performance' met zijn verkenning van de akoestische kwaliteiten van ruimtes in dit prachtige museum van Alvaro Siza. Hij liep erin rond terwijl hij diverse instrumenten bespeelde. Soms waren dat 'gewone' gitaren of elektronische blaasinstrumenten, maar soms ook instrumenten van eigen makelij zoals rubberen hamertjes met een contactmicrofoon die dreunende klanken voorbrachten als ze hobbelden over een venster. De sound die dat opleverde door loops en andere elektronische effecten was merkwaardig, maar zeker niet ongehoord, en de relatie met het gebouw was niet werkelijk dwingend door die versterking. Het was vooral een ongewoon concert, op ongewone plekken, met niet zo conventionele instrumenten. Het meest bijzondere was het publiek zelf: dat werd een spektakel op zich zoals het hem doorgaans aarzelend, maar dan soms weer zeer opdringerig op de hielen zat.

Ik bleef zo wat op mijn honger. 'Contact' van de Amsterdamse kunstenaar Karel Van Laere was daarom een opluchting. Hij nodigde een kleine groep, zo'n veertig à vijftig mensen, uit om plaats te nemen op stoelen die in een ruime halve cirkel opgesteld stonden rond een camera. Een toevalmechanisme liet die camera beelden schieten van het middel van de toeschouwers en projecteerde dat beeld op een scherm voor de halve cirkel. Je keek zo telkens weer in het kruis van een toeschouwer, waar vaak handen in rustten of nerveus friemelden. De 'blik' van die camera was zonder intenties, ongeïnteresseerd. Dat verscherpte het contrast met de vrouwenstem (Ash Kilmartin) die weerklonk: ze had het over haar positie als eenling in de massa. Over weerzin tegen en verlangen naar aanraking, maar ook over het onvermogen om daarnaar te handelen. Die gedachten, vaak accurate reacties op de tics van iemand die in het vizier was, plukte Kilmartin uit een 'score' van dagboekfragmenten van Van Laere over het ambigue gevoel om je in de massa te bewegen en letterlijk geraakt te worden. Die onbestemde gedachten kregen een onverwacht antwoord in flashes van naakte personen die op net deze locatie, in deze stoelen, eerder zaten. Het ging om zowel mannen als vrouwen, van alle leeftijden. Hoe je die inbreuk op de real time beelden las hing af van je interpretatie van de gedachten die tegelijk passeerden. Maar Van Laere maakte zonder enige twijfel de grilligheid van de (verlangende) blik, en de onontkoombare fascinatie – die kan omslaan in afkeer - voor lichamen tastbaar.

Van Laere toonde hier ook de video 'Slow'. Daarin wordt hij languit aan een koord van een strand van Taiwan naar Taipei gesleept om dan weer in de zee te

verdwijnen, zonder enige blijk van verzet. Elk shot in de film is op dezelfde manier opgebouwd: het lichaam duikt links op, ongeveer op de halve hoogte van he beeld, en verdwijnt waar aan de rechterzijde, of we nu een steeg, een markplein of een tuin zien. Naast de video hangt het uitgerafelde pak dat Van Laere droeg bij deze beproeving.

Je zou haast gaan denken dat ‘museumperformance’ niet meer is dan een geloof, een ideologische paraplu waar heel veel soorten makers onder kunnen schuilen.

Een van de meest courante vormen van performance – gemunt door Alan Kaprow en de Fluxusgroep, is de happening. Die kreeg je hier op twee manieren. De eerste ‘#ELECTRA VAI AO#TECHNO van Xana Novais reeg ‘aanstootgevende’ acties aan elkaar. Het begon met lesbische seks in een autootje, het eindigde ermee dat Novais zich liet elektrocuteren op het ritme van techno muziek. Kinky seks, verf, lawaai, techno, voedsel dat verbrast wordt: het complete repertoire van de opruiende happenings van de jaren 1960 (denk: de Weense Aktionisten) passeerde hier de revue, maar dan als een gedateerde, zielloze pastiche. Balorig kinderspel dat poseerde als gewaagde kunst.

Subtieler was ‘Ways to meet. Ways to come apart’ van Eve Stainton. Hun liet in werken als ‘Impact Driver’ en ‘Rubby Sucky Forge’ mensen van diverse kunne en leeftijd letterlijk met elkaar in contact komen rond zelf gelaste staalconstructies. De middelen om zo’n objecten in elkaar te lassen ontbrak hier, en dus organiseerde Stainton met vijf lokale workshopdeelnemers een improvisatie met min of meer dezelfde regels, maar dan met stalen buizen als verbindend element. Niet oninteressant, al bekroop me ook hier een déjà vu gevoel.

Darius Dolatyari-Dolatdoust bracht met ‘I become them’ nog een andere benadering van museumperformance. Het werk was eerder te zien op Playground. De performance speelt zich af tegen de achtergrond van een vilttapijt met een kinderlijke voorstelling van een dorpje bij de zee met allerlei fantasiewezens. Dolatyari trekt aanvankelijk kostuums in dezelfde stof, met dezelfde soort prints aan. Ze liggen of hangen verspreid in de ruimte voor het doek. Hij danst daarbij op een haast rituele manier. Eens zijn hele lijf bedekt is met lappen vilt lijkt het alsof hij opgaat in de wondere wereld van het doek. In een tweede deel herneemt hij die dans echter naakt, op een slip na, samen met drie andere dansers die plots uit het publiek opstaan. Er ontstaat zo een zekere osmose tussen afbeelding, kostuums en de dansers onderling, tussen levende en verbeelde lichamen en situaties. Als enige legde deze performance zo een link legde tussen beeld (het viltdoek en de kledingstukken) en dansante verbeelding. Dat is een boeiende vorm, omdat ze echt inspeelt op de museumcontext.

De slotvoorstelling van Viola Yip bleek een gimmick. Ze liet via relais allerlei gloeilampen aan- en uitgaan of flikkeren. Het versterkte geluid van die relais leverde een ritmische score op. Na minder dan vijf minuten had je dat door. Veel viel er in het volgende half uur dan niet meer te begrijpen of te ervaren – al denken muziekfanaten daar misschien anders over.

Het bevestigde wel dat ‘The Museum as performance’ geen scherpe keuzes maakte, en er zeker niet op uit was om een visie over wat performance in een museumcontext kan zijn naar voor te schuiven. Het bizarre gevolg was dat ik me steeds meer ging afvragen of er nog wel een verschil was met performance en

dans in het theater. Dat onderscheid werd hier zo vaag dat je haast zou gaan denken dat ‘museumperformance’ niet meer is dan een geloof, een ideologische paraplu waar heel veel soorten makers onder kunnen schuilen. Of dat bevorderlijk is voor een inzicht in de ongewisse richting waarin kunst zich vandaag beweegt is maar de vraag.