Levende

Performances zijn zo in de mode dat ze nu ook in musea plaatsvinden. Op twee plekken wordt nu de heftige historie van het genre getoond. Was de eerste performance in 1909 of in 1960?

SANDRA SMALLENBURG

circa 1920
Achterhoofd van Marcel Duchamp: 'Tonsure'

Waarom hij het deed, is nog altijd een raadsel. Maar zeker is dat Marcel Duchamp ergens rond het jaar 1920 besloot om een ster op zijn achterhoofd te laten scheren. Een foto laat de kunstenaar schuin op de rug zien – de pijp die uit zijn mondhoek steekt is nog net zichtbaar. Bovenop zijn hoofd is een reep haar weggeschoren die leidt naar de vijfpuntige ster op zijn kruin – precies zoals een kind een vallende ster zou tekenen. Door de bolling van Duchamps schedel lijkt het net of de komeet een beetje vaart heeft.

Dat Duchamps actie, die nu bekend staat als het werk *Tonsure*, de geschiedenisboeken is ingegaan, is vooral te danken aan de foto die ervan gemaakt is. Wie die foto gemaakt heeft, en waar, is ook altijd nog een raadsel. Al worden kunstenaars George de Zayas en Man Ray, die net als Duchamp rond 1920 in Parijs verbleven, vaak genoemd als de meest waarschijnlijke kandidaten. Wellicht ook dat zij destijds het scheermes ter hand genomen hebben.

De foto prijkt nu op de expositie *100 years (Version 1)*, een overzicht van honderd jaar performancekunst in de Julia Stoschek Foundation in Düsseldorf. Dat is opmerkelijk, want tot nu toe werd het ontstaan van de performancekunst meestal omstreeks 1960 gesitueerd, in de tijd dat Fluxus en Happenings hun intrede deden. Tegelijk met *100 Years* vindt in het Brusselse Wiels de tentoonstelling *Do/Redo/Undo* plaats, dat ook een overzicht van de performancekunst biedt, maar dan van de afgelopen 50 jaar. In Wiels is her niet Marcel Duchamp maar Bruce Nauman die, op een video uit 1967, de bezoeker verwelkomt terwijl hij ritmisch danst langs de lijnen van een vierkant.

Maar waarom zou je performancekunst inderdaad niet al rond 1910 geboren laten worden? Dan kun je, naast Duchamps *Tonsure*, bijvoorbeeld ook het *Triadisches Ballett* van Bauhaus-kunstenaar Oskar Schlemmer uit 1922 meerekenen, omdat de dansers daarin zo mooi als Playmobielpoppetjes bewegen. En ook de soirées van de dadaïsten, met hun gekke kostuums en dwaze klankdichten, zou je in dat geval kunnen zien als vroege voorbeelden van performancekunst.

De samenstellers van *100 Years*, MoMA-conservator Klaus Biesenbach en kunsthistorica Roselee Goldberg, nemen het Futuristisch Manifest uit 1909 als startpunt van hun historische overzicht. En ook dat is niet zo'n gek idee, want met hun anarchistische poëzie en hun lawaaimachines waren de futuristen eigenlijk performers avant la lettre. Ze organiseerden destijds bijvoorbeeld regelmatig kookavonden – iets wat veel hedendaagse kunstenaars nu ook weer doen. Dat deden ze dan uiteraard op onnavolgbare futuristische wijze, bijvoorbeeld door aan tafel te gaan in een namaakvliegtuig, onder het geronk van vliegtuigmotoren en met wetenschappelijk instrumentarium als bestek.

Er zijn geen duidelijke richtlijnen voor wat nu wel en wat niet voor performancekunst door mag gaan. Essentieel is dat een kunstenaar met zijn eigen lichaam werkt. Meestal wordt er een eenmalige actie opgevoerd, op een podium, in het atelier, of buiten, in de openbare ruimte. Vaak is daar publiek bij, maar een kunstenaar kan ook in zijn eentje een performance opvoeren. Doorgaans wordt de actie dan wel op video of foto's vastgelegd. Goede documentatie is voor de performancekunstenaar van het grootste belang. Niet alleen omdat zo voor het nageslacht bewezen kan worden dat de actie daadwerkelijk heeft plaatsgevonden, maar vooral ook omdat veel kunstenaars met de verkoop van tapes of foto's hun brood verdienen.

Het is geen toeval dat nu zowel in Düsseldorf als in Brussel gepoogd wordt de performancekunst in een historisch kader te vangen. Performancekunst, lange tijd gezien als een obscuur product van de jaren zeventig, is weer helemaal terug. In New York boden de twee belangrijkste kunstmusea de afgelopen maanden veel ruimte aan performancekunstenaars: het Guggenheim aan Tino Sehgal en het MoMA aan Marina Abramovic. Sinds vorig jaar beschikt het MoMA zelfs over een speciaal performanceprogramma, de Performance Exhibition Series, waarin onder meer oude performances opnieuw opgevoerd worden. Zo wil het MoMA „een geschiedenis en een tijdslijn creëren die tot nu toe niet echt bestonden".

De ooit zo marginale kunstvorm heeft zich verplaatst van achterafgalerietjes en kraakpanden naar de bekendste kunstmusea ter wereld. Het Amerikaanse kunsttijdschrift *Artforum* heeft het in zijn meinummer, dat voor een groot deel is gewijd aan performances, over een „nooit eerder vertoonde combinatie van efemere acties en respectabele instituten" en „een verrassende explosie van live kunst". Je mag dus gerust stellen dat performancekunst mainstream is geworden.

Ook onder jonge kunstenaars is het medium opeens weer opvallend populair. Dat was deze week bijvoorbeeld goed merkbaar op De Kunstvlaai, de alternatieve beurs voor kunstenarsinitiatieven in Amsterdam. Cultuurhuis de Brakke Grond hield er een doorlopend performanceprogramma. En overal stuitte je op levende kunstwerken. Een meisje hing minutenlang bewegingloos in een fitnesstoestel. Een jongen dweilde stoïcliins melk van de vloer. En in een geïmproviseerde huiskamer van kartonnen dozen propte een halfnaakte kunstenares zich vol met jellytaartjes en broodjes vis.

1975
Carolee Schneemann: 'Interior Scroll'

1993
Cheryl Donegan: 'Head'

2002
Francis Alÿs: 'When Faith Moves Mountains'

Nu performancekunst vijftig of honderd jaar bestaat – het is maar welke lezing je volgt – begint zich ook een canon te vormen. Het is opmerkelijk hoe sterk de tentoonstellingen in Düsseldorf en Brussel elkaar overlappen. Over namen als Joan Jonas, Martha Rosler, Carolee Schneemann, Joseph Beuys, Marina Abramovic, Valie Export, Laurie Anderson, Bruce Nauman, Matthew Barney en James Lee Byars zijn beide instellingen het eens: dat zijn de kopstukken. In een paar gevallen zijn zelfs exact dezelfde werken te zien. Dat is nu eenmaal een voordeel van performancekunst: je kunt de video's die er verslag van doen in grote oplages verspreiden. In theorie zouden alle kunstmusea ter wereld dus tegelijkertijd hun eigen geschiedenis van de performancekunst kunnen tonen.

Een ander voordeel is dat deze geschiedenis niet veel ruimte inneemt. In Düsseldorf blijkt honderd jaar performancekunst met gemak te passen in een ruimte die niet veel groter is dan een gymzaal. Een tijdslijn langs het plafond geeft de belangrijkste jaartallen aan. Daaronder staan rijen met monitoren en koptelefoons. De wanden zelf zijn gevuld met een schat aan documentair materiaal, waaronder veel historische foto's, kranteknipsels en affiches. In Brussel is de expositie nog compacter, met meerdere kunstenaars per monitor, goed voor vele dagen kijkplezier.

Soms volstaat alleen de beschrijving van een performance, opgetikt op een simpel A4'tje. Neem bijvoorbeeld de instructies voor Bruce Naumans werk *Body as a cylinder* uit 1969 – die lijken zo eenvoudig dat iedereen ze thuis kan uitvoeren: „Ga op de grens van de muur/vloer liggen, met je gezicht in de hoek en je armen langs je lichaam. Concentreer je op het strekken van je lichaam langs een lijn die parallel loopt aan de hoek van de kamer. Probeer tegelijkertijd je lichaam om die lijn te buigen. Probeer vervolgens die lijn in de hoek van de kamer te duwen."

Of neem de beschrijving van Otto Muehls *Cosinus Apha* uit 1964, dat leest als een bizarre combinatie van een recept voor een taart en het script van een pornofilm: „Men neme twee vrouwen, 1 kg bloem, 1 kg rood pigment, 1 kg geel piment, 1 kg groen pigment en 1 kg zwart pigment. Strooi het pigment over de vrouwen uit. Dame A klemt de borst van dame B onder haar oksel en knijpt erin." Etcetera, etcetera. Naast het script hangen foto's van het resultaat, maar die heb je eigenlijk niet eens meer nodig om je er een voorstelling van te maken.

Zowel in Düsseldorf als in Brussel is mooi te volgen hoe de performancekunst zich in de afgelopen decennia heeft ontwikkeld. Duidelijk is dat de kunstwereld in de loop der jaren wel iets van zijn hardcore karakter heeft verloren. Zo confronterend als Carolee Schneemanns *Interior Scroll* uit 1975 was, waarin de kunstenaar een langgesliert tekst uit haar vagina haalt en die voorleest aan het publiek, zijn de performances van nu niet vaak meer. Ook de serie *One Year Performances* van Tehching Hsieh komt nu behoorlijk extreem over. De New-Yorkse kunstenaar bedacht tussen 1978 en 1986 een reeks bizarre proeven voor het uithoudingsvermogen met een lengte van steeds 365 dagen: een jaar lang buiten leven, een jaar lang vastgebonden zijn aan een andere persoon, een jaar lang opgesloten zijn in het eigen atelier – zonder te praten, lezen of schrijven.

Bij de jongere generatie performancekunstenaars mag er veel vaker gelachen worden. Een werk dat op beide tentoonstellingen te zien is, is het hilarische *Head* (1993) van de Amerikaanse Cheryl Donegan. Daarin likt de kunstenaar op zo'n bevallige wijze een melkfles af, terwijl ze onderwijl het witte vocht uit haar mond laat druipen, dat je jezelf al snel hoort schateren. Donegan laat met haar video zien dat ze zich wel degelijk bewust is van het feministische werk van haar voorgangsters. Maar haar optreden is, in al zijn ironie, vele malen luchtiger.

Wat ook opvalt, nu je zoveel performances tegelijk onder één dak kunt zien, is dat het kunstenaars tegenwoordig minder om het eigen ego gaat en meer om het creëren van een gemeenschapsgevoel. Zo liet de Spaanse kunstenaar Santiago Sierra in 2000 vijf mensen vijf dagen lang een muur in een galerie in Mexico-Stad omhoog houden in een hoek van zestig graden (*The Wall of a Gallery Pulled Out, Leaning Over by 60 Degrees from the Ground and Held Up by 5 People*). Voor hun werk kregen de arbeiders zo'n 35 dollar per dag betaald. De kunstenaar zelf keek van een afstandje toe en zag dat het goed was.

De Belgische kunstenaar Francis Alÿs pakte het in 2002 nog veel grootschaliger aan toen hij in Peru vijfhonderd vrijwilligers rekruteerde om een zandduin in de buurt van Lima tien centimeter te verplaatsen. Op een videoverslag is te zien hoe de Peruanen met hun schoffels in een lange rij over het duin schuiven, als mieren op een mierenhoop, en er zo daadwerkelijk in slagen de top een stukje te verplaatsen. *When Faith Moves Mountains* is een fraai staaltje verbroedering. Wie zegt dat kunst geen bergen kan verzetten?

2000
Santiago Sierra: 'Wall of a Gallery Pulled Out Leaning Over by 60 Degrees and Held Up by 5 People'

Van kleine, vluchtige, eenmalige acties zijn performances de laatste jaren uitgegroeid tot kunstprojecten van soms epische proporties. Kunstenaars als Santiago Sierra en Francis Alÿs zijn sterren geworden, en musea zijn bereid om grote sommen geld voor hun werken neer te leggen. Het medium is volwassen geworden. Maar er zijn ook kunstenaars, vooral die van het eerste uur, die het daar moeilijk mee hebben. Zij vinden het jammer dat de performance uit de undergroundsfeer verdwenen is. Zij hebben problemen met de canonisering van de performancekunst die nu gaande is.

In 1998 al weigerden de Amerikaanse kunstenaars Mike Kelley en Paul McCarthy mee te doen aan de expositie *Out of Actions* in het MoCA in Los Angeles, omdat het museum volgens hen probeerde „de geschiedenis van performancekunst in de richting van een materialistische kunsthistorische lezing" te duwen. En dat terwijl volgens hen „veel belangrijke kunstwerken niet bedoeld zijn om te bekijken in de fysieke context van het museum".

En in 2005 weigerde Chris Burden, die zich ooit voor de kunst in zijn arm had laten schieten, zijn medewerking aan de tentoonstelling *Seven Easy Pieces* in het New Yorkse Guggenheim Museum. Zijn collega Marina Abramovic had hem toestemming gevraagd om een van zijn meest legendarische performances, waarin hij zich had laten kruisigen op het dak van een Volkswagen Kever, opnieuw te mogen opvoeren. Maar Burden wilde er niets van weten en meldde in een statement: „De performancekunst van de vroege jaren zeventig was concreet. We maakten eenmalige sculpturale acties. Als het werk hernomen zou worden door een andere kunstenaar, dan zou het theater worden, de ene kunstenaar die de rol van een ander speelt."

De jonge Duitse kunstenaar Tino Sehgal houdt er een heel eigen manier op na om de verspreiding van zijn performancekunst in de hand te houden. Hij is tegen iedere vorm van documentatie, en verdomt het om zijn werk vast te laten leggen op video, in catalogi of zelfs maar als tekst op papier. Dat betekent overigens niet dat hij geen neus voor zaken heeft. Want Sehgal weet zijn performances wel degelijk voor flinke bedragen te sluiten. Dat doet hij door musea het recht te verkopen om zijn performances te mogen uitvoeren. Een transactie, zo weet de als econoom opgeleide kunstenaar maar al te goed, kan ook gebaseerd zijn op afspraken over de waarde van het kunstwerk. Daar heb je geen concreet bewijs voor nodig.

Maar het meest inventief, als het gaat om het aan de man brengen van haar performancekunst, is Andrea Fraser. In Düsseldorf zijn foto's te zien van haar briljante performance *Untitled* uit 2003, waarvoor de Amerikaanse tegen betaling – naar verluid 20.000 dollar – met een vrouw naar bed ging. Haar New-Yorkse galerie Friedrich Petzel regelde de afspraak. Voorwaarde was dat de kandidaat heteroseksueel en ongetrouwd was. Als bewijs van de performance, die plaatsvond in een hotelkamer, werd een video van zestig minuten gemaakt.

De foto's zien eruit als beelden uit een amateurpornofilm. Eerst zien we de kunstenares ijsberen in een rood cocktailjurkje, met een glas witte wijn in de hand. Dan komt een goed uitziende veertiger binnen en begint het liefdesspel. Steeds meer kleren gaan uit en uiteindelijk eindigen ze naakt op bed, zij bovenop hem.

„Al mijn werk gaat over wat we van kunst willen, wat verzamelaars willen, wat kunstenaars willen van verzamelaars, wat het publiek wil", zo verklaarde Fraser haar werk in een interview. „*Untitled* gaat over wat het betekent om een kunstenaar te zijn en je werk te verkopen – iets wat een heel intiem deel is van jezelf, namelijk je verlangen, je fantasie."

Mij deed het werk denken aan een performance die Marina Abramovic in 1975 in de Amsterdamse hoerenbuurt uitvoerde, en waarvoor ze gedurende vier uur van rol ruilde met een prostituee. Het is tekenend dat van die actie alleen een paar zwart-witfoto's resteren, terwijl Andrea Fraser haar avontuur met professionele camera's liet opnemen en er een kunstwerk in een oplage van vijf van maakte – de eerste editie bestemd voor de participerende verzamelaar. Kopers van het werk moeten bovendien een stevig contract tekenen met strenge voorwaarden over hoe en waar ze de film mogen vertonen.

Kunst is prostitutie, zei Charles Baudelaire anderhalve eeuw geleden al. Maar zoals er vaak geklaagd wordt dat de prostitutie haar romantiek verloren heeft, zo is ook de wereld van de performancekunst verzakelijkt. Ik ben benieuwd of er ooit nog eens een gruizige versie van Frasers *Untitled* op YouTube zal verschijnen. Dat zou pas echt het bewijs zijn dat performancekunst mainstream geworden is.

2003
Andrea Fraser: 'Untitled'

Bewaar me kunst

2010
Performance van Nina Wijnmaalen op De Kunstvlaai Foto Roger Cremers

Het begon met een groepje vuilniszakken, vlak voor mijn deur. Er kwam een stoel met drie poten bij. Een matras met bruine bloemvormige vlekken. Een verzameling bloempotten, beschilderd met zonnen, vogels en dieren die ik niet onmiddellijk kon thuisbrengen. Iemand legde een scheve ladder over wat al een lage heuvelrug aan het worden was. Een uitgeholde televisie, een meerdelige encyclopedie en een ingestorte kledingkast kwamen er bovenop.

Fietsend door de stad zag ik de meest onwaarschijnlijke combinaties van objecten. Zoals kleuren kunnen vlokken, zo botsten de betekenissen van de objecten met elkaar. Het vlokte en botste in de stad, zoals ik alleen in de beste schilderijen voor mogelijk had gehouden.

Tot mijn teleurstelling zie ik de kleurrijke heuvels en bergen die de afgelopen weken als in een aanwassend landschap in de stad zijn verschenen, langzaam maar zeker slinken.

Ik genoot ervan om te zien wat men weggooit. Ik genoot er vooral van om een blik te kunnen werpen op wat men tot voor kort nog in huis had staan.

Alles wat vandaag op de stoep staat, stond gisteren nog in een gang, een logeerkamer, misschien wel al op het balkon, op weg naar buiten.

Ikzelf heb een aantal zakken met kleding in de hal staan. Ik had ze eerst naast mijn klerenkast gezet, met het idee dat ik de kleren zo weer terug kon hangen, mocht ik spijt krijgen van mijn beslissing ze weg te doen. Toen de zakken er ruim een week hadden gestaan, zonder dat ik er ook maar een enkel kledingstuk uit had gemist, verplaatste ik de zakken naar de woonkamer, met de bedoeling ze later bij de deur te zetten. Zo nam ik langzaam afscheid van de broeken, de T-shirts en de sokken die ik jarenlang heb gedragen.

Hoe ik mogelijk dat ik een band aanga met een lap, dat ik, me hecht aan garen, gesponnen in de vorm van een sok? 'Bewaar me', hoor ik de sok fluisteren.

Nu staan de zakken bij de deur. Ik weet zeker dat ik ze weg ga gooien. Ik weer niet eens meer wat er precies in zit. Hoe vager de inhoud, des te gemakkelijker het straks is ze definitief naar buiten te dragen.

De zakken herinneren me aan een opslagplaats die ik ooit heb gehuurd om spullen op te bergen die ik niet onmiddellijk nodig had. De paar kubieke meters die ik huurde, raakten al snel vol met dozen die ik jaren niet meer had ingekeken, maar waarvan ik zeker wist dat ze iets belangrijks bevatten. Ik zette er spullen bovenop. Al gauw wist ik niet meer wat er op de achterste rij stond.

Nu heb ik geen idee meer wat mijn opslagplaats bevat. Ik heb er nog nooit iets uit gemist. Al vijf jaar niet. Ik durf niet goed te gaan kijken wat ik er allemaal heb staan. Ik ben bang dat ik vijf jaar huur heb betaald om een hoop rommel te bewaren. Ik probeer de neiging te weerstaan om uit te rekenen hoeveel piano's ik voor de huurprijs had kunnen kopen: in plaats van de opslag had ik inmiddels een babyveugel kunnen hebben.

Ik ben bang dat ik bij het terugzien van de spullen een oude band zal voelen. Ik ben nog banger dat het hernieuwde contact onverbrekelijk zal zijn.

Nu ik erover nadenk, is het me wel een vleugel waard om nooit meer geconfronteerd te worden met de inhoud van mijn opslag.

Julia Stoschek Collection

Julia Stoschek (Koburg, 1975) is pas 35 jaar, maar heeft in korte tijd een kunstverzameling opgebouwd waar menig museum jaloers op is. Stoschek vergaarde haar kapitaal als partner in haar familiebedrijf Brose Group, dat auto-onderdelen produceert. Als twintiger al financierde ze diverse tentoonstellingen in het MoMA en P.S.1 in New York. Sinds 2007 heeft ze een eigen onderkomen voor haar collectie, in een voormalige lijstenfabriek in een buitenwijk van Düsseldorf. De Julia Stoschek Collection richt zich voornamelijk op mediakunst en omvat nu zo'n vierhonderd video's, foto's en installaties van grote namen als Pipilotti Rist, Thomas Demand, Bruce Nauman en Doug Aitken. De collectie is t/m 25 juli te zien in de Deichtorhallen in Hamburg.

> 100 Years (Version 1). T/m 31 juli, Julia Stoschek Foundation, Schanzenstrasse 54, Düsseldorf. Alleen zaterdags geopend, 11-18u. Op 22 mei gesloten. Inl: www.julia-stoschek-collection.net. In juni zal Tino Sehgal diverse performances geven. Do/Redo/Undo, 50 jaar video performance. T/m 6 juni in Wiels, Van Volxemlaan 354, Brussel. Wo t/m za 12-19u, zo 11-18u. Inl: www.wiels.org