

Performance: Gjenoppføring, historie og dokumentasjon

Ei analyse av *The Artist is Present* (2010)

Øyvind Rongevær Kvarme
Masteroppgåve i Kunsthistorie
Vår 2014

Framsidedeilete: Gjenoppføring av performancen *Impoderabilia* (1977/2010)

Forord

Fyrst vil eg takke rettleiaren min Ulla Angkjær Jørgensen, for interessante samtalar, stødig rettleiing og gode råd. Takk til alle gode vener og enda betre familie, som kanskje ikkje alltid har skjønt kva denne oppgåva har handla om, men likevel har hatt trua. Spesielt takk til Krista, for dei mange morosame og dei lange kaffipausane. For å ikkje nemne alle på lesesalen, takk for hjelpa og alle diskusjonane. Til slutt vil eg gi ein stor takk kjærasten min Wenche: Som midt i sin eigen master har lest korrektur og gitt kommentarar; og ikkje minst har klart å øveleve med meg og muntre meg opp.

Øyvind Rongevær Kvarme
Trondheim, mai 2014

Innhald

1. Innleiing.....	1
1.1 Introduksjon	1
1.2 Problemstilling	2
1.3 Forskingsmateriale	3
1.4 Innleiande metodiske og teoretiske refleksjonar.....	3
1.4.1 Eit fenomenologisk utgangspunkt	6
1.5 Innleiande omgrepsavklaringar	9
1.6 Tekstens gong.....	11
2. Performance og performativitet: Eit tilbakeblikk	13
2.1 Kvar var performance?.....	13
2.2 Performance og dokumentet: Ein diskurs mellom liv og død.....	17
2.3 Ei performativ vending	20
2.4 Performance og performativitet.....	22
2.5 Performance og det teatralske	25
2.6 Oppsummering	28
3. Den performative performancedokumentasjonen.....	31
3.1 Den performative indeks.....	32
3.2 Liveness og signalet.....	35
3.3 Oppsummering	37
4. Analysar	39
4.1 Teksten og verket.....	39
4.2 The Artist is Present.....	40
4.2.1 Den teatral(sk)e Marina	41
4.2.2 Kroppens sitatkarakter: Fotografiske minner	43
4.2.3 Minnet som fellesnemnar	46
4.3 Det retrospektive: Gjenoppføringar og dokumentasjon	47
4.3.1 Historisering av performance.....	49
4.3.2 Mediert/kroppslig historie	53
4.3.3 Re-kontekstualisert performance og erstatninga av minner	56
4.3.4 Oppsummering.....	58
4.4 Dokumentasjon av The Artist is Present: Eit eige liv på nettet	59

4.4.1 "Live stream": Den medierte her-og-no erfaringa	60
4.4.2 Portraits in the Presence of Marina Abramovic.....	63
4.5 The Artist is Present: The Hardest Thing is to do Something which is Close to Nothing.....	65
4.5.1 Problemet med dokumentarfilmen som kilde: "Marina is never not performing"	66
4.5.2 Dokumentarfilmen som gjenoppføring og tilgang.....	69
4.5.3 Oppsummering.....	72
4.6 Stjerna	73
5. Avsluttande refleksjonar	75
5.1 Ein ny epoke innan performancekunsten?.....	78
7. Avslutning.....	81
Referanseliste	85
Appendiks	I

1. Innleiing

1.1 Introduksjon

Året er 2010. Marina Abramovic (f. 1946), performancekunstens (pop)ikon og (beste)mor, skal ha si *retrospektive* utstilling på Museum of Modern Art i New York. Verda skal endeleg få sjå – og erfare – hennar liv, karriere og tidlegare verk: Performancekunsten ser bakover. Abramovic er kjend for å ha pressa sin eigen kropp til det yttarste; påført den smerte; tatt narkotiske stoff, kutta seg sjølv; latt andre gjere som dei vil; men no skal ho berre sitte stille og stirre folk inn i auga. For Abramovic skal nemleg utføre ein heilt ny performance, samtidig med den retrospektive utstillinga.

Mange har kritisert Abramovic sine seinare verk for å vere uinteressante, banale og populistiske, institusjonaliserande og repeterande; ein ”kunstens død” med andre ord. Det at ein 63 år gammal og kjend kunstnar ynskjer å sette saman ei retrospektiv utstilling er ikkje uvanleg eller kontroversielt, men i Abramovic sitt tilfelle vert det overraskande interessant: For kvifor, og ikkje minst korleis, lagar ein eigentleg ei retrospektiv utstilling av performancekunst? For dette skapar eit lite paradoks: Om kunstforma i sin eigenhet både er flyktig og avhengig av kunstnarens levande kropp vert det umogleg å skape ei utstilling som tar for seg tidlegare verk. Slik eg ser dette stiller *The Artist is Present* – medviten eller ikkje – nokre kritiske spørsmål til performancekunstens historie, ontologi og sjølvforståing.

Performanceteoretikarar har lenge diskutert kunstforma sitt forhold til dokumentasjonen – ofte fotografi – og i dette tilfellet gjer problemstillinga seg tydeleg gjeldande. For Abramovic si løysning på utfordringa gjer ikkje svaret noko enklare; ho skal verken utføre sine tidlegare verk på eige hand eller (berre) la dokumentasjonen tale for seg sjølv: Hennar tidlegare verk blir nemleg *gjort om att*. Desse såkalla *reenactments* fungerer på den eine sida som sin eigen form for dokumentasjon – og understreker Marina si tru på kroppen som medium – medan dei på den andre sida kan sjåast som sine eige verk, og skapar slik eit (nytt) høve til å (re)vurdere (foto)dokumentasjonen si posisjon i performanceontologien.

1.2 Problemstilling

Då eg byrja med dette prosjektet var mi interesse for performancekunst relativt idealistisk; eg såg på kunstforma som interessant fordi den representerte eit meir "likestillt" betraktarperspektiv. I mi jakt etter høvelege kunstnarar å jobbe med gjekk eg ut på (det demokratiske) internett for å sjå på videoar, bilete og lese om kunstnarar – og der lyste Marina Abramovic mot meg. Det denne leitinga viste meg var at det er gjennom media me møter kunsten. Enten det er i ei bok som tekst eller bilete, eller på PC-skjermen som multimedia. Denne heilt grunnleggande, og nesten sjølvsegte, erkjenninga førte meg mot nokre spørsmål om korleis forholdet mellom performancekunst og media er.

Relasjonen mellom performance og fotografiet har tradisjonelt sett vist seg å ver spesielt problematisk: Ofte framstilt som to motpolar har likevel dokumentasjonen og performancekunsten eit nært knyta forhold som går utanfor det reint dokumentariske. Utstillinga *The Artist is Present* utfordrar denne relasjonen; ikkje berre ved at sjølve utstillinga er grundig dokumentert og distribuert, men òg ved at utstillinga bruker dokumentasjon, og *reenactments*, til å *historisere* tidlegare verk. Denne interessa for performancekunsten historie har auka dei siste ti åra og *The Artist is Present* kan sjåast på som ei kulminasjon av denne tendensen. Med utgangspunkt i dette har dei følgjande spørsmåla leda meg i arbeidet:

- Korleis påverkar dokumentasjons – og representasjonsformer performancekunsten?
- Korleis kan dokumentasjonen erfarast som performance?
- Meir konkret: Korleis bruker Marina Abramovic utstillinga *The Artist is Present*, samt dokumentasjons – og representasjonsformer til å *historisere* performancekunsten?

Med utgangspunkt i utstillinga og dokumentasjonen av *The Artist is Present* vil eg derfor argumentere for korleis dokumentasjons –og representasjonsformer, som fotografi og film, er med på å definere performancekunsten; og korleis dette kan henge saman med ei historisering av den – kva har denne historiseringa å sei for performancekunsten? Oppgåva vil sjå nærare på desse såkalla *reenactments* og spør kva forhold dei har til dokumentasjon. Vidare vil eg diskutere korleis performance gir mediet *performative* kvalitetar og korleis fotografiet kan bli brukt til å etablere relasjonar til opplevingar, menneske og stader eksisterande i ei anna tid og rom enn vår eigen. At det medierte skapar sin eigne *performative* relasjonar. På denne måten

ynskjer eg òg å sjå kunstforma i eit *globalt perspektiv*. Korleis er medieringane med på å utvide og etablere nye tyding(ar) og relasjonar til verka?

1.3 Forskingsmateriale

Denne oppgåva tar for seg utstillinga *The Artist is Present* og dokumentasjonen av den. Desse består av fleire delar: Utstillinga i seg sjølv er omfattande då den bestod av ein performance utført av Marina Abramovic, diverse dokumentasjon, som film og foto, objekt og installasjonar, samt *reenactments* som vart supplert med dokumentasjon. Her vil eg hovudsakeleg fokusere på Abramovic sin performance og *reenactments*. I samband med utstillinga satte Museum of Modern Art opp ein så kalla "live-feed" på nettet som gjekk kontinuerleg i museets opningstid. Fotografen Marco Anelli vart hyra til å fotografere kvar einaste person som sette seg med Abramovic. Det blei òg laga ein dokumentarfilm regissert av Matthew Akers som blei utgitt to år etter utstillinga, i 2012¹. Denne filmen tek for seg Marina i tida før og under utstillinga; og gjennom dette fortel filmen historia til kunstnaren.

Av praktiske grunnar har eg derfor valt å dele materialet i fire delar: (1) Abramovics performance; (2) dokumentasjonen og *reenactments* av hennar tidlegare verk (resten av utstillinga); (3) "livefeed" på internett og fotodokumentasjonen av Abramovics performance og av utstillinga; og (4) dokumentarfilmen laga i førekant av og under utstillinga.

1.4 Innleiande metodiske og teoretiske refleksjonar

Ein fare ved å studere kunstens (visuelle) historie er at kunsthistorikaren blir for "god" til å sjå. At han, gjennom mange år med trening, har fått eit blick som ser "for mykje"; som visuell kultur-teoretikaren Chris Jenks skildrar: "...a theorist who is skilled in watching, contemplating and spectating...."² Eit akademisk blick som er opplært til å sjå og som bér med seg "...the necessity of standing back, and aim of seeing fram a distance, or, perhaps most favored of all, the privelegde of looking down fram an elevated platform."³

Om ein skal tru kunsthistorikaren Amelia Jones i teksten *Performing the body/performing the text* eksisterer det ein type kunsthistorikarar som ikkje erkjenner at deira verksanalysar ofte er

¹ Matthew Akers et al., "Marina Abramovic: the artist is present," ([S.l.]: Show of Force, 2012).

² Chris Jenks, *Visual Culture* (London & New York: Routledge, 1995):4

³ Ibid.

basert på visse verdiar eller teoretiske posisjonar – som den typiske ”modernistiske kritiker”.⁴ Med eit sidespark til Kant meiner ho at desse verdiane historisk sett byggjer på ideen om den ”uinteresserte” eller ”interesselause” betraktar som *dømmer* verket: ”*The Kantian notion of disinterested judgement requires a pose of neutrality (a repression and veiling of desire) on the part of the interpreter.*”⁵ Den uinteresserte betraktar framstår som både ”kroppslaus” og ein som dømmer frå avstand. Berre som to auge som flyt omkring i den ”kvite kube” og legg frå seg sin kritikk. I motsetning kan virke som om Jones foreslår ein betraktar – ein fortolkar – som ikkje fråskriv seg sine begjær, men anerkjenner sin subjektive posisjon, sine ynskjer og meningar. I denne konteksten inneber dette enkelt nok at den som tolkar er klar over at han eller ho, som i dette tilfellet er meg, er klar over at han er påverka av personlege og fagpolitiske ynskjer. Med andre ord: Mitt blikk er allereie selektivt.

Sidan 70-talet har Marina Abramovic imponert, fascinert og – i det siste – frustrert kunstteoretikarar og kritikarar; eg kan til dømes innrømme at mitt eige forhold til ho kan skildrast å røre seg mellom respektfull interesse, (til tider mektig imponert) og ei kjensle av frustrasjon og oppgittheit. Gjennom tiåra har ho bygd opp ein sterk og tydeleg posisjon innan den internasjonale kunstverda – og alt er konstruert rundt hennar person. Ho har vorten kalla mange ting: Performansens bestemor, radikal og genial, og naturleg nok er det mange som kritiserer ho og verka hennar. Som Marina Abramovic sjølv proklamerer føler ho at ho “...have become a brand, like Coca-Cola or jeans. When you say Marina Abramović, you know it’s about performance art – hardcore performance art.”⁶ Det kan seiast at Abramovics ”merkevare” rett og slett har blitt så stor at det verkar som det er vanskeleg å diskutere ho utan noko form for kritisk blikk. Som her i Noreg (i 2013) har kunsten hennar blitt omtala som både banal og populistisk.⁷

Eg har berre funne ei masteravhandling som tar for seg utstillinga *The Artist is Present*.

⁴ Amelia Jones og Andrew Stephenson, *Performing the body: performing the text* (London: Routledge, 1999):39

⁵ Ibid.:40

⁶ " <http://hyperallergic.com/51149/is-marina-abramovic-trying-to-create-a-performance-art-utopia/> (Henta: 27.10.2013)."

⁷ Til dømes Tommy Sørbø i Aftenposten, 15.08.2013: <http://www.aftenposten.no/meninger/Min-metode-7280548.html> Henta:(20.09.2013) Det er mellom anna vorte stifta ein fiktiv organisasjon – The Marina Abramovic Retirement Found of America (M.A.R.F.A). Der det er konstruert fiktive kunstprosjekt som Abramovic tilsynelatande skal gjere i framtida, som du kan stoppe ved å donere pengar, og i same slengen støtte kreftforskinga – ”vinn/vinn” med andre ord. For bloggen til den fiktive organisasjonen: <http://stopmarinaabramovic.tumblr.com/> (Henta: 18.10.2013)

Denne oppgåva undersøker kva type ”nærvær” ein opplever i møte med Marinas performance på MoMA og ser på dette i lys av Buddhistisk meditasjonsteori.⁸ Ei slik tilnærming til utstillinga underbyggjer kunstnarens eigen retorikk, noko eg ikkje kjem til å gjere i denne oppgåva; for det er kanskje akkurat denne ordlegginga til Marina som både skapar fascinasjon og frustrasjon? Ei slik tilknytning til ”nærvær”-omgrepet er noko av det som gjer Abramovics arbeid problematisk.

Ved å bruke ein buddhistisk meditasjons-retorikk konstruerer Abramovic ei ramme rundt performancane sine som er vanskeleg å undersøke reint teoretisk; spesielt etter post-strukturalistismens kritikk av ein ”nærværsmetafysikk”⁹. Som Amelia Jones skriv i si analyse av *The Artist is Present*: ”... we continue (in the supposedly postmodern age og the 21st century) to fall back on mystifying language of presence and energy exchange.”¹⁰ Jones kritiserer Abramovic for å mystifisere ein ”nærvær-retorikk” – noko eg vil sei meg einig i. Likevel er Jones sin (dekonstruktivistiske) argumentasjon problematisk; då den i sin søken etter å avsløre ”mangelen” på ”nærvær” og umoglegheita av den, produserer analysen ein heller negativt ladd konklusjon. Jones sin argumentasjon vil eg kome tilbake til. Likevel, trass Jones sin irritasjon med Marina, skriv ho at hennar mål med analysen ikkje er å;

”...debunk Abramovic’s practice, but to use her bold and assertive work, which casts a raking light on the dilemma of performance histories, to explore the limits of what we can know about live art.”¹¹

Eg vel å låne delar av denne formuleringa når eg vidare påpeiker at mitt ynskje med denne oppgåva ikkje er å kritisere (eller dømme) Abramovic og kunsten hennar, men heller undersøke kva verka hennar kan sei om performance og korleis den tar i bruk kunstforma si historie. Dette betyr ikkje at eg ikkje skal vere kritisk, men ein kan sei det slik at mi interesse i verka er meir utifrå kva dei *gjer* i motsetning til kva dei *er*, (eller *ikkje* er, som i Jones sitt

⁸ Aase-Hilde Brekke, *Meditativt nærvær?: en undersøkelse av performansen The Artist Is Present, av Marina Abramovic sett i den tibetanske vajrayana-buddhismens lys* (Oslo: A-H. Brekke, 2012).

⁹ Post-strukturalismen/dekonstruktivismen, med filosofen Jaques Derrida i spissen, argumenterte for at all erfaring er grunnleggande språkleg og slik eksisterer det ikkje noko transcendentale nærværserfaring.

¹⁰ Amelia Jones, ""The Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence," *TDR (1988-)* 55, nr. 1 (2011):42

¹¹ *Ibid.*:18

tilfelle). Slik har denne metodiske refleksjonen fått ei rolle som både ein slags forskingshistorikk og avgrensing, som poengterer nokre vidare ynskjer med denne oppgåva.

På mange måtar framstår Marina Abramovic med eit janusansikt; både som radikal og ”autentisk” performancekunstnar, men samtidig som marknadsorientert og ”populistisk” – og det er denne todelinga skapar rom for kritikk. Det er vanskeleg å skilje Marina Abramovic, ”kunstnaren”, frå Marina Abramovic. ”personen”. Om det i det heile er mogleg, er det kanskje ikkje naudsynt? Det er jo i dette rommet mellom kunst og liv performancekunsten rører seg i. Likevel er det naudsynt å erkjenne at (re)presentasjonen av Marina påverkar persepsjonen av verka hennar - ein påstand eg vil etterprøve i løpet av mine analyser; ho veit å utøve si rolle.

1.4.1 Eit fenomenologisk utgangspunkt

I det klassiske essayet *Against Interpretation*¹² ber den kjende fototeoretikaren og kunstkritikaren Susan Sontag oss om å sanse meir og meiner at den hermeneutiske fortolkningstradisjonen er ”*intellektets hevn på kunsten*”.¹³ Sjølv om teksten kan seiast å vere prega av polemikk og ein kan diskutere fleire av påstandane hennar, vil eg ta fordringa hennar. Med det ynskjer eg ikkje å degradere hermeneutikken, men heller understreke at eg ikkje ynskjer å finne noko immanent meining som ligg ”ventande” på meg i mine analyseobjekt.

Denne oppgåva har altså ikkje som mål å grave fram noko ”immanent” meining som ligg klar i verket og ventar på meg, eller kritisere Abramovic sin kunstpraksis, men heller undersøke møtet mellom betraktar og verk. For er det noko performancekunsten har lært oss er det at det ikkje eksisterer noko ”stabil” tilskodar som betraktar eit like stabilt kunstverk, med ei gøymd meining som tilskodaren skal avsløre; det er i motsetning eit gjensidig forhold, der den estetiske erfaringa og tydingsproduksjonen skjer mellom verk og publikum. All estetisk erfaring er i den forstand ein form for performance.

¹² Norsk oversetjing brukt i denne teksten: Susan Sontag, "Mot fortolkning [1966]" *Agora* nr. 2-3 (2011).

¹³ Ibid.

Eit liknande perspektiv finn me i ein av performancekunstens inspirasjonskjelder: Fenomenologien. Med den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty i spissen¹⁴, framskreiv fenomenologien kroppen som ikkje berre noko som "tanken" bur i, men som noko som i seg sjølv var ein erkjennande instans. Fenomenologien såg på mennesket som "væren-i-verden", som Martin Heidegger skreiv, at mennesket og omverda ikkje eksisterer uavhengig av kvarandre, men påverkar kvarandre i eit gjensidig forhold.¹⁵ I staden meinte Merleau-Ponty at individet er bunden til sin sanslege kropp; at det er gjennom sansane våre me har vår grunnleggande tilgang til verda, og verda er avhengig av oss for å framstå. Til dømes er det vanskeleg å skape seg ein idé om noko før ein har erfart det. Heilt grunnleggande, ideen om gras er vanskeleg å førestille seg før du har sett det, følt graset mellom beina eller kjent lukta av det. Slik er tilsynekomsten avhengig av eit persiperande subjekt, samtidig er subjektet bunden til verda for å utvikle medviten.

Grunnen for at eg trekk fram fenomenologien her, er ikkje fordi dette er ein (rein) fenomenologisk tekst, at den "berre" skal skildre subjektets sanslege møte med kunsten. Heller fordi fenomenologien presenterer den sansande kroppen som viktig i møte med verda; og fordi fleire av teoretikarane eg nyttar i denne oppgåva viser til fenomenologien på ein eller anna måte. Derfor ser eg på fenomenologien som ein metodisk inspirasjon, då denne oppgåva tar utgangspunkt at i eit kvart møte med eit kunstverk tar publikum med seg sin persiperande kropp. Fenomenologien blir meir eit utgangspunkt, eit grunnlag, heller enn ein bærebjelke. Dette vil òg vise seg i teksten ved at eg vil ta utgangspunkt i meg sjølv som betraktarsubjekt, der det er mogleg.

Hermeneutikken blir heller eit fortolkings-perspektiv, som med sine delar og heilhetar – den hermenautiske sirkel¹⁶ – gir eit bilete på korleis denne teksten kan lesast: *The Artist is Present* og dokumentasjonen av den består av fleire delar og heilhetar. Desse må sjåast både kvar for seg og saman, (så kvar for seg og saman igjen), for å gi ei rikare og "betre" forståing av verka, samt dei kulturelle prosessane verka inngår i.

¹⁴ Spesielt boka: Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fenomenologi* (Oslo: Pax, 1994).

¹⁵ Finn Collin og Simo Køppe, *Humanistisk videnskabsteori* ([København]: DR Multimedia, 2003):121-134

¹⁶ Ibid.:134-148

Eit anna metodisk grep kjem frå *The Artist is Present* sjølv. Utstillinga er *retrospektiv*: Den ber med seg eit tilbakeblikk. Derfor vil eg reint metodisk gjere det same ved å søke bakover i tid, spørje korleis performancekunsten og teorien knyta til den har blitt forstått. Dette betyr ikkje at eg skal skrive noko (teori)historie, men heller skissere ein diskurs for å skape ei teoretisk ramme for denne teksten og korleis denne teorien kan bli nytta til å forstå og analysere *The Artist is Present*. Derfor vil det vere naturleg å undersøke, og diskutere *det performative* og omgrepet *performativitet*, som har blitt brukt til å skildre og forstå performancekunsten. I følgje den danske kunsthistorikaren Camilla Jalving blir omgrepa ofte framstilla utydeleg og med overlappende bruk, avhengig av kontekst.¹⁷ Ved hjelp av Jalvings bok *Værk som handling: Performativitet, kunst og metode* og andre teoretikarar vil oppgåva diskutere performativitet og det performative.¹⁸ Med ein slik diskusjon av omgrepa ynskjer eg derfor å belyse omgrepets moglege tydingar; noko som i seg sjølv vil fungere som ei historisering av omgrepa og slik gi ei forståing av performance i eit historisk lys. Gjennom ein slik diskusjon ynskjer eg å aktivisere teorien slik at den kan spele ei rolle som denne tekstens teoretiske grunnlag.

Med det sagt, vil eg påpeike at det ikkje er noko mål for meg å finne ein teori for å så presse den nedover verket for å sjå at den passar, men heller sjå korleis *The Artist is Present* talar til teorien, og omvendt. Gjennom analysen vil eg supplere med andre teoretikarar og eksemplifisere med kunstverk der det kjennes naturleg, for å utdjupe og drøfte dei ulike sidene med det omtalte materialet.

For å kunne undersøke representasjonsformenes moglege performative kvalitetar vil eg sjå til teoretikarar som Roland Barthes og Philip Auslander. Barthes mykje diskuterte bok *Camera Lucida*¹⁹ fungerer som ei inngang til ei fenomenologisk forståing av fotografiet. Eg vil bruke boka til å påpeike fotografiets performative eigenskapar; at mediet ikkje *berre* er teikn som må lesast og dekodast, men som òg kan brukast til å konstruere relasjonar mellom betraktar og fotografiet. Denne tilnærminga blir vidareført og supplert med ei forståing av media som

¹⁷ Camilla Jalving, *Værk som handling: performativitet, kunst og metode* (København: Museum Tusulanum Forlag, 2011).

¹⁸ Jalving si bok vil stå som ei sentral kjelde i dette arbeidet; då boka er velskriven og oversikteleg om tema som performance og performativitet, og leverer både gode og aktuelle poeng for denne avhandlinga.

¹⁹ På fransk: *La Chambre claire. Note sur la photographie*. (1980) Oversatt til norsk, brukt i denne teksten: Roland Barthes, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*, overs. Knut Stene-Johansen (Oslo: Pax, 2001).

signal og ikkje berre som teikn; signal som treff deg og påverkar deg kroppslig og sanseleg. Phillip Auslanders konsept om "liveness" – det livaktige – frå boka *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*²⁰, vil vere viktig for denne tilnærminga. At "liveness", kjensla av nærvær (i ein konkret og fysisk forstand), ikkje berre er noko som kan bli skapt av levande kroppar i same fysiske rom, men kan òg vere eit produkt medieringar. Eit slikt teoretisk perspektiv vil òg bli nytta for å analysere den omtalte dokumentarfilmen, men vil bli utfylt med filmteoretikarar som Bill Nicols for å undersøke dei dokumentariske kvalitetane ved filmen.

1.5 Innleiande omgrepsavklaringar

Som omgrep blir *performance*, *performativitet* og *det performative* ofte brukt utan å eigentleg definere kva ein legg i det. Grunnen for dette ligg nok i omgrepas særsefleirtydige bruk og forståing; då omgrepa endrar seg frå tekst til tekst eller frå ein akademisk diskurs til ein anna. Sjølv om det eksisterer eit norsk omsatt alternativt til omgrepet *performance*²¹, vel eg å halde på det engelske ordet, fordi det ber med seg meir konkrete konnotasjonar til kunstformen denne oppgåva handlar om. Trass dette er *performance* eit omgrep som ikkje nødvendigvis treng å vise til performancekunst,²² men som oftast skildrar omgrepet ein levande kropp som utøver ei handling. Desse omgrepa vil bli vidare diskutert gjennom oppgåva og eg skal derfor ikkje forsøke å definere dei noko meir her. Utanom det er det nokre ord og omgrep som kan vere lurt å definere innleiingsvis.

Som nemnt skal teksten ta for seg utstillinga *The Artist is Present*, dokumentasjonen av den, samt dokumentarfilmen laga i etterkant av utstillinga. Sjølve utstillinga på Museum of Modern Art (MoMA) bestod av ein *performance*, dokumentasjon og såkalla *reenactments* av tidlegare *performances*, alle under namnet *The Artist is Present* (TAIP)²³. Vidare består dokumentasjonen av utstillinga av ei rekke fotografi teken fotografen Marco Anelli under tittelen *Portraits in the Presence of Marina Abramovic*, ein "livestream" på nettet og til slutt dokumentarfilmen *The Artist is Present: The Hardest Thing is to do Something which is*

²⁰ Philip Auslander, *Liveness: performance in a mediatized culture* (New York: Routledge, 1999).

²¹ Innan norsk teatervitenskap har nokon valt å omsetje ordet til "performans". Eit anna problem med ordet "performance" er at det eksisterer få synonym til ordet, noko som reint språkmessig resulterer i at ordet dukker opp mykje i denne oppgåva.

²² Ofte omtalt som "live art", sjå til dømes: Paul Allain og Jen Harvie, *The Routledge companion to theatre and performance* (London: Routledge, 2006):182-183

²³ Eg vil nytte meg både av forkortinga TAIP og heile namnet, der det kjennes naturleg.

Close to Nothing (2012). Av reinte praktiske grunnar vil eg derfor berre omtale performansen utført på MoMA av Abramovic sjølv ved tittelen *The Artist is Present*, og heller spesifisere når eg omtalar heile utstillinga. Dokumentasjon og *reenactments* (resten av utstillinga) vil òg bli spesifisert eller omtalt med namnet på det ”originale” verket dei referer til. Derfor vil eg av praktiske grunnar avgrense bruken av tittelen *The Artist is Present* til sjølve performansen Abramovic utfører, og heller omtalar resten av utstillinga med tittelen på verka som vert gjennomført eller dokumentert.

Det engelsk omgrepet *reenactments* er relativt nytt innanfor performanceteorien. Omgrepet er kanskje meist kjend frå historiefaget med ”*historical reenactments*”. Som kan forståast som ein form for ”levande historie”, der målet er å gi eit meir direkte og ”autentisk” forhold til historia gjennom ein levande performance. I boka *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* diskuterer teatervitaren Rebecca Schneider om *reenactments* er eit passende omgrep i ein kunstkontekst i det heile, då det ikkje er godt definert og ber med seg referansar til i historiefaget.²⁴ At Abramovic sjølv bruker ord som ”*re-performance*” for å skildre sine *reenactments* kan kanskje sjåast som eit resultat av dette. Til trass for at eg vel å halde på det engelske *performance*, vel eg å omsetje *reenactment* til norsk: ”Reenact” blir direkte øvesatt til ”gjenspele” eller ”gjenleve” som begge er gode skildringar av kva ”reenactments” kan vere. Sjølv ”reeneactment” blir omsett til ”rekonstruksjon”, eller ”å atskape eit skodespel eller rollespel”. Eg veljar sjølv å bruke ordet ”gjenoppføring”, som eg set saman av ”igjen” og ”oppføring”.²⁵ At eg vel å sette saman desse to orda set ei føring om at dette er ei oppføring, ein performance, som skjer *igjen*.

Dokumentasjon blir i denne samanhengen forstått i ein utvida forstand; alt frå tekstlege kjelder, foto, film til diverse objekt, (til dømes, kan gjenoppføringar sjåast på som ein form dokumentasjon), og vil bli brukt til å skildre alle ”spor” produsert som resultat av ein performance. I hovudsak vil dette likevel vere representasjonsformer som foto og film.

²⁴ Rebecca Schneider, *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment* (London: Routledge, 2011):29

²⁵ ”Gjenoppføring” er kanskje ikkje eit norsk ord du finn i ordboka, i alle fall ikkje eit godt nynorsk-ord. Likevel vel eg å bruke ordet då alternativet blir noko som ”oppattføring” som mistar ordet ”oppføring”, og konnoterer derfor ei anna mening.

1.6 Tekstens gong

Noko som er utfordrande ved all tekstskriving er at det ferdige produktet – det du som lesar sit med i handa – er ei samansetning av fleire oppstykk avsnitt; som nødvendigvis ikkje er skriven i den kronologiske rekkefølga dei står, men er heller eit sluttresultat av ein krunglete og lang prosess. Utfordringa gjer seg gjeldande då den kronologien teksten forsøk å formidle ikkje berre er den einaste måten å strukturere teksten på. Som eg allereie har vore inne på, vil eg gjere lesaren medviten på at denne tekstens analyse av utstillinga *The Artist is Present* (og dokumentasjonen av den) utgjer fleire komplekse forhold som nødvendigvis ikkje (berre) påverkar kvarandre i eit kronologisk eller lineær rekkefølge – slik det blir presentert i denne teksten.

Med det sagt har eg valt å strukturere oppgåva relativt tradisjonelt og todelt, og kan grovt sett delast inn i ein teoridel etterfylgt av ein analysedel – der analysen vil utgjere hovuddelen. I neste kapittel (kapittel 2) vil eg byrje med å stille spørsmålet ”kva *var* performance?”, for å skissere ein kort historikk av performancekunsten utvikling frå hovudsakeleg 1960 til omkring 2000-talet. Vidare vil eg hente fram diskusjonen kring forholdet performancekunsten og dokumentasjonen av den – starta med performanceteoretikaren Peggy Phelan sitt berømte sitat kring 1990. For å belyse denne debatten vil eg diskutere det performative og performativitet. Dette vil òg stå som det teoretiske grunnlaget for den vidare analysen i oppgåva. Deretter (kapittel 3) vil eg bruke forståinga av performativitet til å drøfte representasjonsformene sine moglege performative kvalitetar. Her vil eg sjå nærare på Roland Barthes si bok *Camera Lucida* og konseptet *liveness* og signalet, som vil bli brukt i analysen for å forstå relasjonen mellom publikum og det medierte.

Analysen (kapittel 4) vil ha fire delar – delt opp etter det utvalte forskingsmaterialet. For lesbarheita sin del, vel eg å kome med skildringar av materialet innleiande under kvar analysedel. Dette gjer eg òg fordi eg ynskjer at lesaren skal få innsikt i (skrive)prosessen²⁶; det er ikkje slik at ein sit med all kunskap frå byrjinga. Den kjem fram undervegs.

Fyrst byrjar analysen med Marina sin performance på MoMA for å undersøke verkets teatraliske aspekt og korleis dette kan henge saman med dokumentasjon. Dette vil føre teksten

²⁶ Her er eg inspirert av performanceteoretikaren Gavin Butt sine tankar om teksten som ei "hending", sjå: Gavin Butt, *After criticism: new responses to art and performance* (Malden, Mass.: Blackwell, 2005).

kort inn på minneteorietikarar som Henri Bergson og Maurice Halbwachs, og over til gjenoppføringane på MoMA. Her vil eg diskutere korleis gjenoppføringane stiller seg til det historiske og det kollektive minnet, for og så sjå på korleis desse kan bli forstått som egne verk. Dei to siste delane av analysen vil vere atterhaldt dokumentasjonen av *The Artist is Present*. Her vil eg analysere ”live-streamen” og fotografa i lys av korleis dei blir brukt og brukt om att av publikum på internett. Som ein del av ein performativ praksis for å etablere relasjonar både til dokumentasjonen sjølv og til performansen på MoMA. Til sist vil eg analysere dokumentarfilmen ved å problematisere den som kjelde og peike på korleis Abramovic bruker denne til å historisere seg sjølv og performancekunsten – ved å forstå den som ei medial gjenoppføring.

Etter analysen (kapittel 5) vil eg gjere nokre avsluttande refleksjonar omkring gjenoppførings-tendensen, og drøfte nokre moglege konsekvensar av performancekunstens historisering – kan sjåast på som ein ny epoke? Til slutt samlar eg trådane (kapittel 6).

2. Performance og performativitet: Eit tilbakeblikk

Performanceteori har lenge overlappa med både kunsthistorie, teater, sosiologi, sosialantropologi og medievitskap, men med små (og til tider store) skilnadar bruk og meining. Dette medfører ikkje berre at teorien har fleire bein å stå på, men òg ein viss forvirring og kompleksitet rundt bruken av den. Som til dømes i denne oppgåva; då denne teksten har ei overlappende og til tider tverrfaglege konsept – og omgrepsbase. I boka *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* skriv den nederlandske teoretikaren Mieke Bal om ”reisande konsept” – eller reisande omgrep.

”...concepts are not fixed. They travel – between disciplines, between individual scholars, between historical periods [...] their meaning, reach, and operational value differ. These processes of differing need to be assessed before, during, and after each ‘trip’.”²⁷

I dei kommande avsnitta vil eg derfor redgjere og drøfte performance og performativitet. Desse vil ta form som ein mellomting mellom eit historisk blikk og ei form for omgrepsavklaring. Avklaringane bli vist til gjennom resten av teksten. Dette betyr derimot ikkje at desse omgrepa skal stå fastlåst i sine eigne definisjonar eller som eg skreiv i innleiinga: Bli tredd ned over empirien for å få verket til å passe inn i avgrensingane – eller omvendt. Desse omgrepsavklaringane er mest for å tydeleggjere kva orda *har* betydd og kva dei *kan* bety i denne teksten; oppgåva ynskjer ikkje å komme ”til botn” i kva desse orda inneber men la teori og empiri gå i dialog – omgrepa kan seie noko om verket og verket kan seie noko om omgrepa. For fleire tydingar er sjølvstøtt ikkje utelukkande negativt; dei kan opne for andre meiningar og nye måtar å bruke omgrepa på. Det er altså i mellom ein form for avgrensande definisjon og ein undersøkjande omgrepsforståing eg rører meg ut i både neste avsnitt (og resten av denne teksten).

2.1 Kvar var performance?

Fem år før *The Artist is Present*, i 2005, utførde Marina Abramovic *reenactments* av seks klassiske performanceverk på Guggenheim Museum i New York under utstillinga kalla *Seven Easy Pieces*. Her tok ho for seg verk av kunstnarar som hadde påverka ho og kunsthistorien

²⁷ Mieke Bal, *Travelling concepts in the humanities: a rough guide* (Toronto: University of Toronto Press, 2002):24

og performa verka fysisk om att.²⁸ Abramovic er ikkje åleine med å utføre slike *reenactments*. Sidan byrjinga av 2000-talet kan det verke som performancekunsten har byrja å repetere si eiga historie: Kunst-Werke i Berlin iscenesatte *A Little Bit of History Repeated* (2001), medan Whitechapel Gallery i London oppførte *A Short History of Performance* (Part 1, 2002/Part 2, 2003), der kunstnarar gjorde om att kjende verk frå performancehistorien; same år (2003) gjorde Yoko Ono om att sitt ikoniske *Cut Piece* (frå 1964) på Renalegh Theatre i Paris²⁹. I Norden kan me nemne den danske kunstnaren Lillibeth Cuenca Rasmussen, som rekonstruerte tolv klassiske performancer på Renwick Gallery (2008)³⁰, medan den norske Kurt Johanessen har hatt si eiga retrospektive utstilling.³¹

I likskap med desse gjenoppføringane stiller eg spørsmålet bakover i tid: Kva var performance? I eit historisk perspektiv er performancekunsten i stor grad knyta til midten av 1900-talet, med ei storleikstid på 60-70-talet. Likevel byrjar RoseLee Goldberg si historiske oversikt, *Performance Art: From futurism to the Present*, med Dadaistane og Futurismen, den såkalla avantgarden, rundt byrjinga av det tjuande århundre. Ho ser på desse som forløparar til kunstforma.³² Ikkje før omtrent halvvegs i boka når Goldberg John Cage sin *untitled event* på *Black Mountain College* i 1952³³; som andre trekk fram som eit vendepunkt for performancekunsten, grunngjeve med at verket opna for ei frigjering av publikum i forhold til verket og tolkinga av det.³⁴

Frå 60-talet og utover 70-talet var det ei rekke kunstnarar som jobba med kroppen og performance. På denne tida etablerer kunstforma seg som ein sjølvstending sjanger innan den Europariske og Amerikanske kunstverda.³⁵ *As a medium, performance was intially*

²⁸ Blant verka ho framførde var: Bruce Newman, *Body Pressure* (1974); Vito Acconci, *Seedbed* (1972); Valie Export, *Action Pants: Genital Panic* (1969); Gina Pane, *The Conditioning* (1973); Joseph Beuys, *How to Explain a Picture to a Dead Hare* (1965); Abramovic sin eigen *Lips of Thomas* (1975) og *Entering the Other Side* (2005).

²⁹ Robert Blackson, "Once More... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture," *Art Journal* 66, nr. 1 (2007):38

³⁰ "<http://calendar.artcat.com/exhibits/6565> (Henta: 18.10.2013)."

³¹ Stilla ut på mellom anna Trondheim Kunstforening i 2013.

³² RoseLee Goldberg, *Performance art: from futurism to the present* (London: Thames & Hudson, 2001):19

³³ *Ibid.*:126

³⁴ Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: a new aesthetics*, overs. Saskya Iris Jain (London: Routledge, 2008):19

³⁵ I Amerika dukka det opp kunstnarar som: Chris Burden (*Shoot 1971/Trans Fixed 1974*); Carolee Sheeman (*Meat Joy 1964/Interior Scroll 1975*); Vitto Acconci (*Seedbed 1971*), som aktivt arbeida

intensely political in orientation”³⁶, skriv John M. Sayre; performansenkunsten må ha vore sjokkerande og banebrytande i denne perioden. Som ein motpol til ein autonom og opphøgd modernisme, utfordra desse kunstnarane radikalt forholdet mellom objekt/subjekt, verk/betraktar, representasjon/presentasjon og blikkets hegemoni. Ved å ta utgangspunkt i relasjonen mellom kunstnar og betraktar, det kroppslege og flyktige, utfordra ikkje berre performancekunsten det autonome verk og den ’interesselause’ betraktar, men samtidig tok kunsten eit steg ut i den ”verkelege” verd.

Påstanden kan underbyggjast ved å lese Micheal Frieds heller kjende essay frå 1967: ”*Art and Objecthood*”. I utgangspunktet kritiserte Fried det han kalla ”literal art” – den minimalistiske kunsten – altså *bokstaveleg kunst*. I følgje han var denne kunstforma ei motsetning til det autonome verket, og stod fram som *teatralsk*. Dette var fordi det relaterte seg til det konkrete rommet og betraktarens kropp: ”...*the experience of literalist art is of an object in a situation – one that, virtually by definition includes the beholder.*”³⁷ Fried, som i denne teksten er ein forkjempar for det modernistiske kunstsynet, dømmer minimalismen som uinteressant, men i same tekst etablerer han ein ny måte – eit skift av fokus – for å forstå kunsten. Slik utfordra det teatralske kunstobjektets autonomi og modernismens tankegang om eit låst, stabilt og forståeleg verk. ”*Presentness is grace.*”³⁸, avsluttar Fried og karakteriserer det modernistiske og autonome kunstverket med akkurat dette omgrepet: *Presentness*; eit verk som eksisterer fullt og heilt i seg sjølv. I motsetning vart dei minimalistiske skulpturane omgjort til kvardagslege – bokstavelege – objekt. For verket var avhengig av publikum for å gi meining og derfor fastlåst i røyndas konkrete tid og rom. Etter dette var det ikkje mogleg med ei transcendental kunstopleving.

Sjølv om performancekunst ikkje liknar minimalistisk skulptur er det lett å sjå liksskapstrekk i ein performance: Den eksisterer ”alltid” i ei konkret tid og rom – i ein situasjon – den inneheld ”alltid” eit publikum og meningsproduksjonen skjer ”alltid” mellom verk,

med kroppens grenser og moglegheiter. På den europeiske scenen stod: Joseph Bouys (*How to Explain Pictures to a Dead Hare* 1965); Vienna aktionistane (1965-70), med; VALIE EXPORT (*Tap and Touch Cinema* 1968-71/*Action Pants: Genital Panic* 1968), og sjølv sagt; Marina Abramovic (*Rythm Series* 1973-74) – for å nemne nokon.

³⁶ Henry M. Sayre, *The object of performance: the American avant-garde since 1970* (Chicago: University of Chicago Press, 1989):13

³⁷ Micheal Fried, "Art and Objecthood," i *Essays and reviews* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1998):153

³⁸ Ibid.:168

(kunstnar), og betraktar. Som Richard Schneider skriv i boka *Performance Studies: An introduction*: ”Performance isn’t ”in” anything, but ”between” ...”.³⁹

I boka *The Transformative Power of Performance* skildrar Erika Fischer-Lichte performancekunstens sjølvforståing – ”ein ny estetikk”:

”... performance redefined two relationships of fundamental importance to hermeneutic as well as semiotic aesthetics: [...] the relationship between subject and object [...] the relationship between the materiality and the semioticity of the performance’s elements...”⁴⁰

For Fischer-Lichte kan ikkje det at kroppen er fysisk til stades gjerast om til eit teikn; verken som eit teikn som representerer noko – semiotikken – eller som eit teikn på noko immanent i verket – hermeneutikken. Utifrå Hans-Ulrich Gumbrecht kan performancekunsten bli forstått som ein søken etter ein intens ”nærleik” og ei overskriding av daglegdagse hendingar.⁴¹ Publikum var satt i ein ny sosial kontekst; skulle dei relatere seg til performansen som noko i den verkelege verda eller var det kunst? Ved å bryte ned denne barrieren mellom liv og kunst konstruerte performancekunsten ein stad – eit nytt rom – å eksistere i, som problematiserte dette forholdet mellom publikum og verk.

Denne sjølvforståinga – denne ontologiske skildringa – gjorde kunstforma akseptert som eigen sjanger i løpet av 70-talet og vart akseptert av den institusjonelle kunstverda. I følgje Goldberg brukte performancekunsten byrjinga av 80-talet til å bevege seg ut i den kommersielle verda.⁴² Vidare skriv ho at i løpet av tiåret samarbeida kunstforma meir og meir med teateret og aktivt byrja å bruke kostyme og rekvisittar, og nytta dette til å utforske roller og identitetar.⁴³ Dette kan sjåast i samanheng med ’opninga’ av Europa i løpet av den same tida – ved Berlin-murens fall og utviklinga av *World Wide Web* på byrjinga 90-talet.

Når historia dermed strekk seg utover 1900-talets siste tiår har performancekunsten byrja å tatt i bruk internett og spela på opposisjonen mellom ’levande’ og ’død’. Mange leika med

³⁹ Richard Schechner og Sara Brady, *Performance studies: an introduction*, 3. Ed ytg. (London: Routledge, 2013):30

⁴⁰ Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: a new aesthetics*:17

⁴¹ Per Thomas Andersen, *Modernisme: tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*, vol. nr. 174 (Bergen: Fagbokforlaget, 2008).

⁴² Goldberg, *Performance art: from futurism to the present*:191

⁴³ *Ibid.*:195-221

representasjonsformer som film, foto og multimedia for å utforske potensiale og nye høve innanfor kunstsjangeren. ”In the 1990s, performances dealt with this opposition rather playfully and sought often to collapse it...”⁴⁴ Skriv Fischer-Lichte; likevel avsluttar Goldberg si bok, (rundt 2000-talet), slik: ”For it is the very presence of the performance artist in real time, of live performers ’stopping time’, that gives the medium its central position.”⁴⁵ Slik kan det verke som performancekunsten ”...carry remnants of an ”authentic” culture that fortifies the opposition to medized performance as a product of commercialism created by market intereset.”⁴⁶ Denne opposisjonen i performance-ontologien vil eg sjå nærare på i neste avsnitt.

2.2 Performance og dokumentet: Ein diskurs mellom liv og død

*”Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.”*⁴⁷

Dette, snart ikoniske, sitatet av Peggy Phelan har vore (eit) utgangspunkt for ein performance/dokument-diskurs. Frå 1993 til i dag har sitatet vorten sitert i dei fleste tekstane som omhandlar performancekunstens ontologi, (kunstformen sitt forhold til andre medium og til ettertida). Eg vil i dette avsnittet gjengi delar av diskursen sidan 1990-talet. Sjølv om performancekunsten omfamna reproduksjonsteknologien i det same tiåret har diskusjonen likevel vore prega av ein opposisjon mellom den ”levande” og ”autentiske” performansen og den ”daude” og ”medierte” performancedokumentasjonen.

Phelan, som i utgangspunktet ynskja å plassere performancekunsten utanfor den (re)produserande kapitalismen, peiker på ei avgjerande utfordring ved det å arbeide med performancekunst: Den er flyktig. Phelan skriv vidare: ”Performance’s being ... becomes itself through disappearance.”⁴⁸ I sin eigenart er performancekunsten ei unik hending i tid og rom. Det vil seie at når performansen er over kan den ikkje skje igjen, og slik vere

⁴⁴ Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: a new aesthetics.*:70

⁴⁵ Goldberg, *Performance art: from futurism to the present.*:222

⁴⁶ Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: a new aesthetics.*:68

⁴⁷ Peggy Phelan, "The Ontology of Performance, Representation without reproduction, 1993," i *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, red. Philip Auslander (London: Routledge, 2003):320

⁴⁸ Ibid.

utilgjengelig for dei menneska som ikkje var fysisk tilstade. For Phelan er det performancens *levande* karakter som karakteriserer den. Derfor vert performancens eigenhet ein onotologi basert på *fråvær*; det er performancens forsvinning som gjer den til ein performance. Phelan hadde nok ikkje som ynskje å framheve det flyktige ved performance berre for å gjere det, men likevel skapar ho ein dikotomi mellom performansen – den levande hendinga – og dokumentasjonen. Denne dikotomien framstår hierarkisk: den flyktige performansen overordna dokumentasjonen.

Dette var ikkje eit nytt synspunkt i 1993, og heller ikkje eit ulogisk eitt: For kvifor vert ein interessert i performance? Det er vel performancens levande og flyktige karakter som fascinerer? Til og med ein av dei tydeligaste kritikarane av Phelans utsagn; den allereie omtalte kunsthistorikaren Amelia Jones, innrømmer dette: ”...*live performance is clearly of interest partly because of its liveness...*”⁴⁹

Jones sin kritikk mot Phelan blir likevel tydeleg – nesten freidig – artikulert i artikkelen ”*Presence*” in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*.⁵⁰ Her påpeiker Jones logistikken med at ho rett og slett er for ung til i det heile oppleve dei fleste, (no) klassiske performanceverka på 1960-70- talet, og derfor – i Phelans argumentasjon – verken kan forske på eller skrive om desse hendingane. (Om ho ikkje tar utgangspunkt i nokon som var tilstade). For Jones og dei fleste andre (inkludert meg sjølv) er performancekunsten (slik som TAIP) berre tilgjengelig gjennom dokumentasjonen.

Det mange kunsthistorikarar har fascinert seg over er kroppskunstens møte mellom publikum og performer: Den presenterer kroppen som absolutt tilstade og umediert. Jones understreker derimot: ”...*there is no possibility of an unmediated relationship to any kind of cultural product, including body art.*”⁵¹ Som nemnt i innleiinga støttar Amelia sin argumentasjon seg til den post-strukturalistiske tradisjonen, som frå 1960-talet argumenterte for at all erfaring er grunnleggande språkleg, (og slik eksisterer det ikkje, som påpeikt, noko transcendental

⁴⁹ Jones, ""The Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence." :25

⁵⁰ Amelia Jones, ""Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation," *Art Journal* 56, nr. 4 (1997).

⁵¹ Ibid.:12

nærværserfaring). For Jones treng kroppen å bli dokumentert for å få kulturell status, men òg ein fortolkingskontekst; i den forstand er kroppen *aldri nok i seg sjølv*.⁵²

Gjennom artikkelen utfordrar Amelia Jones tydeleg og konkret den hierarkiske dikotomien som framhev det å ha vore tilstade, som Phelans argumentasjon er med på å bygge opp. Jones påpeiker at det å vere tilstade treng ikkje å bety at du har fått med deg "alt" eller hugsar "alt" som skjedde. Det forsikrar ikkje ei meir *røynd* erfaring; for du må likevel fortolke hendinga. Likevel er det ein fare ved Jones sin argumentasjon: Ved å vektlegge dokumentasjonen – teksten – som grunnleggande for kunnskapsproduksjonen, kan det verke som Jones nesten etablerer ein ny dikotomi, der den levande hendinga er underordna dokumentasjonen.⁵³

Fischer-Licthe påpeiker det faktum at ho sjølv må sjå til dokumentasjon og minne for å kunne skrive om temaet: "*...I must disagree with Phelan's argument that performance cannot be documented. Such documentations rather create the conditions of possibility to speak about past performances at all.*"⁵⁴ Slik stiller ho seg kritisk til Peggy Phelan sitt berømte sitat, men innrømmer at det *mediespesifikke* ved ein performance er borte for alltid: "*Afterwards, the documents made about and left behind by the performance can indeed be accessed; however the specific materiality of the performance itself simply vanishes.*"⁵⁵

Det at Jones bytar ein autoritet med ein anna vert poengtert i teksten *On Performance and Performativity: Woman Artists and Their Critics* skrive som eit motsvar til Jones sin tekst i 2004.⁵⁶ Ho understreker òg det Fischer-Lichte snakkar om, at ein levande performance vil gi ei anna erfaring enn ein tekst eller eit foto; "*....when looking at a documentary photograph or text, the best part of our senses is absent or distanced from the apprehension of the work.*"⁵⁷ Dokumentasjonen klarar ikkje å fange rørsle, luktene, eller lyden i same grad som det å vere fysisk tilstade. Elwes kritikk mot Jones er forståeleg, det er vanskeleg å sei seg ueinig med ein slik påstand; det å vere der produserer ein anna type kunnskap enn det dokumentasjonen kan. Likevel gløymer Elwes eit viktig poeng: All sanseerfaring er

⁵² Ibid.:14

⁵³ Jalving, *Værk som handling: performativitet, kunst og metode*.:236

⁵⁴ Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: a new aesthetics*.:75

⁵⁵ Ibid.:76

⁵⁶ Catherine Elwes, "On Performance and Performativity: Women Artist and Their Critics", *Third Text* 18 18, nr. 2 (2004):.195

⁵⁷ Ibid.

mediert⁵⁸; at sansane baserer seg uansett på ein form for gjenkjenning, du vil alltid ta med deg dine kulturelle referansar i møte med verda.

*”It certainly can be the case that live performance engages the senses differently than mediatized representations, but a difference in kind is not the same thing as difference in magnitude of sensory experience.”*⁵⁹

Dette poengterer Philip Auslander i boka *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. I same bok historiserer han omgrepet ”live”, (det som du opplev i den verkelege verda og i den konkrete tida), til henge å saman med den reproduserande teknologiens framvekst – at før desse oppfinningane ville ingen ha tala om at noko var ”live” – ikkje før det var ei motsetning.⁶⁰ Dette er ein diskutabel påstand, men eit poeng som er viktig å ta med seg frå den er at eit mediums ontologi er ikkje ein evigvarande konstant, men *historisk fundamentert*.⁶¹

Eg vil påpeike at denne diskusjonen har vore prega av ein polemikk, som gjer det lite konstruktivt å argumentere for det eine eller andre synspunktet. Grunnen for at eg har attgjeve den her er ikkje berre for sette desse teoretikarane opp mot kvarandre, men for å konstruere ei ramme for, og aktualisere, den vidare diskusjonen for dette prosjektet. Som vist her, er spørsmålet angående performancens ontologi og dokumentasjon vesentleg og viktig innan den performanceteoretiske diskursen: Noko eg meiner Abramovic, medviten eller ikkje, problematiserer med utstillinga *The Artist is Present*.

2.3 Ei performativ vending

Omgrepet *performative* gir kanskje flest assosiasjonar til 90-tallets post-strukturalistiske kjønnteori, men omgrepet sin historikk kan trekkast tilbake til 50-talet; på det tidspunktet kunsten tok det mange kallar ”the performative turn” – ei performativ vending.⁶² Dette kan sporast til den no klassiske boka *How to do things with words* frå 1962 som er basert på ei

⁵⁸ Jalving, *Værk som handling: performativitet, kunst og metode*:236

⁵⁹ Auslander, *Liveness: performance in a mediatized culture*:55

⁶⁰ Ibid.:51

⁶¹ Ibid.

⁶² Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: a new aesthetics*.

førelsningsrekke av John. L. Austin frå midten av 50-talet.⁶³ Austin delte språket i to: ”constative” (konstaterande) ytringar og ”performative” ytringar. Det klassiske eksempelet på dette er eit bryllaup: I det presten seier ”eg erklærer dykk til rette ektefolk” konstaterer han ikkje berre det som skjer, men skapar og ei ny sosial røynd, der to menneske er gift, med alt det inneber. Ein konstaterande ytring vil du kunne tolke som enten ”sann” eller ”falsk”, då den seier noko om den ”verkelege” verda. Performative ytringar derimot, er den handlinga den talar – den konstruerer den (sosiale) røynda som den ytrar.

Jalving poengterer at performative ytringer er avhengig av ein sosial kontekst; den er situert.⁶⁴ Å seie ”eg erklærer dykk til rette ektefolk” fungerer berre i ein spesifikk kontekst. Det må vere den rette situasjonen (bryllaupet) sagt av den rette personen (presten) og til dei rette personane (brud og brudgom, og gjester i kyrkja). Slik vert mottakaren og konteksten vesentleg for vurderinga av ytringa, det er mottakaren som etablerer ytringa si verdi.

”...kan man hævde, at der er noget fun-damentalt teatralisk over den performative ytring. Teatralisk i den forstand, at performativitet er afhængigt af en modtager, en [...] gennen sin tilstedværelse autoriserer det sagte.”⁶⁵

Her skildrar Jalving performative ytringar som teatraliske, i Frieds forstand, då ytringane, i liksskap med dei minimalistiske skulpturane, er avhengig av publikum. Dette er med på gi betraktar ei aktiv rolle. Som ikkje berre er tilstade og observerer, men som autoriserer det som vert sagt. Slik blir publikum, i dette tilfelle lyttaren, ein del av ytringa. Dette er heller ikkje nok, då Austin understreker at den som talar og må ha rette intensjonar.

I den same førelsningsrekke kollapsar Austin sin eigen oppdeling mellom performative og konstanive ytringar ved å konkludere med at nesten alle konstantive ytringar kan vere performative; ved å konstatere utøver du òg ei handling og derfor blir den konstantive ytringa performativ.⁶⁶ Det å seie noko blir i seg sjølv ei handling og derfor vert sjølve handlinga tydinga. Som Jalving skriv det: *”At noget er performativt betyder i den forstand bare, at dets*

⁶³ Jalving, *Værk som handling: performativitet, kunst og metode*:46 og Ficher-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance, a new aesthetics*, Routledge, London, 2008:24

⁶⁴ Ibid.:47

⁶⁵ Ibid.:48

⁶⁶ Utan å gå for langt inn på temaet deler Austin setningar vidare i tre deler: illusjonær (hensikten med yttringa), lokusjonær (talaren seier ei meiningsfull setning), perlokusjonær (yttringa har ei konkret virkning på mottakeren).

*betydning er selve handlingen, at ytringen er sin egen betydning frem for at referere til en betydning utenfor sig selv.*⁶⁷

Det er altså her Austins språkteori har gjeve performancekunsten (og performativitetsteorien) eit forståingsgrunnlag; ved å poengtere språkets handlande kraft og potensielle sjølvrefererande funksjon og meiningsproduksjon.

2.4 Performance og performativitet

*“...performance is not to performativity what matter is to materiality, the concrete to the abstract [...] Although derived from the same verb, 'to perform', as soon as they become concepts the two words are no longer connected.”*⁶⁸

Sjølv om desse er nært knytta, understreker Mieke Bal at performance er ikkje det same som performativitet, og performativitet er ikkje det same som performance. Jalving bruker omgrepet performativitet som eit paraplyomgrep som famnar både performance og performativ.⁶⁹ Som eg allereie har vore inne på, understreker Andrew Parker og Eve Kosofsky Sedgwick i introduksjonen til boka *Performance and Performativity* at omgrepet er fleirtydleg og er delt av mange, utan å bety det same.⁷⁰ Dei deler historikken til omgrepet i to og skriv: *“...the stretch between theatrical and deconstructive mean-ings of 'performative' seems to span the polarities of, at either extreme, the extroversion of the actor, the introversion of the signifier.”*⁷¹ Jalving kommenterer dette i boka si og meiner me kan forstå desse to polane utifrå ein idé om å være ”on stage” eller ”off stage”; enten den aktive ’performer’ eller den passive som handlinga på blir utført på.⁷²

Sedwick og Parker si inndeling mellom ein *teatralsk* og ein *dekonstruktivistisk* performativitet er kanskje grov, men samtidig god då den opnar for å spore tilbake til to linjer som omgrepet har vakse ut frå⁷³ – som kan sjåast igjen i diskusjonen omkring

⁶⁷ Jalving, *Værk som handling: performativitet, kunst og metode*.:51

⁶⁸ Bal, *Travelling concepts in the humanities: a rough guide*.:175

⁶⁹ Jalving, *Værk som handling: performativitet, kunst og metode*.:62

⁷⁰ Eve Kosofsky Sedgwick og Andrew Parker, *Performativity and performance* (London: Routledge, 1995).:2

⁷¹ Ibid.

⁷² Jalving, *Værk som handling: performativitet, kunst og metode*.:63

⁷³ Ibid.

performancekunsten og dokumentet. Den dekonstruktivistiske linja fører oss til Judith Butlers meir konkrete bruk av omgrepet i sin post-strukturalistiske kjønnteori, medan den teatraliske fører oss til ein idé om performancekunsten som ein spontan kunstform.⁷⁴

Eg vil trekke fram nokre poeng frå Judith Butlers kjønnteori, ikkje fordi denne oppgåva skal handle eksplisitt om kjøn,⁷⁵ men fordi teorien hennar kan seie noko om forståinga av performativitetssomgrepet. For Butler er kjøn, både kulturelt og biologisk sett, noko me ikkje er født med, men noko me 'performer'.⁷⁶ Gjennom å repetere kjønna og kulturelle kodar skapar me våre kjøn; det konstruerast. Makta ligg altså i det performative. Desse *performative handlingane* (som er kroppsleggjorte) er òg ikkje-refererande; sidan handlingane ikkje viser til noko allereie eksisterande stabil og ferdig identitet eller rolle. Det står til dømes i kontrast til eit (reint) fenomenologisk perspektiv sidan det krevjer eit allereie eksisterande og sansande subjekt.⁷⁷ Performativitetssomgrepet kan her bli forstått som ein idé som ber med seg både makt og avmakt: Då ein kan bestemme sin eigen kropp, er ein likevel styrt av sosiale og kulturelle normer. Denne performativiteten handlar altså ikkje berre om å utøve ein kjønnsidentitet, men heller om ein kjønnsidentitet som blir utøvd.

Butlers forståing av performativitetssomgrepet byggjer, sjølv om det ikkje blir sagt direkte, på både Austin og den franske dekonstruktivistiske filosofen Jacques Derrida.⁷⁸ I hans kritikk av Austin argumenterer han for at det performative (skrift)språket er *iteration*⁷⁹: At språket er ein *re-statement*, ein repetisjon, av noko som allereie er sagt – og derfor teatralisk.⁸⁰ Derrida meiner at språket heile tida prøver å framføre ei meining, som er i konstant rørsle og i samspel med konteksten. Ytringa si meining kjem altså ikkje frå sjølv ytringa, (eller den som uttaler det sine intensjonar med ytringa), men gjennom fortolking i kontekst.

⁷⁴ Ibid.:63-64

⁷⁵ Ein kan jo diskutere om det mogleg å i det heile tatt sjå bort frå kjøn; då me alltid er forbunden til våre kroppar, og derfor våre kjøn. For vidare lesing, sjå: Ulla Angkjær Jørgensen, *Kropslig kunst: æstetik, køn og kunstanalyse* (København: Museum Tusulanums Forlag, 2007).

⁷⁶ Butlers teori voks ut frå fleire publikasjonar, men i hovudsak bøkene: Judith Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (New York: Routledge, 1990). og; Judith Butler, *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"* (New York: Routledge, 1993).

⁷⁷ Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory," i *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*, red. Sue-Ellen Case (Baltimore & London: The John Hopkins University Press 1990).

⁷⁸ På norsk: Gjentakning/repetisjon.

⁷⁹ Jacques Derrida, "Excerpt from "Signature Event Context", i *The Performance Studies Reader*, red. Henry Bial (London: Routledge, 2007).

⁸⁰ Jalving, *Værk som handling: performativitet, kunst og metode*:55

Det at Butlers performative handlingane er kroppsleggjorte betyr ikkje at kroppen berre er ein *faktisk materialitet*; det er ein materialitet som ber med seg meining: "...and the manner of bearing this meaning is fundamentally dramatic."⁸¹ At kroppen er meiningsberande bryt med ideen om performance som ein unik (og transcendental) hending i tid og rom. Ved å skildre kroppen som som *dramatisk* forfatte ho likevel ein parallell til teateret; me utøver vår kropp, (som ein form for teater). Vidare utdjuper ho kva ho meiner: "*By dramatic I mean only that the body is [...] a continual and incessant materializing of possibilities.*"⁸² Dramatisk blir i denne forstand at kroppen representerer kontinuerlege og uendelege høve, men desse blir avgrensa innanfor historiske, kulturelle og sosiale forhold. Utifrå dette kallar Butler kroppen for ein *historisk situasjon*, som blir repetert og reproduisert gjennom handlingar.

På bakgrunn av Butlers ide om (tvangsmessige) repeterande performative handlingar omtalar både Jalving og den amerikanske språkforskaren John McKenzie⁸³ Butlers performativitetsomgrep som *normativt*⁸⁴; våre handlingar er berre tvungne repetisjonar innanfor sosiale og kulturelle rammer. Dette stiller seg i sterk kontrast til ideen frå Avant-garden om performance som eit overskridande potensiale. Likevel understreker Jalving at performativitetsomgrepet til Butler derimot har eit *forskyvande* potensiale, (og bør derfor ikkje forkastast). I det Butler kallar *agency*, eller handlekraft: Det er repetisjonane i seg sjølv som eit skapar høve til å bryte med dei.⁸⁵

La oss gå tilbake til Mieke Bal; ho påpeiker at performance og performativitet ikkje er det same, men likevel forsøker ho å finne ein fellesnemnar for desse to, og finn: "*Memory as mediator between performance and performativity...*"⁸⁶ For Bal er performance ein dans, ein song eller det å spele ei rolle, som ho påpeiker er vanskeleg å utøve utan minnet; ho spør korleis ein kan spele ei rolle utan å øve på ein gest, rørsler, ansiktstrykk, eller eit språk som passar rolla?⁸⁷ Dette bindeleddet er interessant fordi den bryt opp distinksjonen som

⁸¹ Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution," i *The Performance Studies Reader*, red. Henry Bial (London: Routledge, 2007).

⁸² Ibid.

⁸³ Jon Mckenzie, *Perform or Else: From Dicipline to Performance* (London & New York: Routledge, 2001).

⁸⁴ Jalving, *Værk som handling: performativitet, kunst og metode.*: 60

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Bal, *Travelling concepts in the humanities: a rough guide.*:199

⁸⁷ Ibid.

Kosofsky Sedwick og Parker etablerer. For minnet er det som er felles for både ein teatralisk og dekonstruktivistisk performativitet. Dette skapar utfordringar for ideen om ein unik performance, som det teatraliske performativitetssomgrepet kan sporast tilbake til; men samtidig er minnet hjå Bal òg kroppsleg fundamentert, som set spørsmålsteikn med den dekonstruktivistiske tradisjonen med å sjå på språket som grunnleggande tilgang til verda, og at språket alltid baserer seg på ein form for repetisjon. Her kjem det tydlegare fram at distinksjonen mellom performance og performativitet, mellom ein dekonstruktivistisk og teatralisk performativitet, er vanskeleg å oppretthalde, (og kanskje heller ikkje naudsynt).

2.5 Performance og det teatraliske

*"Michael Fried's opposition between theatricality og and absorption seems custom-made for this paradox about "performativity": in its deconstructive sense, performativity signals absorptions; in the vicinity of the stage, howev-er, the performative is the theatrical."*⁸⁸

Denne referansen til Micheal Fried's omgrepsspar *teatralisk* og *absorpsjon* seier noko om kor mykje han har betydd for performanceteorien, men den seier oss òg noko om distinksjonen mellom det teatraliske og performance. Sjølv om performance kan bli forstått med Micheal Fried's teatraliske og bokstavelege kunst har desse to omgrepa har forsøkt i lang tid å skilje seg frå kvarandre. I alle fall performance frå det teatraliske: For det teatraliske blir assosiert med teateret; som det står på *Marina Abramovic Institute* sine heimesider:

*"What differentiates performance art from the performing arts such as theater is that performance art is not a space of make believe. In the theater, a knife is fake and the blood it draws is fake. In performance art, the knife is real and the blood is real."*⁸⁹

I følge Abramovic er det éin kritisk forskjell mellom teater og performance: Teater er løgn, medan performance er "ekte". Dette har medført ein viss negativ aura kring det teatraliske og bruken av ordet i forhold til performance, men som det har kome fram frå dei tidlegare omgrepdiskusjonar av både performance, det performative og performativitet ligg det

⁸⁸ Sedgwick og Parker, *Performativity and performance*:2 Her referer dei til Fried's bok "Absorpsjon and theatricality: painting and the beholder in the age of Diderot" som kan sjåast på som ei vidareføring av Art and Objecthood.

⁸⁹ "The Marina Abramovic Institute: What is Performance art? ," <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mai/mai/3> (Henta: 28.01.2014).

teatralske, i forskjellig grad, i nærleik til alle desse. Frå Austins teatralske og sjølvrefererande ytringar til Butlers dramatiske og repeterande performative handlinger, og til performancekunsten flørt med teateret. Vidare skriv nettsida at performancekunsten ”...*does not exclude the use of theatrical elements and does not inherently dismiss the legitimacy of the performing arts, but it [...] blurs the line between art and life.*”⁹⁰

Performancekunseten forstår seg derfor forskjellig frå teater fordi den bryt ned skillet mellom kunst og liv, som i vidare forstand kan forståast som differensieringa mellom betraktaren og deltakaren – den passive og den aktive. Desse blir i boka *The Emancipated Spectator*⁹¹ av den franske filosofen Jacques Rancière omtalt som ”tilskodarens paradoks”; eit paradoks skapt av teateret då det som kunstform er avhengig av betraktaren for å eksistere – ”...*det fins intet teater uten tilskuer...*”⁹² – men samtidig har teateret produsert ein negativ aura rundt betraktarrolla. Rancière påpeiker at det å betrakte blir sett som det motsette av både det å vite og det å handle.⁹³ Det å sjå – betrakte – gjer dermed publikum passive. Det er òg dette performancekunsten (og kanskje Marina Abramovic spesielt har teke avstand frå); ein idé om teateret, der publikum berre er passive betraktarar. Rancière foreslår å bryte ned denne distinksjonen mellom passiv og aktiv, sjåande og handlande, ved å stille spørsmålsteikn ved den: At det å sjå er òg ei handling.⁹⁴ For å utdjupe betraktarrolla i forholdet til performativitet vil eg sjå nærare det teatervitskapelege omgrepet *teatralitet*.

Teatralsk og teatralt (og performativitet, som eg vil vise) er overlappande, men innan teatervitskapen – og det daglegdagse språket – blir distinksjonen gjeldande: Teatralsk brukar ein ofte til å skildre visse kvalitetar eller eigenskapar; dramatisk, affektert, unaturleg eller tilgjort, gjerne når ein snakkar om oppførsel. Teatralt er noko anna.

I følge teatervitaren Josette Féral handlar *teatralitet* om å sette element i nye kontekstar og samanhengar. Som gjer oss merksame og får oss til å sjå annleis på ting.⁹⁵ Teatralitet treng altså ikkje berre å omhandle teater, men kan eksistere overalt. I følgje ho er teatralitet

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Original tittel: *Le Spectateur Émancipé* (2008), norsk versjon brukt i her: Jacques Rancière, Geir Uvsløkk, og Kjersti Bale, *Den emansiperte tilskuer* (Oslo: Pax, 2012).

⁹² Ibid.:9

⁹³ Ibid.:10

⁹⁴ Ibid.:25

⁹⁵ Josette Féral, "Foreword," *SubStance* 31, nr. 98/99 (2002).

avhengig av to ting: Eit rom der noko skjer og (minst) éin betrakter – slik som Rancière påpeiker. For det er publikum som definerer, eller gjenkjenner, teatraliteten. Enten på grunn av iscenesettinga, innramminga, forhåndskunnskaper, eller andre (teatrale) teikn. Féral talar om ei *spalting* av rommet: Denne spaltinga separerer hendinga frå den daglegdagse, slik at den framstår som representasjon, og dette blir grunnlaget for fiksjon. Det blir altså eit gap mellom det daglegdagse rommet og det teatrale; her kan publikum navigere og leike mellom desse to romma. Denne spaltinga vil sette røynd og fiksjon i opposisjon, sjølv om det alltid vil vere overlapping av røyndom i fiksjonen og omvendt. Denne prosessen, ved at publikum deler rommet mellom fiksjon og røynd, er teatraliteten.

Slik eg les teatralitetsomgrepet treng det ikkje å stå i motsetning til performativitetsomgrepet, då det teatrale både er avhengig av publikum og framstår som eit prosessuelt omgrep. Féral anerkjenner dette og påpeiker at teatraliteten og performativiteten er avhengig av kvarandre.⁹⁶ Differansen mellom desse to omgrepa er mest retorisk, meiner ho. Vidare understreker Féral at performancekunsten ber med seg teatralitet då kunstforma får oss til å erfare ting på nye måtar. Likevel understreker ho at performance alltid balanserer på grensa til teatraliteten og slik setter grenser for prosessen, sidan det skjer noko verkeleg på scena. Performancekunstens problematisering av relasjonen mellom publikum og performer viser den teatraliteten som teateret ønsker å skjule. Sjølv om distinksjonen mellom desse to omgrepa ligg for det meste i språket skiljer Féral dei ved å seie at performativitet er det som gjer kvar enkelt performance unik, medan teatralitet er det som gjer ein performance attkjenneleg gjennom teikn; som den danske teatervitaren Torunn Kjølner skriv:

*”En forskel, der kan markeres, er, at performativitet ikke i samme grad som teatralitet indtænker en repræsentation eller en reference til en given forestilling som forudsætning: Mens teatralitetsbegrebet lover en form for transparens og analytisk afstand til handlingen, rollen eller begivenheden, har performativiteten en mere immersiv kvalitet.”*⁹⁷

Slik eg ser dette er det ein parallell mellom det performative/teatrale og det medierte: Våre opplevingar gjennom media kan forståast gjennom ein teatraliseringsprosess, eller ein

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Torunn Kjølner, "Performativitet og Teatralitet som Handlingskonstruktion og Betydningdannelse," <http://videnssamfundet.au.dk/omraader/hovedtema/undertema6/performativitet/> (Henta: 02.02.2014).

performativ prosess. Alle våre inntrykk gjennom media er meir eller mindre iscenesatt og presentert frå eit allereie valt perspektiv.

2.6 Oppsummering

I byrjinga av dette kapittelet stilla eg spørsmålet: Kva *var* performance? Gjennom dei føregåande avsnitta har eg (for)søkt å rette dette spørsmålet bakover i tid mot historia, teoretikarar og teori. Ikkje for å skrive noko form for historie berre for å gjere det, men for å konstruere ei teoretisk ramme for korleis performancekunsten (kan) ha blitt forstått, og vidare korleis dette kan bli brukt i denne teksten. I ein (teoretisk) søken etter performancekunstens eigenheit har kunstforma ofte blitt framstilla som ein opposisjon til alt anna. Som ei motsetning til modernismens opphøgde og universale måleri og det iscenesette og affekterte teater har styrken til performancekunsten tilsynelatande lege *i augneblikket* – i kunstformas tilsynekomst og forsvinning. Til trass for kunstformens eigen flørt med både teatral(sk)e element og nye representasjonsformer har den teoretiske diskusjonen omhandla ein dikotomi som har rangert den levande og ”autentiske” performance og forskjellige medium utifrå ein opposisjonell forståing av dei.

For å forstå denne diskursen har eg søkt å fylgje nokre linjer ved performativetsomgrepet; som har vore brukt til å skildre og forstå performancekunsten. Omgrepets historikk kan grovt sett sporast tilbake til to tydingar: Ei teatralisk og ei dekonstruktivistisk. Der den teatraliske forstår performance som ei spontan og unik hending i tid og rom – med eit slags overskridande eller subversiv potensiale. Byggjer det dekonstruktivistiske perspektivet på ei kritikk av dette då dei ser på språket som grunnleggjande for all erfaring og vidare at alt språk er ein form repetisjon. Derfor er det friande når Mieke Bal trekkjer inn minnet som fellesnemnar for desse to polane og dermed bryt ned denne distinksjonen; for minnet treng ikkje *berre* å vere språk. Eit minne kan òg vere sansingar; som varmen frå sola, lyden av vinden eller lukta av nytrekta kaffi. Ei slik forståing av (både performance og) performativetsomgrepet opnar for å sameine presentasjon og representasjon – handling og teikn.

Derfor har eg vidare sett på det teatral(sk)e ved performativetsomgrepet, som påpeiker dette. Det teatrale inndrar minnet, ei attkjenning, (teiknet om du vil), i handlinga og sét dette som ein føresetnad for forståinga av den. Det performative kan derfor bli forstått som eit

omgrep som skildrar dei prosessane som skjer i møtet med verket. Derfor vil eg vidare forsøke å belyse det samtidige; korleis *The Artist is Present* både er kropp og teikn, presentasjon og representasjon, (fortid og notid) og korleis desse to er gjensidig avhengig av kvarandre i meiningsproduksjonen. I neste avsnitt vil eg diskutere representasjonsformer, som film og foto, sine moglege performative aspekt og korleis ein kan bruke dette til å forstå media som meir enn berre teikn.

3. Den performative performancedokumentasjonen

Diskursen om performancekunstens ontologi er i nesten like stor grad ein diskusjon om fotografiets eigenskapar: ”*Performance poses problems thinking about photography. And photography poses problems to performance.*”⁹⁸ Skriv Rebecca Schneider og påpeiker at mediet har alltid hatt med seg ein dobbelheit. Fototeoretikar Liz Wells skildrar at fotografiet alltid har blitt forstått og diskutert både som kunst og som dokumentasjon.⁹⁹ Denne todelinga kan vidare forståast i diskursen om performance og dokumentasjonen.

Sidan avsnittet som tok for seg diskusjonen kring performancekunstens relasjon til dokumentasjonen vart avslutta med teoretikaren Philip Auslander vil eg her byrje med ein anna tekst av han: I artikkelen *The Performativity of Performance Documentation* diskuterer Auslander korleis ein tolkar fotodokumentasjonen av klassiske performanceverk. Han føreslår at fotografiet handlar meir om forholdet til sine betraktarar enn den ”originale” performansen; eit skift frå ein meir eller mindre rigid ontologi til ein meir fenomenologisk tilnærming.¹⁰⁰

Her argumenterer Auslander for at det er to måtar performancedokumentasjonen har vore, og kan bli sett på: Desse kallar han høvesvis *dokumentarisk* og *teatralsk*. Han meiner at tradisjonelt sett har fotodokumentasjonen vore – slik som Phelan argumenterer for – sett på som *dokumentarisk*; at forholdet mellom hendinga og dokumentasjonen er ontologisk, der hendinga gir autoritet til dokumentet. At fotografiet ikkje er performance og at performance ikkje er fotografi.

I den andre kategorien, den *teatralske*, blir fotodokumentasjonen ofte kalla ”*performed photography*”. Typiske eksempel på dette er Cindy Sherman sine teatral(sk)e foto av seg sjølv i ulike roller, eller Yves-Klein *Leap into the Void* frå 1960. Desse fotografia er iscenesatt utan noko spesielt publikum. Dei som var tilstade, om det var nokon tilstade, kan seiast å vere publikum for meir ein *photoshoot* enn ein performance. Fotografiet er altså iscenesatt som ein performance og tilskodaren har berre tilgang til hendinga gjennom fotografiet – som Jones påpeiker. Auslander skriv vidare: ”*The space of the document*

⁹⁸ Schneider, *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment*.:142

⁹⁹ Liz Wells, *Photography: a critical introduction* (London: Routledge, 2009).:259

¹⁰⁰ Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation," *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, nr. 3 (2006).

*(wheter visual or audiovisual) [...] the only space in which the performance occurs.”*¹⁰¹

Dette vert kjerna i Auslanders argumentasjon: Uavhengig om du ser på fotografiet som dokumentarisk eller teatralisk, eksisterer performansen, (etter den er avslutta), berre i fotografiet – som kan minne om det Amelia Jones argumenterer for. Her understreker Auslander at dei to måtane å forstå performancefotografiet på ikkje er så ulike når det kjem til stykke. Han eksemplifiserer dette med eit sitat frå den kjende performancekunstnarar Gina Pane om hennar forhold til fotografiet:

*”It creates the work the audience will be seeing afterwards. So the photographer is not an external factor, he is positioned inside the action space with me, just a few centimeters away. There were times when he obstructed the [audience’s] view!”*¹⁰²

Gina Pane påpeiker her at fotografen er ein intern del av performansen hennar, at han til og med stod i vegen for dei som var der – som under Abramovics performance på MoMA der det er ein fotograf, eit *filmcrew* og andre diverse kamera tilstade. Vidare understreker Auslander at ingen performanceverk, i alle fall veldig få, er skapt uavhengig av dokumentasjonen; det er slik kunsthistoria får høve til å kategorisere og teoretisere eit verk som eit performanceverk. Hos Auslander forskyv fotografiet performansens etablerte ontologi: For det er ikkje lenger det at eit publikum har vore til stades som etablerer ei hending som ein performance: *”...it is its framing as performance through the performative act of documenting it as such.”*¹⁰³ Dette demonstrerer at fotografien, og dermed fotografiet, har teke plassen til publikum som vitne.

3.1 Den performative indeks

Phillip Auslander referer til Roland Barthes ”message without a code” for å forklare korleis fotografiet blir sett på som eit supplement til den verkelege verda; korleis fotodokumentasjonen har vore sett på som dokumentarisk.¹⁰⁴ Uttrykket kjem frå Barthes kjende semiotiske tekst *The Rhetoric of the Image* frå 1964, og forklarar korleis du i eit fotografi ikkje ser formar og fargar, som potensielt kan representere noko, men at du ser det

¹⁰¹ Ibid.:2

¹⁰² Ibid.:3

¹⁰³ Ibid.:7

¹⁰⁴ Ibid.:1-2

som er avbilda, som ein presentasjon; du ser *gjennom* det. Barthes karakteriserer fotografiet som det einaste medium som har denne eigenskapen.¹⁰⁵

Her vil eg heller røre meg over i ei anna bok om fotografiet av Roland Barthes: *Det lyse rommet – Tanker om fotografiet*, opphavelag frå 1980.¹⁰⁶ Denne har vore omtala som eit av dei viktigaste bidraga innan fototeorien sidan den var gjeven ut, og har difor vore tema for debatt for mange¹⁰⁷. Grunnen til dette kan ligge i Barthes utgangspunkt: Seg sjølv. Han prøver å skrive noko generelt om fotografiet, det objektive, ved å ta utgangspunkt i sitt individ, det subjektive. Barthes var ein viktig og kjend skikkelese innan strukturalismen og seinare post-strukturalismen. Derfor har somme lese boka som eit mislukka post-strukturalistisk prosjekt, men, sjølv om det ikkje vert annonsert direkte, påpeiker Mette Sandbye at boka er inspirert av fenomenologien.¹⁰⁸ Slik rører Barthes seg eit stykke vekk frå semiotikken og spør: ”Hva vet min kropp om fotografiet?”¹⁰⁹

Dei fleste som les *Camera Lucida* oppdagar hans omgrepsspar *studium* og *punctum*, som på mange måtar er hovudpoenga i argumentasjonen hans. Desse omgrepa nyttar han til å skildre to nivå i (for)tolkinga og erfaringa av bilete: Der *studium* kan enkelt forståast som det å tolke fotografi utifrå kulturelle, historiske og politiske kodar, medan *punctum* er eit slags ”stikk”; det personlege som treff deg, det som engasjerer deg, som skapar eit meir direkte og intimt forhold til objekta og personane i bildet. Det er sjølv sagt *punctum* som har gjort boka til tema for både kritikk og hyllest, då den påpeiker fotografiet ikkje berre er teikn som kan tolkast; men desse teikna konstruerer kjensler og relasjonar til det som er avbilda.

Eg skal ikkje ta føre meg alle poenga som dukkar opp, både eksplisitt og implisitt, kring fotografiet i *Camera Lucida*, men nokre poeng er vesentlege å trekke fram i denne samanhengen. Boka vart skriven rett etter mora til Barthes døydde, og strekkjer seg derfor frå ei meir generell tilnærming til fotografiet, der han etablerer omgrepspara, til ei (veldig) personleg tilnærming: For Barthes prøver å ”finne att” mora si i ei rekke fotografi. Denne

¹⁰⁵ Roland Barthes, "Rhetoric of the image," (2006).

¹⁰⁶ På fransk: *La Chambre claire. Note sur la photographie.* (1980) Oversatt til norsk, brukt i denne teksten: På fransk: *La Chambre claire. Note sur la photographie.* (1980) Oversatt til norsk, brukt i denne teksten: Barthes, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet.*

¹⁰⁷ For ein kritikk av Barthes, sjå: James Elkins, *What photography is* (New York: Routledge, 2011).

¹⁰⁸ Mette Sandbye, *Mindesmærker: tid og erindring i fotografiet* (København: Politisk Revy, 2001):136

¹⁰⁹ Barthes, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*:48

intime og melankolske søkinga fører han til slutt til eitt foto: Eit bilde av ei jente i ein vinterhage. Her finn han si mor slik han hugse ho, (sjølv om dette nødvendigvis ikkje treng å bety at jenta på bildet var mora). Ein av tinga som er interessant med dette biletet er at, i motsetning til alle dei andre fotografia han bruker som eksempel gjennom boka, vert ikkje dette vist; sjølv om han skildrar det i teksten får me ikkje sjå det.

Då eg las boka gjekk dette meg hus forbi, eg ofra det ikkje ein tanke, men i teksten *Roland Barthes Mistaken Identification*¹¹⁰ gjer den norsk-amerikanske Margaret Olin oss merksame på akkurat dette: Fyrst trekkjer ho fram eit anna foto som Barthes bruker til å skildre *punctum*; eit bilete av ein mørkhuda familie teken av James VanDerZee i 1925¹¹¹. Ho peiker på at Barthes skildrar ulike detaljar ved klesdrakta til kvinnene som hans *punctum*, som eit par sko eller eit belte¹¹²; men plutselig, når han ikkje har fotografiet føre seg lenger oppdagar han: ”...at dets virkelige punctum var halsbåndet hun bar; for det var (helt klart) samme slags halsbånd (en kjede av flettet gull)...”¹¹³ Poenget til Olin er at her tar Barthes feil – han misidentifiserer sitt *punctum* – for halsbåndet i bildet til VanDerZee er ikkje av fletta gull, men begge kvinnene i fotoet brukar perlehalsband. Slik stiller Olin spørsmålet om desse bileta (bilete av halsbandet og bilete av jenta i vinterhagen) faktisk har eksistert?

*”To raise the possibility that these images do not exist, and to realize how little existence matter is to cast this founding concept into question. The fact that that something is in front of the camera matters; what that something was does not. What matters is displaced.”*¹¹⁴

Dette kan lesast i lag med Auslanders teatralske performancefoto; då det ikkje lenger er viktig kva som faktisk er avbilda, som dokumentasjon, men korleis me opplever det som er avbilda. Olin argumenterer derfor for at den indeksikalske makta til fotografiet ikkje ligg i relasjonen mellom fotografiet og det som er avbilda, men i relasjonen mellom fotografiet og betraktar: ”...in what I would like to call a ”performative index” or an ”index of

¹¹⁰ Margaret Olin, *Touching photographs* (Chicago, [Ill.]: University of Chicago Press, 2012):51-69

¹¹¹ Barthes, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*:59

¹¹² *Ibid.*:57

¹¹³ *Ibid.*:68

¹¹⁴ Olin, *Touching photographs*:66

identification”.¹¹⁵ Som ho understreker får fotografiet performative kvaliteter fordi makta ligg hjå publikum og erfaringa av fotografiet ikkje *berre* er å lese det som teikn.

3.2 Liveness og signalet

Omgrepet ”liveness”, som kan bli oversatt til *livaktig*¹¹⁶, (eller ”live” levande), blir av boka *Routledge Companion to Performance and Theatre* definert som ein kvalitet med med den levande performancen og blir skildra med ”...*the sense that it is happening here and now...*”¹¹⁷ I følgje boka er dette ein viktig idé fordi ”... *it produces meaning in a dynamic process, rather than the fixed and passiveform that recorded media seem to present.*”¹¹⁸ Her blir (igjen) omgrepet ”liveness” ein karakteristikk ved performancekunsten og satt i opposisjon til opptak og representasjonsformer som film og foto, fordi dei blir sett på som passive og noko som låser hendinga. Vidare skildrar boka at;

”...*Performance’s liveness is exiting because it cultivates a sense of presence, and because risk is unavoidable where a accident cannot be edited out (as it can in recorded media).*”¹¹⁹

Opposisjonen mellom den levande performancen og ”recorded media” blir her vidare forklart ved at den levande performancen alltid ber med seg eit preg av tilfeldighet, som spontan kunstform, medan det medierte er låser denne spontaniteten og det umiddelbare. Likevel er det interessant at ”liveness” blir skildra med ”*the sense that it is happening here and now*” og ”*a sense of presence*”; at det livaktige gir eit *inntrykk* eller *kjensle* av at noko skjer her og no, og kan skape eit *inntrykk* av nærleik.

Dette er òg poenget til Phillip Auslander i boka *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*: Den levande performancen har blitt likare den medierte, og omvendt. For han er ”liveness” ei kjensle av nærvær, som kan bli aktivert både av ein fysisk levande kropp, men òg medierte opptak. Auslander argumenterer med å ta i bruk døme frå konsertar; der ein nyttar seg meir og meir av mikrofonar på muskarane som skapar ein effekt av ”live-lyd”, slik

¹¹⁵ Ibid.:69

¹¹⁶ Eg lar ordboka forklare: ”*Aktig - som minner om det førsteleddet nevner.*”

¹¹⁷ Allain og Harvie, *The Routledge companion to theatre and performance*.:168

¹¹⁸ Ibid.:169

¹¹⁹ Ibid.:168-9

me er vant av til å høyre den; eller bruk av storskjermer for å vise nærbilde av den levande artisten.¹²⁰ Det som *kjennest* eller *gir inntrykk* av å vere nært (eller "live") er eigentleg resultat av mediering. Som Auslander så fint formulerar det: "*The emerging definition of liveness may be built primarily around the audience's affective experience.*"¹²¹ Derfor ber òg omgrepet med seg ein performativitet, då det inkluderer eit publikumsperspektiv. Som den performative indeks; noko som kan konstruere relasjonar til objekt og personar som ikkje er "levande" tilstade "her og no".

Derfor er Auslanders idé om "liveness" konstruktiv i denne samanhengen: At noko produserer *inntrykk* av "liveness" – av nærleik og intimitet. Dette kan sjølvstundt sjåast på som ein søken etter autentisitet, men slik eg ser det handlar det like mykje om ei kjensle av å vere tilstade – i motsetning til eit ønske om ei meir "ekte" erfaring. Ei slik tilnærming kan sjåast saman med det den danske medievitaren Carsten Stage kallar eit skifte frå ein representasjons-orientert forståing av media til ein *signal*-orientert media-kultur; der medieringar ikkje lenger er berre er noko me skal forstå og dekode, men krefter som påverkar kroppane våre og kan skape relasjonar til stader, menneske og tider.¹²² Denne signal-orienterte og affektive tilnærminga kan forståast som ei vidareføring av både den franske post-strukturalistiske filosofen Gilles Deleuze¹²³ og den allereie omtalte Roland Barthes. Det som Margareth Olin kallar performative indeks, peiker på den *affektive*¹²⁴ relasjonen mellom fotografiet og betraktar: "... *mediating between the viewers now and the referential having been-there.*"¹²⁵

Utfordringa med omgrepsavklaringar gjer seg gjeldande her: Signal, liveness og performativitet framstår som overlappande i denne konteksten. Å forstå media som signal

¹²⁰ Auslander, *Liveness: performance in a mediatized culture*:33-34

¹²¹ Mi utheving: *ibid.*:62

¹²² Carsten Stage, "Screens of intensification: on DIY concert videos of Lady Gaga and the use of media interfaces as tools of experience intensification" *Journal of Aesthetics and Culture* 4.(2012).

¹²³ Bodil Marie Stavning Thomsen, "Signalitic, haptic and real-time material," *Journal of Aesthetics and Culture* 4.(2012).

¹²⁴ "Affektiv" hjå Deleuze må ikkje forvekslast med "affektiv" som omhandlar (subjektets) kjensler. For Deleuze handlar det meir om "påverknadskraft" (affect). I denne teksten vil ordet bli brukt i hovudsakeleg den fyrste tydinga, sjølv om forståinga av media som signal omhandlar ein form for påverknadskraft. Sjå til dømes: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1987) [1980]. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. *Capitalism and Schizophrenia 2*. Trans. and foreword by Brian Massumi. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.:16

¹²⁵ Britta Timm Knudsen og Anne Marit Waade, *Re-investing authenticity: tourism, place and emotions* (Bristol: Channel View, 2010):7

som kan produsere kjensler av nærvær; der "liveness" kan karakteriserast som representasjonsformene sine performative kvalitetar, med ein fellesnemnar; fokus på *betrakataren si oppleving*.

3.3 Oppsummering

Fotografiet som medium ber med seg ein dobbelheit; både som ein referanse til det som har vore, men samtidig eksisterer det som eit eige objekt i verda me lev i. Denne dualismen blir vidare problematisert om ein ser på forholdet mellom performancekunsten og fotografiet. Ofte framstilla som opposisjonar, eller i beste fall ein relasjon basert på fotografiets referanse til det som har hendt; der fotografiet berre er eit dokument som dårleg klarar å fange og bevare performancens levande karakter. Auslander poengterer at fotodokumentasjonen òg har performative kvalitetar, då det har teke plassen til tilskodaren som vitne. Fotografiet sine eigenskapar gjer det mogleg å plassere, kategorisere og definere ei hending.

Eit anna performativt element med fotografiet finn me hjå Barthes; som i si fenomenologiske undersøking av fotografiet skriv fram relasjonen mellom det som er avbilda og tilskodar. Olin analyse av Barthes demonstrerer at denne relasjonen handlar meir om fotografiet enn den som er avbilda. I Barthes søking etter mora si, er det ikkje viktig om han faktisk fann eit bilete av ho, reint fysisk. Det er heller ikkje viktig å nøyaktig kjenne att alle teikna i eit foto, det som blir viktigare er kva eigenskapar tilskodaren tileignar som er avbilda i fotoet; som Olin påpeiker, den indeksikalske makta er forskyve.

Ei slik forståing av fotografiet kan vidare forståast med teoriar om media som signal, i motsetning til teikn som skal tolkast. Desse signala påverkar kroppane våre fysisk og er med på å etablere relasjonar til stader, tider og menneske. Til dømes har ideen om "liveness" lenge vore knyta til den levande performance, men som Auslander påpeiker, treng ikkje kjensla av nærvær berre vere bunden til ein levande kropp. Desse tilnærmingane kan bli brukt til å diskutere korleis dokumentasjon kan vere med på å produsere ei kjensle av nærvær; og slik vere med på å utvide og påverke publikums relasjonar til performansen som fann stad på MoMA.

4. Analysar

4.1 Teksten og verket

*Ho kikkar sakte opp: Rett på meg - har ho mørke auge? Eg blir ikkje flau, men likevel skiftar eg vindauga. Eg høyrer scena bevege seg vidare utan meg. Medan eg sjekkar facebook har nokon andre teke plassen min og Marina Abramovic er plutselig på photoshoot.*¹²⁶

Dette er ei kort skildring av ei oppleving eg hadde medan eg såg dokumentarfilmen *The Artist is Present: The Hardest Thing is to do Something which is Close to Nothing*, heime i mi eigen stove, framsynt på min eigen personlege datamaskin. Grunnen for at eg har med denne subjektive og (kanskje) ikkje så informative skildringa er for poengtere mitt forhold til denne performansen. For når eg skriv i innleiinga at eg er inspirert av fenomenologien er det fordi eg tar utgangspunkt i ein både sansande og tolkande betraktar, som eg vil ta rolla som der det er naturleg. Eg var aldri på MoMA i 2010, med andre ord: Eg har aldri opplevd *The Artist is Present* - med kjøtt og blod, så å sei. Dette har medført eit metodisk spørsmål; korleis kan eg skrive rettferdig om ein performance eg aldri har opplevd?

*”Even the most sophisticated theorist/historian argues her points “as if” her interpretations hold water somewhere in relatively fixed form, “as if” they are not dependent on material traces after the immutable always already “gone” character of the act...”*¹²⁷

Svarar Amelia Jones og påpeiker problemet ved all skriving om flyktig kunst – noko som rører tydeleg ved kjernen til denne tekstens problemstilling – performansen er allereie forbi. Om det er naudsynt eller ikkje informerer eg derfor om at all skildring er basert på den allereie nemnte dokumentarfilmen, diverse fotografi, utstillingskatalogen og andre sine skildringar og analyser av verka. I dette kapittelet ynskjer eg å gjere ei analyse av *The Artist is Present*. Eg vil ikkje berre ta for meg sjølve performansen Abramovic held, då dette er berre ein liten del av ein større heilskap. Sjølv om dette vart tydeleggjort innleiingsvis vil eg for lesarens del gjenta dette her:

Eg har valt å dele analysen i fire delar: (1) Abramovics performance; (2) dokumentasjonen og gjenoppføringa av hennar tidlegare verk (resten av utstillinga); (3) ”livefeed” på internett og

¹²⁶ Akers et al., "Marina Abramovic: the artist is present.":00:03:14-00:04:40

¹²⁷ Jones, ""The Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence.":25

fotodokumentasjonen av Abramovics performance og av utstillinga; og (4) dokumentarfilmen laga i førekant av og under utstillinga. *The Artist is Present* er altså ikkje berre tittelen på performansen til Marina, men òg heile utstillinga som var på MoMA, samt filmen og portretta teke av fotografen Marco Anelli. Derfor vil eg av praktiske grunnar avgrense bruken av tittelen *The Artist is Present* til sjølve performansen Abramovic utfører, og heller omtalar resten av utstillinga med tittelen på verka som vert gjennomført eller dokumentert.

4.2 The Artist is Present

Frå 14. Mars til 31. Mai 2010 utførde Marina Abramovic performansen *The Artist is Present* på MoMA i New York. Performansen fann stad i museets atrium. Rommet er stort og dei kvite veggane reiser seg over fleire etasjar, (sjå bilete 1). I midten føregår Marinas performance. Ho er plassert innanfor ein kvadratisk firkant, definert med svart teip på golvet og to store lyskastarar som skapar ein ”boks av lys”, (sjå bilete 2). Avstanden mellom performansen og publikum er stor. Denne scena er vakker å sjå på: Her sit ho på ein enkel stol; føre ho er det plassert eit bord – sjølv om dette vert fjerna mot slutten av utstillinga – og ein meir eller mindre identisk stol som hennar eigen.

Gjennom heile utstillingsperioden er både Abramovic sin oppførsel og utsjånad relativt lik, og det er ein elegant komposisjon ho skapar: Med mørkt hår i ei flette lagt til den eine sida, i kontrast til den bleike huda hennar, som gir ho nærmast ein livlaus karakteristikk – *som om* ho var laga av voks, (sjå bilete 3). Det einaste som endrar seg på Marina i løpet av dei tre månadane er fargen på kjolen hennar: Raud, blå og kvit. Tydelege – og sikkert symbolske – fargar. Poseringa endrar seg heller ikkje mykje gjennom utstillingsperioden; med hovudet vendt ned, verkar det som det berre er publikum som kan aktivisere ho – som er eit kjenneteikn ved Abramovic sitt kunstnarskap.

Performansen er enkel: Publikum bli inviterte til å plassere seg på stolen framføre Abramovic og ”...sit silently with the artist of a duration of your choosing.”¹²⁸. Det er no Marina er på, ho lettar hovudet og stirrar inn i auga til vedkommande. Slik sit dei til personen føre Abramovic bestemmer seg for å reise og gå, og slik opne for at ein ny deltakar kan setje seg. For utanfor boksen, frå rommet til utstida av museet, har det manifestert seg ein kø av

¹²⁸ Frå MoMA si heimeside, attgjeve i: *ibid.*:18

ventande publikum som ynskjer å sitte med kunstnaren. Når dagen er over og når museet stenger, sit Marina stille til publikum forlèt lokala.

4.2.1 Den teatral(sk)e Marina

Det er forbode å bevege seg innanfor det konstruerte kvadratet – inn på scena – utan tillating frå museumspersonalet. Derfor er det plassert ut fleire vaktar som slepp ein og ein inn til kunstnaren. For då Abramovic i sine yngre dagar, på 70-talet, utførde radikale verk der ho gav kontrollen over det som hendte til publikum er TAIP ei anna historie: Sjølv om ho kanskje er fysisk passiv, skjer det som finn stad innanfor boksen på Marina sine premisser: dette er hennar scene! Inne på denne scena er det hennar reglar som regjerer. Desse må fylgjast for å få lov å delta i performancen. For det er fleire av deltakarane som forsøker å gjere noko anna enn å sitte og stirre; ei ung kvinne kler av seg,¹²⁹ medan ein anna set opp eit spegel føre ansiktet sitt.¹³⁰ Begge vert fjerna av dei mange vaktene som står rundt innramminga og passar på at publikum ikkje rører seg ut på scena.

I teksten *The Concept of the Paratheatrical* skriv den amerikanske filosofen Bruce Wilshire om korleis nokre situasjonar i dagleglivet kan opplevast som teatral(sk)e og karakteriserer ei slik hending ved at det som skjer ikkje gir nokre konsekvensar utanfor situasjonen: ”*In any sort of theatre we play within a protected area [...] and for a limited period of time; but life is for keeps.*”¹³¹ Marina si scene framstår som eit avgrensa – og (derfor) ekskluderande – rom, der visse reglar må fylgjast som set både høve og avgrensingar for kva som kan skje innanfor rommet, som kan samanliknast med det dei innanfor teatervitskapen kallar ”kontrakten mellom performer og publikum” Dette beskyttar både publikum, utøvar og performancen sine vilkår: ”*...nothing is to happen in the outside world or in the audience which intervenes in the play's 'world' in a way which is considered destructive of it.*”¹³² Marina konstruerer slik eit rom og ein situasjon som spelar på ein intern logikk som nødvendigvis ikkje treng å gi konsekvensar eller kan overførast til det ”verkelege” liv. Denne sjølvrefererande logikken gir performancen teatrale kvalitetar. Dette betyr derimot ikkje at det som skjer ikkje er ”ekte”, men at det hender på konstruerte premisser. I den forstand kan performancen karakteriserast

¹²⁹ Akers et al., "Marina Abramovic: the artist is present.":01:36:37

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Bruce Wilshire, "The Concept of the Paratheatrical " *The Drama Review* 43(1990):171

¹³² Ibid.:169

som eit teatralt rom: Då det er reglane og iscenesettinga som gjer performancen attkjenneleg og forståeleg.

Rommet konstruerer ein fiktiv plass med eit gitt sett av reglar som må fylgjast, der publikum kan "leike" innanfor eit beskytta område for eit avgrensa tidsrom. I TAIPs tilfelle har leiken konkrete og avgrensande reglar som går ut på å sitte stille og sjå kvarandre inn i auga – som minner om ein anna og kjend leik frå barndommen: Ein stirrekonkurranse.

Når eg skriv at scena er ekskluderande er det fordi scena konstruerer eit *fiktivt* skilje mellom deltakar og betraktar – eit tilskodarens paradoks, som i Rancières teater. I den forstand at ein ikkje er deltakar i performancen før du er innanfor teipen og set deg på stolen, resten er berre tilskodarar. Når eg omtalar dette skiljet som fiktivt er det fordi det er ei konstruert oppdeling og noko som erfarast som ei slags gradering av deltakinga. Abramovic *reproduserer* skilje mellom passiv og aktiv, som performancekunsten tradisjonelt sett har arbeida for å problematisere – på denne måten reproduserer ho performancehistoria. Denne romkonstruksjonen underbyggjer òg kjensla av nærvær; når ein går frå å vere publikum til deltakar, når ein set seg føre Marina er denne situasjonen spesiell og opplevast som unik. Scena etablerer det som skjer innanfor teipen som viktig.

Sidan performancen fann stad i MoMAs atrium – det såkalla *The Donald B. and Catherine C. Marron Atrium*¹³³ – som strekk seg over fleire etasjar gir dette publikum tilgang til performancen frå forskjellige balkongar og vindauge frå fleire stader. Dette gir meir konkret assosiasjonar til det fysiske teater-rommet med sine store salar og galleri opp langs veggane, der publikum sit på avstand og betraktar kva som hender på scena.

Atriumet– konteksten denne performancen er utført i – fungerer som eit kunsthistorisk anker: Kurator Chrissie Iles påpeiker at atriumet tidlegare romma blant anna ein skulptur av Barnett Newman og bilete av Claude Monet og Brice Vine.¹³⁴ Slik blir både TAIP, Abramovic og performancekunsten plassert inn i kunsthistoria. "*The artist's silent presence in the center of the space echoes the monumentality of Barnett Newman's Broken Obelisk (1963-69), which*

¹³³ Rommet er designa av den japanske arkitekten Yoshio Taniguchi som ein del av MoMA sin redesign i 2004.

¹³⁴ Chrissie Iles, "Marina Abramović and the public: A Theater of Exchange," i *Marina Abramović: the artist is present*, red. Mary Christian (New York: Museum of Modern Art, 2010).

long occupied the same location...”¹³⁵ Skriv Iles og set Newmans skulptur i referanse til minimalismen – og sender eit ekko til Frieds bokstavelege og teatral(sk)e kunst – som performancekunsten har brukt som teoretisk forståingspunkt. Den fysiske avstanden mellom publikum og performansen, og den stillheiten – både med tanke på rørsle og lyd – som Abramovic og hennar medsamansvarne utøver innanfor boksen, skapar eit nesten fryst bilete. Marinas oppførsel kan nærast minne om ein installasjon – eller eit rørlig bilete – der ho sit heilt stille.

Dette kan sjåast i samanheng med kunstnarens eigne tankar omkring det liknande verket *Nightsea Crossing*; som Marina sjølv omtalar som ”still-life”, bokstavleg talt ”*still life*” – eit stille(stående) liv.¹³⁶ I boka gjeve ut i samband med utstillinga samanliknar Iles TAIP med eit *tableaux vivant*¹³⁷ – som renessansens ”levande bilete”. Marina sit stille i si kontrollerte posering, men i motsetning til eit *tableaux vivant* manglar denne komposisjonen ei historie – eit narrativ – eller gjer den det? Denne scena, dette bilete, dette rommet baserer seg på interne reglar som må fylgjast for å oppretthalde konstruksjonen. Likevel er ikkje TAIP eit autonomt rom eller på nokon måte historielaus; verket går inn i eit kunsthistorisk, (og personleg), narrativ. For då Marina Abramovic, og performancekunsten, ein gong var ”ny”, radikal og i opposisjon, kan dette verket vanskeleg bli forstått uavhengig av historia som ligg mellom 60/70-talet og 2010.

4.2.2 Kroppens sitatkarakter: Fotografiske minner

At *The Artist is Present* liknar eit *tableaux vivant* kan sjåast i samanheng med fotografiet. Om dette er noko Marina er medviten på, konstruerer ho likevel visuelt vakre og tydeleg komponerte performanser; derfor fungerer TAIP godt *som foto*. For sjølv om Abramovic ikkje brukar kamera som ein del av performansen, i den forstand at det er eit konkret element i verket, (eller innrømme at kamera er ein viktig del av performansen som Gina Pane), er kamera *aktivt* tilstade og har ein tydeleg påverknadskraft. Utanfor Marinas scene er det ei rekke filmkamera, og fotografen Marco Anelli sit klar for å ta bilete av kvar einaste som set seg føre Abramovic. Roland Barthes minner oss på at kamera har ei transformerande makt over sine objekt, korleis det at kamera er tilstade endrar oss:

¹³⁵ Ibid.:41

¹³⁶ Edward R. Landa og Christian Feller, *Soil and Culture* (Dordrecht: Springer Science+Business Media B.V., 2009):160

¹³⁷ Iles, "Marina Abramović and the public: A Theater of Exchange.":43

”Så snart jeg føler meg iakktatt [...] forandrer alt seg: Jeg begynner å ”posere”, jeg skaper meg umiddelbart en annen kropp, jeg forvandler meg på forhånd til eit bilete. Denne transformasjonen er aktiv: Jeg merker hvordan Fotografiet etter eget forgodt-befinnende skaper eller utsletter min kropp...”¹³⁸

At Marina har konstruert ein performance som passar til kameraformatet vitnar om dette. Marina poserer for kamera, ho har på førehand skapt seg om til eit bilete – eit *tableaux vivant*. Kamera og fotografiet har ikkje berre ei direkte kraft, men har òg ei historisk innverknad: For sjølv om verket vert annonsert og omtala som ein ”ny” performance – og ikkje ein gjennoppføring – refererer det, i si utforming, tydeleg til det allereie nemnte verket: *Nightsea Crossing* frå 1981-1987,¹³⁹ (sjå bilete 4), utført av Abramovic og partnaren hennar Ulay¹⁴⁰. I likskap med *The Artist is Present* sat Marina og Ulay ansikt til ansikt, på kvar sin stol, med eit bord mellom seg og gjorde minst mogleg. Denne, både personlege og kunsthistoriske, referansen vert forsterka då ein av dei fyrste som kjem og sét seg føre Abramovic på MoMA er Ulay sjølv.¹⁴¹ På ei open scene får publikum delta i Abramovics personlege drama som sét eit emosjonelt forteikn for resten av performansen. Då Marina får tårer i augo under utstillinga (sjå bilete 5) tenker eg med eitt på eit bilete – eit fotografisk minne – av den unge kvinna ho ein gong var: Som står passiv, med bare bryst, ei rose over skuldra, eit stort smykke om halsen; ho held opp tre polaroidbilete med tårevåte auge, (sjå bilete 5.1) Bilete eg tenkjer på er frå 1974 og teke under hennar kanskje meist radikale og kjende verk: *Rythm 0*.

Gjennom verkets komposisjon og dei refererande gestane knyt TAIP seg til kunstnarens sitt eige liv og kunstnarskap; der Marina i seg sjølv fungerer som ein referanse. Sjølv om det er ei ganske forskjellig kvinne – ein anna kropp, om du vil – som sit på MoMA i 2010 enn i hennar tidlegare verk, er denne kroppen er likevel i konstant referanse til seg sjølv. Ikkje at den er nok i seg sjølv, men at den minner oss heile tida på Abramovics kunstnarskap: Kroppen har ein *sitatkarakter*. Det er som om kunstnarens kropp bér med seg hennar tidlegare verk. Denne ”ideen” – ideen om Marina Abramovic? – er sterkt knyta til

¹³⁸ Barthes, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*:20

¹³⁹ *Nightsea Crossing* vart utført tjueto gonger og vart framført i fleire land og ved fleire forskjellige stader; både på museum og i det offentlege rom. For vidare lesing sjå: ...

¹⁴⁰ Frank Uwe Laysiepen (f.1943)

¹⁴¹ Akers et al., "Marina Abramovic: the artist is present." (eventuelt sjå bilete 10).

dokumentasjonen: For Marina sin kropp siterer berre fordi den har noko å referere til. Slik blir hennar kropp konstruert, og det er fotografiet som skapar denne kroppen.

Kunstnarens kropp blir slik ei referanse til fortida, og denne fortida finn me i dokumentasjonen: I dei fotografiske minnene, i historia mellom 1960/70-talet og 2010. Slik er *The Artist is Present* ein ”ny” historisk situasjon, på 60 –og 70-talet var det ”ingen” referanse. Ikkje at desse verka opererte med eit nullpunkt i historia, det var sjølvsagt andre referansepunkt, men det publikummet som møter TAIP har (meir tydeleg) ein kulturell og/eller historisk forståing av verket – som har utvikla seg over tid. Som den tyske performanceteoretikaren Mechtild Widrich skriv i hennar analyse av Abramovics gjenoppføring av VALIE EXPORTs *Genital Panic* under utstillinga *Seven Easy Pieces*:

”Abramovic acted for a historically informed public, not because its members might have been present for the event in the Munich cinema, but rather because they heard or read about it (or will read and hear about it [...] History and memory, or to be more exact, cultural memory based on mediated experience, were embodied equally in the performer and the audience.”¹⁴²

Sjølv om det ikkje gjeld alle som møtte opp på MoMA i 2010, er det tydeleg at publikum var klar over kven Marina Abramovic var og hadde visse forventingar til korleis ein performance ville gå føre seg. I den forstand er det medieringa, dokumentasjonen av performance, som gir TAIP teatral(sk)e og attkjennelege kvalitetar. For det er gjennom fotografiske og medierte minner etter andre og tidlegare performancer publikum kan kjenne att performansen *som* performansen; som gir eit ekko til Auslanders forslag om at iscenesettinga av hendinga, gjennom å dokumentere det som performance, er det som etablerer handlinga som performance. Dette spelar Marina på; TAIP (re)produserer ein ”rein” performance i ein ontologisk forstand – den liknar tidlegare performancer. Ved å reprodusere publikumsforholdet mellom passiv og aktiv, mellom betraktar og deltakar alluderer ho til publikums oppfatning av ein performance. Marina bruker heller ikkje konkret andre medium innanfor performansen sine premiss. Med desse verkemidla konstruerer ho ei attkjenneleg scene som spelar på publikums konnotasjonar og repeterer ein performativ gest.

¹⁴² Mechtild Widrich, "Can Photographs Make it So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic since 1969," i *Perform, repeat, record: live art in history*, red. Adrian Heathfield og Amelia Jones (Bristol: Intellect, 2012):101

4.2.3 Minnet som fellesnemnar

I boka *The Collective Memory*¹⁴³ differensierer den franske filosofen Maurice Halbwachs mellom individuelt og kollektivt minne; og påpeiker at det kollektive minnet får styrken sin frå ei samstemd gruppe med menneske, men at det er (sjølvst) individa i gruppa som hugsar.¹⁴⁴ Vidare påpeiker han at det individuelle minnet kan bli forstått som eit perspektiv på det kollektive minnet, som endrar seg etter den sosiale konteksten. Dette demonstrerer igjen korleis det individuelle minnet og det kollektive ofte er fletta saman. For Halbwachs kan det dermed seiast at alle minner blir kollektive¹⁴⁵; han meiner at me aldri er ”åleine” i våre refleksjonar, med dette meiner han at me alltid tar med oss våre erfaringar frå fortida i møte med notida.¹⁴⁶ Med andre ord; notida aktiverer fortida.

Dette gir eit ekko til Mieke Bals forståing av minnet som fellesnemnar for performance og performativitet, og forklarar kvifor eg trekk fram dette her: Gjennom dei føregåande avsnitta viser det seg at *The Artist is Present* bér med seg ei aktivering av (det kollektive) minnet – ei form for atkjenning – hjå betraktaren i møte med verka. Som Wildrich påpeiker, er det eit ”historisk informert” publikum som møter Marina på MoMA; det kollektive minnet til publikum har kunnskap om både kunstformen og kunstnaren.

Halbwachs var studenten til ein anna kjend fransk filosof; Henri Bergson, og i boka *Matter and Memory*¹⁴⁷ argumenterer Bergson for at minnet ikkje er noko fysisk, i den forstand at hjernen ikkje fungerer som ein ”databank” som lagrar ei rekke minner; ”*Itself an image, the body cannot store up images, since it forms a part of the images...*”¹⁴⁸, men bør heller forståast som noko ligg mellom ”mind and matter”, mellom kroppen og det som ligg utanfor kroppen. Dette er ei formulering som passar inn i forståinga av performance og performativitet; Bergson skildrar kroppen som noko som tar i mot og sender rørsler – ein slags leidning, om du vil. Kroppen er, i følgje Bergson, ”...*the place of passage of the movements received and thrown back...*”¹⁴⁹ Fortida overlever gjennom motorikken i handlingane våre, der minnet vert framkalla gjennom repetisjon av tidlegare handlingar.

¹⁴³ Maurice Halbwachs, *The collective memory* (New York: Harper & Row, 1980).

¹⁴⁴ Ibid.:48

¹⁴⁵ Ibid.:23

¹⁴⁶ Ibid.:41

¹⁴⁷ Henri Bergson, *Matter and memory* (Mansfield Centre, Conn.: Martino Publ., 2011).

¹⁴⁸ Ibid.:196

¹⁴⁹ Ibid.

Desse handlingane representerer ikkje fortida direkte, men blir aktivisert for å gjere ei nytte i notida. Dette kan minne om den signal-orienterte forståinga av media; kroppen som ein ”passasjestad” som både tar i mot og sender signal, der desse signala påverkar kroppane våre; og slik aktiverer minna våre.

4.3 Det retrospektive: Gjenoppføringar og dokumentasjon

The Artist is Present omhandla som nemnt ikkje berre Marina sin performance i museets atrium: Utstillinga var retrospektiv. Likevel er *The Artist is Present* eit passende namn for resten av utstillinga òg, for Abramovic er nemleg akkurat det: Tilstade, (både fysisk i form av performansen og), gjennom representasjon. Resten av museet var brukt til å stille ut dokumentasjon av Abramovic sine tidlegare verk. Dokumentasjon i vid forstand; bestående av fotografi, filmsnuttar, installasjonar, diverse objekt og, kanskje det meist interessante: *Gjenoppføringar av tidlegare performanceverk.*

Det fyrste ein kan seie om desse gjenoppføringane er at dei både (re-)etablerer kroppen som signifikant innanfor ein performanceontologi og på same tid bryt med ideen om eit autentisk umediert forhold til den. Abramovic kunne lett latt dokumentasjonen tale for seg sjølv, men vel likevel å la nokre av verka bli gjort om att av levande kroppar. Dette vitnar om ei tru på kroppen som medium, men ikkje som ei motsetning eller i opposisjon til det medierte. Gjenoppføringane utfordrar både ein dikotomi som verdset den levande performansen og ein som set høgast ei mediert erfaring.

Den retrospektive delen av utstillinga førte publikum gjennom fire delar som følgde Abramovic sitt liv og kunstnarskap kronologisk: Fyrste del var tildelt Marina sine fyrste performancer, produsert i Beograd tidleg på 70-talet, som *Rythm-serien*. Andre del omhandla verk gjort saman med Ulay – her var det òg flest gjenoppføringar – medan den tredje delen viste verk frå tida der Marina jobba for seg sjølv – og inkluderte mellom anna ein installasjon av performansen *Balkan Baroque* (1997). Siste del fokuserte på hennar tid i New York frå 2001 til i dag; *The House with the Ocean View* (2001) og *Seven Easy Pieces* (2005).

Tre av verka som vart gjenoppført var frå Marina si periode med Ulay: *Relation in Time* som opphavelig¹⁵⁰ var utført i 1977, over ein tidsperiode på sytten timar av Marina og Ulay på *Studio G7* i Bologna. Performansen gjekk ut på at to personar sit stille medan dei heng saman via håret som er knyta saman. Frå same året var *Impoderabilia*, som ”originalt” varte omlag 90 min; der Abramovic og Ulay stod nakne mot kvarandre i ein døropning slik at publikum måtte gå mellom for å komme seg inn i galleriet, og slik velje kven dei ville snu seg mot. Den siste gjenoppførte performansen av Marina og Ulays verk var *Point of Contact* frå 1980. Verket kan minne både om TAIP og *Nightsea Crossing* – som vart påbyrja året etter – med to personar vendt mot kvarandre ståande heilt stille, berre med ein arm løfta og peikefingrane nesten borti kvarandre. Performansen vart opprinneleg utført i ein time, på Appel Gallery i Amsterdam.

Luminosity og *Nude With Skeleton* frå henholdsvis 2002 og 2005 var frå Marina sine seinare solo-performanser. *Luminosity*, vart ”originalt” utført på Sean Kelly Gallery i New York, der Marina vart hengt opp, høgt på ein vegg og sterkt belyst – slik at det verkar som om kroppen svevar oppe på veggen. *Nude With Skeleton* skiljer seg frå dei andre performansane ved at den allereie har vore utført fleire gonger, men av Marina sjølv, både i 2002 og 2005. Verket går enkelt nok ut på at utøvaren ligg naken med eit skjelett over seg og animerer det med sin eigen pust og rørsle.

Det var altså ikkje Abramovic sin eigen kropp publikum fekk sjå utføre verka. Kunstnaren sjølv fekk faktisk heller ikkje oppleve desse gjenoppføringane, sidan ho heldt på med sin eigen performance under heile utstillingsperioden; Marina har altså gjeve frå seg kontrollen over sine eigne verk, noko det står respekt av.¹⁵¹

Alle gjenoppføringane vart utført på skift av dei forskjellige utøvarane og verka vart supplementært med fotografi og/eller film frå den ”originale” performansen. Abramovic var altså ikkje så altfor langt borte i form av representasjon. Det at Marina er ”tilstade” (The

¹⁵⁰ Eg vil understreke at bruken av ordet ”opphevelig” eller ”original” her berre refererer til fyrste gong performansen vart utført, iscenesatt som akkurat den performansen, i motsetning til ein meir filosofisk bruk av ordet.

¹⁵¹ Sjølv om me i dokumentarfilmen får sjå at ho forsøk å lære opp dei nye utøverane etter beste evne i workshopen *Cleaning the House*: Akers et al., "Marina Abramovic: the artist is present." eller sjå; "Behind the Scenes. Video: "Cleaning the House" Workshop," Museum of Modern Art, http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/retreat_participants.html.

Artist is *Present*) treng ikkje nødvendigvis vise til den metafysiske diskusjonen kring nærvær, eller at det handlar om eit mystisk eller spirituelt nærvær – som så mange har kritisert. I innleiinga kommenterte eg Amelia Jones; som frå sitt dekonstruktivistiske ståstad bruker si analyse av utstillinga til å meir eller mindre grad påpeike mangelen på ”nærvær” og umoglegheita av den.¹⁵² Sjølv om eg er eining med Jones i hennar kritikk av det mystiske og metafysiske nærværet, trur eg at ein slik innfallsvinkel sit igjen med ei heller negativt ladd konklusjon. Trass Jones sine intensjonar og mange gode poeng, sit ein igjen med ei kjensle av at Abramovic og dei andre utøvarane sitt kroppslege nærvær er meir negativt enn interessant. Derfor vil eg i denne analysen heller forstå tittelen som at kunstnaren faktisk, heilt konkret, *er tilstade*, gjennom både ein levande performance og representasjonsformer.

Eg vil i dei neste avsnitta diskutere korleis gjenoppføringane kan forståast som ei historisering av performancekunsten og så drøfte korleis dei relaterer seg til fortida – og i den forstand dokumentasjonen av tidlegare performance. Det at Marina er tilstade gjennom dei forskjellige medium er med på å gi utstillinga mening. Referansen til Abramovic sine performancer kastar lys over dei unge utøvarane sine gjenoppføringar; blir deira kroppar gjort om til representasjonar av Marina? Som teikn på og tilvising til ein kropp som ikkje er, men burde vore, der? Eller skapar utøvarane sin eigen performance?

4.3.1 Historisering av performance

“I’m one of these artist who is fed up with the copying of not just my work – of all the artist of the 70s in Different ways [...] I’m also fed up with young critics who actually evaluate the young artists’ work and tell us they are original, without refering to the past works at all. They deny history.”¹⁵³

Her diskuterer Marina Abramovic motivasjonen sin bak utstillinga *Seven Easy Pieces* og understreker at dette byggjer på ein irritasjon over ein historielaus tilnærming til performance. Sjølv om utsagnet vitnar om ein idé om ein ”original” som kan kopierast, eller som kan ”tryllast” fram, seier ytringa noko om hennar tilnærming til historie, som i denne samanhengen er interessant. At Marina legg historielausheit til grunn for å gjenoppføre

¹⁵² Jones, ""The Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence."

¹⁵³ Marina Abramovic (2007) attgjeve i: Widrich, "Can Photographs Make it So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic since 1969.":98

tidlegare performancer kan likevel diskuteras: Om historia er ”gløymd” ville det heller ikkje vore grunnlag for å kalle performancane for gjenoppføringar, dei ville simpelthen blitt tolka som nye og ”originale” performancer; det kan heller verke som at historia har blitt (meir) *synleg* dei siste åra. Noko som har resultert i at Abramovic, og fleire andre performancekunstnarar, har byrja å tilnærma seg performancekunsten med eit (no) historisk blikk.

Eg vil her byrje med å trekke fram eit eksempel frå ei anna kunstnar: Den britiske Haley Newman, med serien *Connotations – Performance Images 1994-1998*.¹⁵⁴ Newman stille ut ei rekke fotografi, med påfølgande tekst som konstituerte bilda som dokumentasjon av performancer kunstnaren hadde gjort mellom 1994-1998 på forskjellige stader. I tillegg til teksten, hadde bileta visuelle referansar – ein sitatkarakter – til kjende og klassiske performanceverk, (sjå bilete 6 og 6.1). Dette set ikkje berre verka inn i ein kunsthistorisk kontekst, men er òg med på underbygge at desse fotografia er av performanceverk; fordi me kjenn dei att som performance. Teksten under bileta set fortolkings-konteksten for oss, men den *sjølvhistoriserande* referansen i bileta er like så viktig. Newman har nærast gjenoppført tidlegare performanceverk og fotografert dei. Dette er interessant nok i seg sjølv, for det understreker interessa for klassiske performanceverk, men etter at utstillinga var slutt kunne kunstnaren røpe at ho hadde teke alle bilda over ei veke sumaren 1998 i heimbyen sin; som verkeleg stiller spørsmål om kor performancen ”fann stad”.

I den forstand kan Newmans verk sjåast som eit erkeeksempel på problematikken og det komplekse forholda mellom performance og fotografi utgjer, og talar slik konkret til teorien. Newman iscenesetter sine fotografi som performancer med historiske referansar og på den måten påpeiker ho fotografiets performative karakter; ho konstruerer og definerer ei ny røynd – der publikum sit med makta i motsetning til den tilsynelatande verkelege hendinga bilete skal referere til. Camilla Jalving kallar det ”performative realism”; at verka utøver realisme, dei skapar ein realismeeffekt.¹⁵⁵ Som teksten i Newmans sine verk definerer verka hennar som performance, definerer og (re-)konstituerer foto dokumentasjonen på MoMA gjenoppføringane som historiske performancer: Dokumentasjonen iscenesetter

¹⁵⁴ For vidare lesning, sjå: Anne Jerslev og Rune Gade, *Performative realism: interdisciplinary studies in art and media* (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005):145-180

¹⁵⁵ Ibid.

performancane som historiske (re-)performancer. Slik vert publikums (kollektive) minne aktivisert i møte med, og gjennom tolkinga av gjenoppføringane.

Gjenoppføringa av *Impoderabilia* skilje seg frå dei andre verka ved at det er den einaste performansen der publikum fysisk kan delta og samhandle med utøvarane. I liksskap med TAIP vert denne interaksjonen både kontrollert og overvaka av museumspersonale. Ein artikkel i *The New York Times*¹⁵⁶ kan fortelje at fleire av dei besøkande hadde forsøkt å ta på kroppane til utøvarane medan dei bevegde seg mellom dei; noko som medførte at utøvarane hadde tilkalla vaktene på museet og den besøkande hadde fått tilsnakk, eller vart kasta ut.

Widrich omtalar utstillinga *Seven Easy Pieces* som eit *performativt monument*.¹⁵⁷ Ho forklarar dette ved ein liknande situasjon som på MoMA: Ein frå publikum prøvde å klatre opp til Marina – som satt på ei scene - medan ho gjenoppførde det klassiske performanceverket *Genital Panic*, men vart stoppa av museet sine vaktar. Marina satt urørleg, som ein installasjon eller eit bilete – i liksskap med performansen på MoMA. Widrich meiner at betraktaren hadde misforstått kva gjenoppføringa var. For performansen var ikkje ei gjenoppføring av hendinga i den forstand at publikum kunne samhandle med utøveren – slik som i Marina sin mange tidlegare verk. Den var heller eit monument basert på ideen om performansen: Ein idè bygd på hendinga, dokumentasjon, samt både kunstnar og publikums minner og tolkingar.

Widrichs analyse av Abramovics gjenoppføring av *Genital Panic* påpeiker dette: Det har lenge vore diskusjon om korleis performansen til VALIE EXPORT fann stad, og i sine førebuingar før *Seven Easy Pieces* forsøkte Marina å hente inn så mykje informasjon om performansen som mogleg. Utan å innrømme det, vart dette vanskeleg: Då EXPORT sjølv ikkje ville fortelje om performansen, som hadde funne stad på ein kino i Munchen i 1969, måtte Abramovic sette saman gjenoppføringa basert på ei rekke andre kjelder. Dette medførte at gjenoppføringa *likna meir på fotodokumentasjonen* EXPORT laga i etterkant enn sjølve hendinga, (sjå bilete 7 og 7.1).

¹⁵⁶ Claudia La Rocco, "Some at MoMA show forget 'Look but Don't Touch'," *The New York Times*, http://www.nytimes.com/2010/04/16/arts/design/16public.html?_r=0 (Henta: 03.01.2014).

¹⁵⁷ Widrich, "Can Photographs Make it So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT'S *Genital Panic* since 1969."

Widrich peiker på at til dømes maskingeværet Marina brukar i gjenoppføring si, berre er med på bileta og ikkje var med på sjølve performancen. Slik blir maskingeværet i gjenoppføringa meir eit (historisk og kulturelt) symbol, og peiker på det faktum at gjenoppføringa ikkje (re-)konstruerer den "autentiske" situasjonen. Slik demonstrerer Wildrich det Amelia Jones minner oss på; at kroppen er avhengig av dokumentasjon for å oppretthalde symbolsk status innanfor den kulturelle og (her) historiske sfære.¹⁵⁸ Som Roland Barthes potensielt ikkje-eksisterande "vinterhage-foto" peiker Marina si gjenoppføring til eit fiktivt (i den forstand det moglegvis aldri har funne stad) minne om den originale performancen – basert på mediering.

Ved å formulere om Auslanders argumentasjon om at det er i dokumentasjonen performancen finn stad, kan me her skrive at det er i dokumentasjonen *minne* finn stad. Wildrich understreker at bileta som vart laga som produkt av, eller i etterkant av, performancen er derfor viktigare enn den det som tilsynelatande skulle ha skjedd: "*The photograph provides the imaginary performance with an image.*"¹⁵⁹ Dokumentasjonen gir publikum eit bilete på det dei hugsar. Halbwachs påpeiker at me bruker vitner til å brekferte eller avkrefte det som me føler me allereie veit.¹⁶⁰ Dokumentasjonen fungerer her som eit vitne og utfyller det publikum trur dei hugsar om performancen dei ser føre seg, gjenoppført. Slik demonstrerer Abramovics verk kor viktig bilete (image) er for det kollektive minnet.

¹⁵⁸ Jones, ""Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation.":13

¹⁵⁹ Widrich, "Can Photographs Make it So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic since 1969.":98

¹⁶⁰ Halbwachs, *The collective memory*.:22

4.3.2 Mediert/kroppslig historie

”A reason for this almost ‘uncan-ny’ longing for repeating, for the ‘re-’ seems to lie in the fact that experiencing the world, wheter past or present, is increasingly less direct. It is almost completely communicated through media, via media images of (historical) events.”¹⁶¹

Som dei tidlegare avsnitta avsløre er at all historieformidling mediert; vår tilgang til historia går meir eller mindre gjennom dokumentasjon av historiske hendingar – som potensielt ikkje treng å ha eit indeksikalsk forhold til det som tilsynelatande faktisk hende. *Historiske* gjenoppføringar har tidlegare forsøkt å gjenskape historiske situasjonar (så autentisk som mogleg), ved å kroppsleggjere dei gjennom ein form for skodespel; å attskape opplevinga frå den ”originale” hendinga, slik at publikum og deltakarar kan oppleve historia om att som den *verkeleg* var. Det er dette Abramovic ynskjer òg, gjennom sine gjenoppføringar vil ho gi publikum eit (meist mogleg) autentisk bilete av sine tidlegare performancer.

I motsetning føreslår kunstkritikar Domenico Quaranta at gjenoppføringar ikkje er reproduksjonar av historia, men ei samling av medierte utval frå fortida.¹⁶² Quaranta understreker òg at (den stadig aukande) medieringa av både fortidige og notidige hendingar ikkje berre er det som gjer at me ynskjer meir ”direkte kontakt” til historia – som sitat over føreslår – men at me er blitt vant med at me kan (att)leve hendingar om att og om att, gjennom representasjonsformer som film og foto – berre ved å trykke ”(re)play”.

Kunstkritikaren Hal Foster skriv at kunsthistoria ikkje kan hente fram minna direkte, men *”...only displace them, suspend them, or otherwise adress them again and again.”¹⁶³* Kunsten si oppgåve blir då ikkje å (re)konstruere ei historisk hending slik ”den faktisk var”, men heller vurdere minna på nytt (og på nytt). Abramovics ynskje om å hente fram dei ”originale” performancane gjennom å utføre dei om att er altså ikkje mogleg.

¹⁶¹ Gabriele Horn og Inke Arns, *History will repeat itself: Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance* (Frankfurt: Revolver, 2007):7

¹⁶² Domenico Quaranta, "RE: Akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-porting."

¹⁶³ Hal Foster, "Archives of Modern Art," *October* 99 (Winter 2002):99

I følge performanceteoretikaren Diana Taylor er performance ein kollektiv og interaktiv handling; som kroppsleggjer kultur, samt både individets og kollektivets hukommelse.¹⁶⁴ For ho handlar det heller ikkje om historisk nøyaktighet, men om å kroppsleggjere fortida gjennom til dømes ein gest eller oppførsel. Gjenoppføringane på MoMA kan forståast i den forstand som ein kroppsleggjering av kultur og minner, som både skjer via utøvarar og publikum. I motsetning til ein form for rein kopiering av ein tidlegare performance. Med eit historisk medvittent publikum som *anerkjenner* gjenoppføringane som klassiske performanceverk vert det tydeleg at gjenoppføringane (og performance generelt) er avhengig av dokumentasjon for å oppretthalde sin kulturelle status; då publikums evne til å konstituere gjenoppføringane baserer seg på medierte spor frå fortida.

Kunstnaren Rod Dickinson skriv om gjenoppføringar: I staden for å gjere "historia ekte" er historia "... *actually experienced by the audience as deferred and displaced, but through the apparently immediate and direct lens of live performance.*"¹⁶⁵ Trass gjenoppføringane si avhengighet av medierte (og fragmenterte) spor frå fortida er dei ikkje desto mindre kroppslege, som tilsynelatande gir eit meir direkte forhold til den: Gjenoppføringane gir publikum ei kjensle av ei meir intim tilgang til fortida; då det kan seiast at dei aktiviserer andre sansar og slik andre minner hjå tilskodaren. Ved å plassere levande kroppar ved sida av dokumentasjon – som ein kontekst – gir utstillinga publikum eit sanseleg rikare oppleving av performancane, av fortida.

Dokumentasjonen aktiverer minna hjå tilskodaren, meir konkret minner om den viste performansen, som vedkommande ikkje har trengt å ha erfart; fordi ideen om den eksisterer i det kulturelle minnet. Utstillinga lar publikum erfare dei klassiske performance via dei fysiske kroppane til utøvarane. Gjenoppføringa gir i den forstand vedkommande eit (meir) sanseleg bilete på korleis performansen var – som på si side aktiverer andre minner.

Dermed kan dette sjåast som ei *aktivering av historia* (og medieringa av den) i notida – som er ny innan performancekunstens sjølvforståing. Ei slik tilnærminga til historia, som me finn hjå Abramovic, kan karakteriserast som offensiv: Ho tek kontroll over den og aktiviserer

¹⁶⁴ Diana Taylor, "Performance and/as History," *TDR: The Drama Review* 50, nr. 1 (Spring 2006); Diana Taylor, *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003).

¹⁶⁵ Rod Dickinson i Horn og Arns, *History will repeat itself: Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance.*:61

fortida gjennom utstillinga. Ho tar konkrete grep for å definere og konstruere historia slik ho hugsar den (og meiner den var), noko som i seg sjølv påpeiker at det er umogeleg å framstille noko form for objektiv historie.

Likevel sit ho ikkje med all makt: Ved å la nokon andre enn seg sjølv gjenoppføre sine performancer, opnar Marina òg opp for at utøvarane (og publikum) kan tolke performancane slik dei vil – innanfor Abramovic og utstillinga sine føringar. Slik vert gjenoppføringane ei samansetning av fleire tolkingar av både kroppsleggjorte og medierte minner av performancane. Ved å sjå på nokre av elementa som er med på sette saman ei gjenoppføring vert det tydeleg kor oppstykket og problematisk eit autentisk forhold til fortida er: Marina, som både har erfart performancane med kroppen og via dokumentasjon, som i etterkant tolka desse situasjonane; overleverer dette til utøvarane som sjølv har eigne tolkingar av performancane (gjennom media) basert på personlege, kulturelle og historiske preferansar og brukar dette når dei sjølv gjenoppfører performancane. Det publikum møter på MoMA er ikkje ein kopi av fortida, men ei (kroppsleggjort) fortolking av den; som igjen vil bli tolka av publikum.

Ved å ta i bruk kroppen som medium for å formidle tidlegare performancer, gir Abramovic oss eit tilsynelatande meir intimt og direkte forhold til fortida. Det kan samanliknast med korleis Haley Newmans performancefotografi utøver ein realisme: Gjenoppføringane utøver ein historisk realisme. Dei kroppsleggjer vårt kulturelle minne. Uansett kor fragmenterte og medierte spor dei baserar seg på, gir gjenoppføringane publikum ei kjensle av at det som skjer føre dei er ”autentisk” – kan det bli meir ”autentisk” enn ein levande kropp? Autentisk eller ikkje: Denne følte historiske realismen er satt saman av fleire fragmenterte spor frå fortida. Slik kan ein seie at kroppsleggjeringa av det kollektive minnet, skjer i like stor grad av performer og publikum; i møte med gjenoppføringane vert sansane, minna til publikum, aktivisert.

4.3.3 Re-kontekstualisert performance og erstatninga av minner

”I would argue [...] that history itself has transformed and recontextualized them.”¹⁶⁶ Skriv Wildrich om gjenoppføringane i *Seven Easy Pieces*. Ved å plassere fortida inn i notida har konteksten performancane vert tolka i endra seg. Som Derrida påpeiker; at meininga til ei ytring er basert i fortolkingskonteksten. Som eg har forsøkt å forfatte i dei føregåande avsnitta, ligg ikkje meininga til performansen ibuande i handlinga og kan heller ikkje sporast tilbake til eit konkret historisk augneblikk. Gjenoppføringane på MoMA framfører ikkje si ”opprinnelege” meining (kva den enn må vere), men produserer meiningar i like stor grad av både utøver og publikum i notida. Det desse gjenoppføringane påpeiker er *historia og/eller hukommelsen sin performative karakter*; for det er dei som er i live som sit med makta over historia. Dei som lever er utøvarar og publikum, trass Marina sine (tilsynelatande) intensjonar om å attskape fortida vil denne bli tolka annleis av eit publikum i notida.

Som den franske kunstkritikaren Nicolas Bourriaud skriv: ”We never read read a book the way its author would like us to [...] we construct our own sentences...”¹⁶⁷ Det Bourriaud påpeiker her er det performative ved all estetisk erfaring; den performansen som finn stad i møte med kunst. I den forstand er gjenoppføringane sine egne verk, som naturleg nok blir tolka på ein anna måte no enn i sin originale kontekst. Det Roland Barthes kallar ”the death of the author”,¹⁶⁸ som sjølv sagt betyr fødselen av lesaren, eller som Rancière skriv: Tilskodaren ”...observerer, velger ut, sammenlikner og fortolker. Han forbinder det han ser med en mengde andre ting han har sett på andre scener og på andre steder.”¹⁶⁹ Slik tar publikum med seg sine egne erfaringar, minner og tolkingar i møte med (både performansen i atriummet og) gjenoppføringane – det me her kan kalle det teatrale. Det er publikum som autoriserer gjenoppføringane som historiske performance; og utøvarane utøver sin eigen performance – sine tolkingar av Abramovic sine performancer.

Det at utøvarane er tilstade med sine fysiske kroppar demonstrer at gjenoppføringane ikkje er reine kopieringar, men endringar av fortida: ”...for example by changing the sex, age or

¹⁶⁶ Widrich, "Can Photographs Make it So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic since 1969.":98

¹⁶⁷ Nicolas Bourriaud, *Postproduction: culture as screenplay : how art reprograms the world* (New York: Lukas & Sternberg, 2005):24

¹⁶⁸ Roland Barthes, "The Death of the Author (1968)," i *Auteurs and authorship: a film reader*, red. Barry Keith Grant (Blackwell: Malden, Mass, 2008).Sjå:

¹⁶⁹ Rancière, Uvsløkk, og Bale, *Den emansiperte tilskuer*:27

nationality of the actors...”¹⁷⁰ Som på MoMA; der gjenoppføringane vart gjort av andre enn Abramovic (og Ulay) sjølv. Til dømes vart det brukt både menn/menn og kvinne/kvinne i nokre av gjenoppføringane som i utgangspunktet omhandla relasjonen mellom Marina og Ulay eller kvinne/mann, (sjå bilete 7 og 7.1). Slik fell gjenoppføringane ut av ein kontekst som til dømes ville tolka performance i eit kjønnsperspektiv.

Gjenoppføringane kan seiast å skape sine egne performative relasjonar, då dei ikkje er direkte representasjonar av fortida. Som den performative indeks handlar det mindre om kor autentisk gjenoppføringa er, òg meir om kva tilskodaren legg i gjenoppføringa. At det har skjedd noko som liknar gjenoppføringa betyr noko, om denne hendinga er heilt lik gjenoppføringa gjer ikkje – det som betyr noko er korleis tilskodaren opplev fortida i notida.

At Wildrich kallar gjenoppføringane *performative monument* kan vidare forståast i denne samanhengen; for det eit monument tillater er ”...commemoration: *Establishing a new public version of the past event.*”¹⁷¹ Ein kan argumentere for at ved å gjere ei performance om att vert den fastsatt og låst; og sidan ei slik gjenoppføring er satt saman av fleire element frå historia til ei ny (re)presentasjon kan delar av fortida bli ignorert i prosessen. Dermed kan gjenoppføringa erstatte tidlegare minner:

*”Re-enactment repeat archived, historical events; they replace ‘false’ memories (false because they are media based and therefore always susceptible to manipulation) with individual experiences through direct and often physical experience of history”*¹⁷²

Sjølv om Inke Arns og Gabrielle Horn her føreslår at ei gjenoppføring presenterer ei meir ”sann” tilgang til historia, påpeiker dei òg det faktum at ei gjenoppføring kan skape nye og i nokon tilfelle erstatte den tidlegare oppfatninga av ei hending. Om gjenoppføringar, i utgangspunktet, ynskjer å skape eit rom der fortida kan oppførast i notida og dermed bryte ned avstanden mellom dei; kan dei derfor òg forvirre minna om fortida.¹⁷³

¹⁷⁰ Quaranta, "RE: Akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting".

¹⁷¹ Widrich, "Can Photographs Make it So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic since 1969.":101

¹⁷² Horn og Arns, *History will repeat itself: Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance.*:7

¹⁷³ Stephen Gapps, *Performing the Past: A Cultural History of Historical Reenactment* (Sidney: University of Technology, 2002):14

Gjennom utøvarane sine tolkingar av performancane og publikums fortolkingar av dei – som er farga av deira idear om performance – vert det kollektive minnet om performance kroppsleggjort, i møtet mellom utøver og publikum, som igjen konstruerer nye, og i nokon tilfelle kan erstatte tidlegare, idear om dei. På denne måten synleggjer gjenoppføringane dei performative forskyvande prosessane me kan sei historie og minna arbeider gjennom; og konkretiserer den situasjonen ei kvar estetisk erfaring kan vere, eller som Robert Blackson formulerer det: ”...*memory, like history, is a creative act...*”¹⁷⁴

4.3.4 Oppsummering

The Artist is Present er ei retrospektiv utstilling; den tar for seg Marina Abramovics – og i utvida forstand, performancekunstens – historie og fortid. Dette er ikkje noko som berre kjem fram av utstillinga si tematikk, men er noko publikum tileigne utstillinga. At gjenoppføringane ber om eit historisk blick er ikkje så ulogisk, men historiseringa vert òg tydeleg i møtet med Marinas ”nye” performance: Tilskodaren kjenner att hendinga som ein performance, og forstår kva kulturell (og no historisk) tyding Abramovic har og har hatt. Det er et historisk medvitent publikum som møtte opp på MoMA; som kunne performancekunstens historie og veit kva dei kunne forvente seg av utstillinga og brukte dette til å samanlikne og referere til andre verk.

Det er som ein kontrakt mellom publikum og performer – som kan skildrast som performancekunstens teatralitet. Denne kontrakten baserer seg på eit kollektivt minne om kva performance er. Denne historiseringa av performancekunsten er dermed kroppsleggjort i like stor grad av publikum og utøvarar. Gjennom gjenoppføringane både synleggjer og kroppsleggjer utstillinga kunstformas fortid og viser samtidig at den er medviten si eiga historie – noko som blir anerkjent av publikum. *The Artist is Present* demonstrerer dei performative kvalitetane ved både historie og det kollektive minnet. Då ikkje berre er tydeleg at vår oppfatning av fortida er basert på fragmenterte og medierte spor, men at denne oppfatninga blir (konstant) fornya og erstatta i møte med nye impulsar. Gjenoppføringane er gjensidig avhengig av både utøver og tilskodar og i dette møtet både overlappar og skapast det nye minner om dei tidlegare hendingane.

¹⁷⁴Blackson, "Once More... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture.":31

4.4 Dokumentasjon av *The Artist is Present*: Eit eige liv på nettet

"Technology, overcoming time and space, has brought all life on earth so close together that the most remote "facts," as much as those closest to hand, have become significant for each individual's life...." ¹⁷⁵

Dokumentering og distribuering av kunsten er viktig for kunstnarar; spesielt dei som jobbar med flyktig kunst. Det er som kinesiske kunstnaren Ai Weiwei seier: *"Without the Internet, i would not even be Ai Weiwei today. I would just be an artist somewhere doing my shows."*¹⁷⁶ Det er ikkje mange likskapar mellom Marina Abramovic og Weiwei utanom at dei begge er vel distribuert på internett. For det er ikkje berre gjenoppføringane og utstillinga til Abramovic i seg sjølv som utfordrar det komplekse forholdet mellom dokumentasjon og performance – mellom kropp og media. Sjølv utstillinga – spesielt Marina si performance – er grundig dokumentert gjennom ein dokumentarfilm, uttalte foto og *live stream* frå performansen, som gjekk kontinuerleg under heile utstillingsperioden på MoMA si heimeside. I dei neste avsnitta vil eg undersøke korleis desse representasjonsformene er med på å understreke, etablere og utvide performansens tid og rom, eller sagt med lånte ord:

*"[How] ...the phenomenological relation between body and place is intensified, vitalized and re-vitalized through performative practices and through different kinds of mediations on, and of, places"*¹⁷⁷

Eg vil derfor analysere dokumentasjonen av utstillinga på MoMA med utgangspunkt i (mitt eige og) betrakteren sitt forhold til det medierte; korleis den blir erfart og brukt under og i etterkant av performansen. Korleis det medierte er med på å skape og attskape relasjonar og får, ved hjelp av tilskodaren, eit eige liv på nettet. Eg vil understreke tilfeldigheten ved forskingsmaterialet mitt: Sjølv om eg tar utgangspunkt i MoMA sitt live-opptak og fotodokumentasjon; fins det mange nettsider og individ som bruker og bruker om att bilete og

¹⁷⁵Michael Renov, *The subject of documentary* (Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2004):172

¹⁷⁶ Ai WeiWei, <http://www.spiegel.de/international/world/ai-weiwei-shame-on-me-a-799302.html> (Henta: 20.04.2014).

¹⁷⁷ Timm Knudsen og Waade, *Re-investing authenticity: tourism, place and emotions*:9 òg referert til i; Stage, "Screens of intensification: on DIY concert videos of Lady Gaga and the use of media interfaces as tools of experience intensification " :3

klipp frå performansen (og dokumentarfilmen) på nettet, derfor undersøker eg berre nokre få eksempel som har dukka opp via mitt søkefelt.¹⁷⁸

4.4.1 "Live stream": Den medierte her-og-no erfaringa

*"When we watch [live broadcast] television, we have the impression that something is happening only once: this is never going to happen again, we think, it is "living," live, real time, whereas we also know, on the other hand, it is being reproduced by the strongest, most sophisticated repetition machines."*¹⁷⁹

Gjennom "live streamen" kunne ein, ikkje fysisk sitte med Marina, men erfare *The Artist is Present* frå kvar som helst i verda som ein "mediert performance". TAIP er altså ikkje berre ein hending fysisk i MoMAs atrium, men òg ei global hending på internett distribuert i "real time". Eg har aldri sett denne "live-streamen" då den, i likskap med utstillinga, berre eksisterte medan performansen fann stad. I ein "screenshot" funne på nettet ser det tilsynelatande ut som at filmen viser oss eit nært bilde av stolane og bordet Abramovic brukte under performansen, sett frå sida, med stolane mot kvarandre; og stiller seg slik innanfor scena sine avgrensingar, men framsyner dette frå eit litt høgare perspektiv enn menneskeleg høgde – som ei fluge på veggen, (sjå bilete 10)

Ein kan tenke seg at kamera er plassert utanfor Marina si scene, kanskje oppe på veggen,¹⁸⁰ men med kamera sine tekniske finesser, som *zoom*, kan kamera sitt blikk komme visuelt nærare på sjølve performansen enn publikum som var fysisk tilstade på MoMA. Slik fjernar kamera alt som ikkje er viktig, slik som publikum utanfor scena, og fokuserer på kunstnar og deltakar; og etablerer derfor dette som viktig. På denne måten understreker kamera publikums fascinasjon for kunstnarens levande kropp og det som skjer mellom Marina og hennar deltakarar. Kamera skapar ei nærværskjensle – *mediert "liveness"* – ved å teknisk zoome nærare performansen gir kamera ei kjensle av å vere fysisk nærare. Stage påpeiker at

¹⁷⁸ Til dømes har eg ikkje sett på dei mange Youtube-filmene det fins av performansen, og den store aktiviteten det er i kommentarfeltet knyta til videoane. I følge Wikipedia vart det òg laga ei Facebook-gruppe kalla "Sitting with Marina", men eg har ikkje klart å finne den igjen.

http://en.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovi%C4%87#cite_note-16 (Henta 03.04.2014)

¹⁷⁹ Ann Mary Doane, sitert i Schneider, *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment*:93

¹⁸⁰ Eg har ikkje funne noko skildring av kor kamera var plassert, men om ein til dømes ser på Bilete 12 kan ein tenke seg at det er kamera som heng på veggen.

frå eit ontologisk synspunkt vil ei "live" hending (som ein konsert) framleis vere "live" om ein fjerna medieringa, men i eit perspektiv som ser etter korleis den opplevast og erfarast kan *kjensla* av nærvær bli trua.¹⁸¹ Marinas performance sluttar ikkje å vere ein performance eller blir mindre "live" om ein fjerna medieringane, men opplevinga av performansen kan bli utvida og intensivert gjennom kamera. Filmens perspektiv er med på gi publikum ei visuelt rikare oppleving av performansen, då dei som var fysisk tilstade ikkje kom så visuelt nært det som skjer i midten av scena.

I motsetning til kamera sitt zoom, skapar det meir høge – ovanfrå-og-ned – perspektivet eit (meir distansert) overblikk over situasjonen, som eit menneske ikkje kan få med sine fysiologiske avgrensingar – om ikkje vedkommande står på ein av balkongane som opnar inn mot atriumet. Dette demonstrerer òg kamera sine høve til å vise oss dei perspektiva me ikkje kan erfare med kroppen, men som me kan erfare kroppsleg via filmen.

Ved å zoome seg innanfor den avgrensa scena og ved å plassere seg lenger oppe enn det som er fysisk mogleg presenterer *live streamen* ei oppleving av performansen som er annleis enn den dei som var fysisk tilstade erfarte. Likevel liknar denne "medierte performansen" på den "fysiske performansen" ved å understreke det flyktige; for live streamen var berre å sjå i museets opningstider, medan Marina utøvde sin performance. I hendinga sitt avgrensa tidsrom, som er med på definere den som meir signifikant. Dette fokuset på tid blir òg påpeikt ved at Marina set ein strek på den eine veggen i atriumet for kvar dag som går; slik fortel ho ikkje berre kor lenge ho har klart å sitte slik, men tel òg ned til performansens avslutning. Eit avgrensa tidsrom skapar ei kjensle av at hendinga er noko ein må få med seg før det er for seint.

At hendinga er viktig(are) vert òg påpeika ved den faktum at den vert mediert: "...*mediation is a way of stressing the importance and more-than-normal character of what is being mediated.*" Skriv Stage; at det eksisterte ein film som vart sendt simultant med hendinga på MoMA gir publikum ei oppfatning av at hendinga er monaleg – at hendinga er (meir) meiningsfull og viktig.

¹⁸¹ Stage, "Screens of intensification: on DIY concert videos of Lady Gaga and the use of media interfaces as tools of experience intensification " :5

Marina sin utøvande kropp blir gjennom "live streamen" distribuert ut til alle med internettkontakt. Slik etablerer filmen eit forhold mellom performance og betraktar kvar som helst i verda, eit signal som skapar kontakt mellom kropp og skjerm (og igjen, kropp). At dette påverkar publikum emosjonelt kan demonstrerast ved ei internettside som er dedikert til "webcam captures" av performansen på MoMA.¹⁸² Der eigarane av sida har laga filmar og collages av bilete frå filmen. Siste post¹⁸³ var frå 1. Juni 2011 og er ei form for påminning; "...in remembrance of the 1 year anniversary of Marina's show."¹⁸⁴ Internettsida forlenger performansen og lar brukarane få ein form for tilgang til den lenge etter at sjølve performansen var over. Eigaren av sida har blant anna laga ein video vedkommande har kalla "Marina Abramovic Webcam Animation Video"¹⁸⁵, der han har samla still-bilete frå live-opptaket for å laga éin film. Fleire tar kontakt med skaparen fordi dei vil at han skal legge inn deira still-bilde; det augneblinke i live-opptaket då vedkommande deltok i performansen.

Ein slik performativ bruk av utklipp frå filmen vitnar om ein affektiv tilknytning til både den fysiske performansen og til live-streamen. Performativ i den forstand at det er tidskodarane som produserer og skaper meiningar: "This media practice transforms the spectator into a contributor, an individual creating unique media versions..."¹⁸⁶ Eigaren av sida lagar nye bilete, filmar og collages av bilete frå live-opptaket. Dette demonstrerer laga av medieringar og korleis dette ikkje står i opposisjon til kjensla av nærvær; Stage poengterer noko liknande ved å vise til korleis publikum filmar storskjermen som viser artisten, i staden for å filme den levande kroppen på scena.¹⁸⁷ Ved å plassere seg sjølv inn i filmen på nytt, kan ein seie at publikum gjenoppførar performansen innanfor media-formatet.

¹⁸² Dimitri Chrysanthopoulos, <http://marinaabramovicwebcam.tumblr.com/> (Henta: 28.03.2014).

¹⁸³ Henta: 28.03.2014

¹⁸⁴ Chrysanthopoulos.

¹⁸⁵ <http://marinaabramovicwebcam.tumblr.com/post/656282418/stop-motion-animation-i-created-using-the-webcam>

¹⁸⁶ Stage, "Screens of intensification: on DIY concert videos of Lady Gaga and the use of media interfaces as tools of experience intensification " :6

¹⁸⁷ Ibid.

4.4.2 Portraits in the Presence of Marina Abramovic

”This must have been an amazing moment.”¹⁸⁸ Skriv brukaren ”CJ Nye” under eit bilete frå opningsdagen; då Marina strekk seg over bordet for å ta handa til Ulay – som i dokumentarfilmen blir akkompagnert av storslått applaus. (Bilete) Denne kommentaren vitnar om at vedkommande skulle ynskje han eller ho var tilstade, men klarar likevel å anerkjenne det emosjonelle ved augneblikket som viktig – via eit fotografi.

Ein deltakande media-kultur kan vidare demonstrerast ved å sjå på portretta teke under TAIP: Kvar einaste som sat seg ned med Marina vart fotografert av fotografen Marco Anelli. På museets heimeside¹⁸⁹ kan ein finne kvart enkelt portrett, med dato og kor lenge vedkommande sat med Marina – som ein form for kvantitativ kartlegging. I følge Flickr-kontoren¹⁹⁰ til MoMA er det 1566 foto som var vorten sett over ein og ein halv million gonger på nettet¹⁹¹. Etter utstillinga var bilda samla i boka *Marco Anelli: Portraits in the Presence of Marina Abramovic*.¹⁹² Portretta er teke medan vedkommande deltok i performansen og perspektivet etterliknar Marinas posisjon ved at fotografen har plassert seg rett bak ho. Me får sjå performansen frå Abramovic sitt perspektiv. Fotografia er enkle og vakre, berre av ansiktet, frå halsen opp, (sjå bilete 11).

Om ein fylgjer Stages idé om at det som er viktig blir mediert, blir denne måten å dokumentere kven som deltok og kor lenge dei deltok ein måte å understreke viktigheten ved å fysisk deltake i kulturelle hendingar. Det er med å bygge opp at det har mykje å sei å vere tilstade; å kunne seie ”eg var der, eg deltok – og her er beviset”. Dette demonstrerer òg det performative ved å faktisk ta eit bilete; ”*The very act of photography, as a kind of performative gesture which points to an event in the world.*”¹⁹³ Som om det å fotografere blir ein slags performance i seg sjølv, ei handling som understreker viktigheten av det den peiker mot, men òg ”...a form of designation that draws reality into the image world, is thus itself a

¹⁸⁸ "www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/4422559925/in/set-72157623594227362 (Henta: 26.03.2014)."

¹⁸⁹ <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/>

¹⁹⁰ Nettsida blir av Wikipedia omtalt slik: Flickr er en internettsjenereste hvor brukerne kan laste opp fotografier og video (på inntil 90 sekunder) og dele dem med andre. Nettstedet blir regnet som et tidlig eksempel på det såkalte Web 2.0. <http://no.wikipedia.org/wiki/Flickr> (henta 18. 04. 2014)

¹⁹¹ "<http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/> (Henta: 05.03.2014)."

¹⁹² Marco Anelli et al., *Marco Anelli: Portraits in the Presence of Marina Abramovic* (Damaini, 2012).

¹⁹³ David Green, *Where is the photograph?* (Maidstone: Photoworks, 2003):48

form of indexicality.¹⁹⁴ Å fotografere performansen blir som å flytte hendinga inn i bilete, som de-territorialiserar hendinga.

Når ein les kommentarane på flickr-albumet kjem det fram at portretta vart oppdatert kontinuerleg gjennom utstillingsperioden: *"I cannot wait to see the new updates! I check daily for new portraits to be posted - hopefully they will soon!"*¹⁹⁵ Skriv ein person kalla "jeromeca". Det at vedkommande sjekkar dagleg for nye portrett er med på å etablere performansen som ei multimedial hending, og vitnar om at personen opplev ein form for deltaking ved å gjere det. Ved å diskutere portretta både under og etter utstillinga flyttar performansen seg til bli ei hending eksisterande på internett.

Albumet blir eit rom for deltakarar (og ikkje-deltakarar) der dei kan utvide og forlengje opplevinga. Brukaren "boxesbag" skriv: *"I am still processing, even after 2 months! Amazing performance, thank you to the MoMA and Abramovic."*¹⁹⁶ Slik blir Albumet eit stad for publikum å møte hendinga igjen (og igjen); kor dei kan diskutere og dele sine meiningar og erfaringar rundt utstillinga.

Utanom Flickr-kontoen til MoMA har fotografia har fått sitt eige liv på nettet: Alt frå nettsider som *Marina Abramovic Made Me Cry*¹⁹⁷, som har samla bilete av dei som byrja å grine under performansen, til den meir useriøse *Marina Abramovic Hotties*¹⁹⁸. Ved å kategorisere og bruke bileta om att gjer publikum fotografia om til sine egne; og slik skapar publikum eit meir personleg forhold til dokumentasjonen. I liksskap med "Webcam Animation Video"-en som vart laga av live-opptaket har ein anna nettside-eigar skapa ein video av nokre av portrett-bileta, med musikk frå artisten Nina Simone.¹⁹⁹ Vedkommande har òg lagt ved instruksar på korleis du kan poste filmen på di eiga side.²⁰⁰ Ved å bruke media-materialet om att tek publikum kontroll over fotografia; dette kallar Henry Jenkins

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ "<http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/comments/#comment72157624091513772> (Henta: 05.04.2014)."

¹⁹⁶ "<http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/comments/#comment72157624138516112> (Henta: 05.03.2014)."

¹⁹⁷ "Marina Made Me Cry", <http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/> (Henta: 05.01.2014).

¹⁹⁸ "Marina Abramovic hotties," <http://marinaabramovichotties.tumblr.com/> (Henta: 05.02.2014).

¹⁹⁹ "<http://misharabinovich.com/blog/?p=44> (Henta: 18.03.2014)."

²⁰⁰ "http://misharabinovich.com/projects/Marina_Abramovic_vs_Nina_Simone/ (Henta: 18.03.2014)."

”participatory culture”.²⁰¹ Som blir kjenneteikna som ein media-kulturell situasjon der fleire amatørar kan produsere media-materiale og flytte dei mellom forskjellige arenaer.

Den fiktive differensieringa ein kan seie å sjå under den fysiske performansen mellom betraktar og deltakar blir forskuve på nettet. Sjølv om medieringane understreker viktigheten av å vere tilstade og delta i kulturelle hendingar – og bruke dokumentasjonen til å bevise det – blir det òg tydeleg at medieringane på internett bryt ned distinksjonen mellom passiv og aktiv. Dei peiker på den aktive holdninga det å sjå er. Det handlar ikkje lenger om å gå over teipen og sette seg føre Marina – det går jo ikkje lenger – deltakinga skjer på andre måtar: ”En tilskuer setter sammen sitt eget dikt med elementer av diktet foran ham. En annen tilskuer del-tar i framføringen ved å omskape den på sin egen måte...”²⁰² Ved å sette dokumentasjonen inn i nye settingar og nye kategoriar omskapar publikum den. Slik opnar dokumentasjonen, og ikkje minst internett, for å at kven som helst kan bidra i kulturen – som vidare kan forståast som ei utjamning av forholdet mellom kunstnar og publikum, i den forstand at kven som helst kan produsere kulturelle objekt.

4.5 The Artist is Present: The Hardest Thing is to do Something which is Close to Nothing

I 2012, to år etter at TAIP vart avslutta, blir dokumentarfilmen *The Artist is Present: The Hardest Thing is to do Something which is Close to Nothing*²⁰³ gjeven ut. Filmen tar føre seg tida fram mot utstillinga og sjølv utstillingsperioden; med eit fokus på Marina si historie. Reint teknisk varar filmen i nesten to timar og hoppar scenisk mellom Marinas førebuingar, *flashbacks* til tidlegare verk og hendingar, og sjølv utstillinga. Likevel er det ei historie som blir bygd opp – både internt kronologisk i filmen, men òg i eit større perspektiv – som ender ved at Marina reiser seg frå stolen sin på MoMA; med utstrakte armar tar ho imot sin hyllest, publikum klappar og performansen er slutt.

I denne oppgåva spelar dokumentarfilmen ei todelt (om ikkje tredelt) rolle; både som kjelde og som ein form for medial gjenoppføring. Filmen både dokumenterer og gjenoppfører Abramovics historie og performance. Eg vil i dette avsnittet fyrst undersøke dei

²⁰¹ Jean Burgess et al., *YouTube: online video and participatory culture* (Cambridge: Polity, 2014).

²⁰² Rancière, Uvsløkk, og Bale, *Den emansiperte tilskuer*:27

²⁰³ Anelli et al., *Marco Anelli: Portraits in the Presence of Marina Abramovic*

dokumentariske kvalitetane ved filmen og problematisere bruken av dokumentarfilmen som kjelde; for å så sei noko om korleis filmen kan bli sett på som ei gjenoppføring, av både Marinas klassiske performanceverk, men òg kunstnarens performance på MoMA.

4.5.1 Problemet med dokumentarfilmen som kjelde: ”Marina is never not performing”

Filmen har eit relativt ukomplisert dokumentarfilm-format. Den kan karakteriserast med det filmvitaren Bill Nichols kallar i boka si *Introduction to Documentary* ”the observational mode”²⁰⁴; der det ikkje er ei forteljarstemme som guidar oss gjennom klippa, og slik er filmskaparane fråverande. Kamera berre ”observerer” det som skjer. Sjølv om ein kvit tekst dukkar opp i ny og ne for å orientere og lokalisere kvar me finn oss i tid og rom, eller kven som pratar. Det er intervjuobjekta som driv historia fram; gjennom tilsynelatande monologar fortel Abramovic og menneska rundt ho om performancekunsten og Marina sitt liv.

Alle *flashbacks* til tidlegare performancer eller hendingar, vert understreka ved bruken gamle filmklipp eller bilete som enten er i svart-kvitt eller ”dårlegare” kvalitet; men får meir filmatiske kvalitetar ved ein zoomar inn og ut, eller ved å flytte (kamera)blikket rundt på/i biletet. Elles bytter kamera mellom å vere (tilsynelatande) handhaldt, til meir rolege og stativbaserte klipp – som spesielt kan sjåast i scenar frå MoMA. Gjennomgåande i heile filmen er bruken av nærbilede: Intime klipp av enten Marina eller andre aktørar i filmen – som kan forståast i samanheng med fokuset på kropp og det sanslege, kommunisert gjennom media-materialet.

Byrjinga av dokumentarfilmen vert definert ved at me får sjå Marina posere for diverse *photoshoots*. Ho leikar med kamera: Me får sjå at ho er veit korleis ho skal bruke kroppen sin og korleis ho kan skape eit godt bilde. Desse *photoshootane* er tilstade gjennom meir eller mindre heile filmen. Vidare i introen gir filmen oss ein smakebit av kva som kjem seinare i filmens kronologi og hoppar til ein av dagane av utstillinga på MoMA. Me får sjå personar springe for å komme fyrst i køen. Abramovic sitt med hovudet bøygd ned i det me får sjå ei kvinne sitte seg ovanfor ho. Plutseleg har kamera teke plassen til kvinna.²⁰⁵ Gjennom kamera

²⁰⁴ Bill Nichols, *Introduction to documentary* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2010): sjå spesielt side 109-115

²⁰⁵ Akers et al., "Marina Abramovic: the artist is present.":00:04:40

får me oppleve det kvinna ser: Marina hever hovudet, opnar auga og ser rett på oss; rett i kamera.

Her vert dokumentaren todelt. Den fortel oss noko om Abramovic – at ho er komfortabel med kamera – samtidig som den fungerer som ein tilgang til performansen på MoMA; der me tek plassen til publikum og får høve til å stirre inn i augna til Marina, gjennom kamera. Nichols skriv, ”*Observational documentary de-emphasizes persuasion to give us a sense of what it was to be in a given situation.*”²⁰⁶ Som nemnt blir dette understreka i filmen ved filmskaparane er ikkje-eksisterande, i den forstand at me ikkje ser eller høyrer dei; dei forsøk ikkje å språkleg overtale oss eller definere det me ser. Det er inga *voiceover* og intervjusituasjonar opplevast som monologar med kamera. I den forstand er heller det inga mellomledd mellom Marina og kamera – hennar performance er berre føre oss. Dette gir eit inntrykk av at ho både ser i og snakkar direkte til kamera, til oss. Som igjen skapar ei kjensle av nærleik og intimitet; dette er kommunikasjon mellom meg – publikum – og Marina.

Det er òg her filmen fungerer som kjelde; den gir oss eit innblikk i kunstnarens (tilsynelatande) veremåte: Det er ei ganske anna kvinne me møter i dokumentarfilmen; her sit ikkje Abramovic lenger som ein ”passiv” voksfigur, me får derimot sjå ei karismatiske kvinne – men som framleis er i kontroll. Nichols påpeiker innleiingsvis i boka si at ”*Documentaries are about real people who do not play or perform roles.*”²⁰⁷ Som dokumentar gir filmen oss eit innblikk i Marina sitt liv, virke og historie; dette betyr derimot ikkje at Marina ikkje performer. For det blir tydeleg at Abramovic sit med makta; både under *The Artist is Present* og i dokumentarfilmen. ”*Marina is never not performing.*”²⁰⁸ Uttalar kuratoren hennar, Klaus Biesenbach, under ein av monologane i filmen. Marina er inga skodespelar, men ho *performer*; det er noko iscenesatt og affektert over hennar veremåte, eller situasjonane ho finn seg i. Det framstår som om Marina har full kontroll over kva ho skal seie og når ho skal seie det. Nichols stadfestar at det er to formar for argumentering innan dokumentarfilm.²⁰⁹ Den fyrste er eit argument som blir påpeikt gjennom ”...*selection and arrangement of evidence*”, og i motsetning, eit argument som blir uttalt ”...*by the filmmaker or social actor recruited to the film.*” Ved å trekke filmskaparane bort frå film-

²⁰⁶ Nichols, *Introduction to documentary*:116

²⁰⁷ *Ibid.*:8

²⁰⁸ Akers et al., "Marina Abramovic: the artist is present.":

²⁰⁹ Bill Nichols, *Representing reality: issues and concepts in documentary* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1991):126

formatet, som ei overtalande stemme, opnar dokumentar-formatet for at filmens subjekt kan utfolde seg og uttale (sine) argument.

Introduksjonsscena som flyttar seg frå ein *photoshoot* til performansen på MoMA fungerer som ein fin måte å trekke publikum inn i dokumentaren – inn i performansen – men det seier òg noko om Marinas forhold til kamera. Gjennom heile dokumentaren fungerer kamera, i forhold til Abramovic, som ein medskyldig. På same måte som ho gjer sine tilskodarar medskyldige i skapinga av performansen på MoMA, blir kamera no hennar nye publikum. Ho er fullt og heilt medviten på at kamera er der, og brukar det aktivt.

I likskap med TAIP kan dokumentarfilmen sjåast på som teatral; den konstruerer ei ramme ved å la oss sjå verda gjennom nokre spesifikke og derfor iscenesatte vinklar. Den konkrete eigenskapen all film ber med seg; at den er skapa ved hjelp av eit medium og derfor manipulert, set filmformatet i ein særstilling mellom det dokumentariske og det teatrale. Rebecca Schneider skriv at fotografiet – det medierte – ”...*not generally considered as a medium of liveness, has become a veritable hotbed for re-staging, re-playing, reenacting for the camera in work that mixes theatricality and documentality in tantalizing ways.*”²¹⁰

Dokumentarfilmen som format lovar oss ei form for røyndomsnære situasjonar, med verkelege menneske, men som Nichols spør, det grunnleggande spørsmålet: Dokumentaren fortel ei historie, men kven si historie? Er det filmskaparen eller subjektet si fortelling me får levert?²¹¹ Tilsynelatande forsøker filmskaparane å forholde seg nøytrale til det som skjer føre kamera, dette betyr ikkje at dei ikkje redigerer, klipper eller gjer val både i kva dei vil filme og kva dei vil ha med i sluttresultatet. Det er som Eivind Røssaak trekk ut frå eit intervju med kunstnaren Vibeke Sandberg; fotografiet har særleg tiltrekkingskraft ”*Ikke fordi det dokumenterer, men fordi det virker som det dokumenterer.*”²¹² Fotografiet og dokumentarfilmen spelar på tilskodarens konnotasjonar om kva eit kamera er og skal gjere. Det ligg i kameraets historie. Dokumentarfilmen produserer ein realisme, (igjen) som kunstnaren Hayley Newman sine performance-foto, skapar dokumentarformatet ein realisme-effekt.

²¹⁰ Schneider, *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment.*:29

²¹¹ Nichols, *Introduction to documentary.*:10

²¹² Eivind Røssaak, *Selviakttakelse: en tendens i kunst og litteratur* ([Oslo]: Norsk kulturråd, 2005):68

Forutan å peike på sin eigen manipulasjon ved å hoppe scenisk mellom forskjellige stader og tider, har dokumentarfilmen ei heller observatorisk posisjon. Likevel, under ein anna *photoshoot* i filmen, peiker filmen (tydeleg) på si eiga iscenesetting.²¹³ Marina vert teken bilete av: Medan ho fortel at ho er nervøs før utstillinga, høyrer ein fotokamera klikke medan bilete etter bilete vert teken. Plutseleg skiftar filmen vinklar – som om filmkamera var ein del *photoshooten*. I takt med dei klikkande lydane frå kamera skiftar scena til MoMA – ein overgang definert av eit nærbilde av det som liknar ein blitz – til eit bilde av Marina med auga igjen, men med eit fargefilter over, ei digital klokke viser seg raskt på skjermen, kamera beveg seg rundt ho: Marina ser rett i kamera. Avbrott av eit klikk og eit klipp som liknar ein kamerarull. Filmene er raskt tilbake på *photoshooten* og viser så ei rekke foto av stolen og bordet på MoMA i forskjellige vinklar – akkompagnert av lyden frå kamera som tek bilete. Som om filmen – performansen – er ein *photoshoot*. Ikkje berre gjer dette oss medviten på at filmen er ein film – filmens filmheit, om du vil – som om filmen peikar på sitt eige medium: Kamera; men kan òg gi oss eit hint om kor fotografisk og visuelt orientert Marina er.

4.5.2 Dokumentarfilmen som gjenoppføring og tilgang

I filmens allereie omtalte opningsscene: Marinas *photoshoot*, ikledd svart kjole og djevelhorn, fortel ho om korleis ho som barn gjekk i selskap utkledd som ein djevel, medan alle dei andre barna var kledd som cowboys og prinsesser. Leande, med bilete frå barndommen i handa, seier ho: ”...*I think it marked my life, so we recreate this image, only sixty years later.*”²¹⁴ Ein slik kommentar understreker dokumentarfilmen som gjenoppføring.

Gjennom filmens narrativ fortel Abramovic om si historie frå ung kunstnar i opposisjon til den meir etablerte og kjende kunstnaren ho er i dag. Utsegna hennar vert støtta opp ved visuelle *flashbacks* og teoretikarar som Arthur C. Danto og Chrissie Iles. Retorisk opplevast det som ei personleg fortelling, men underliggande er det snakk om ei større historie. I følgje Abramovic er det hennar ”...*task to make history straight.*”²¹⁵ Dette er ein kunstnar som ynskjer å ta kontroll over historia, sette den i ei linje og *vise den fram*; som Marina sjølv seier grinande, då ho sit på innsida av bilen ho og Ulay levde i ein gong, ”... *show me this*

²¹³ Akers et al., "Marina Abramovic: the artist is present.":00:32:50

²¹⁴ Ibid.:00:05:07

²¹⁵ Ibid.:00:14:13

incredible road from living there to here.”²¹⁶ For det er akkurat det (den retrospektive utstillinga og) dokumentarfilmen gjer: Den fortel ei historie – frå der til her.

Ved å visuelt plassere Abramovic sine tidlegare performancer inn i narrative, underbygd av språklege utsegn, posisjonerer filmformatet performancane som historiske performancer; den gjenoppfører performancane i ein medial kontekst. Filmen bryt ned fortida og notida, tid og rom, og gjer historia tilgjengeleg – igjen og igjen. Om me ser dette i ljøs av det performative ved språket, som Austin opphavelig diskuterte, konstruerer filmen ei ramme – ein kontekst – der subjekta kan uttale sine erklæringar over performancekunsten. I liksskap med gjenoppføringane i TAIP, iscenesettar filmformatet performancane som historiske performancer.

Det opplevast som om historia me ser i dokumentarfilmen må gå til slik den går, ”...*it was like destiny.*”²¹⁷ Proklamerer Marina i filmen. Fortellinga filmen presenterer for oss får utstillinga på MoMA til å virke som eit naturleg punkt i kunstnarens karriere og kunstnarskap – som peiker på det teatrale ved utstillinga og korleis historia, og derfor det mediale, er med på bygge opp performansen som viktig. Denne historiefortellinga blir understreka i filmen ved at Ulay, på TAIP sin opningsdag rører seg gjennom den retrospektive utstillinga, og slik summerer opp det filmen allereie har fortalt.

At gjenoppføringar kan skape nye minner og i nokre tilfelle bytte ut tidlegare minner er òg gjeldane i (dokumentar)filmen som format; eit eksempel på dette er kunstnar Omer Fast videoinstallasjonar *Spielbergs List* (2003).²¹⁸ Ti år etter at Spielbergs klassikar *Schindlers List* var framsynt, reiste Fast til staden filmen vart laga: Konsentrasjonsleiren Plaszow i utkanten av Krakow, Polen. Her fins det framleis delar av ”kulissane” brukt i filmen, og på staden vert det arrangert ”Schindlers List Tours”, som viser publikum rundt på det som vart brukt som filmsett. I Fast sine opptak frå leiren er det vanskeleg å skilje forskjellen mellom det verkelege og kulissane brukt i filmen. Kunstnaren intervjuar òg eldre menneske som budde i nabolaget som hadde vore statistar i *Schindlers List*, og desse samtalanane avslører at menneska blanda saman kva som skjedde i 1940 med det som skjer i filmen. Slik

²¹⁶ Ibid.:00:40:18

²¹⁷ Ibid.:00:34:26

²¹⁸ Sjå spesielt Horn og Arns, *History will repeat itself: Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance.*:102-105

demonstrerer verket ”...*how strongly media images shape and overlie our memories, and that films have assumed the function of monuments for collective memory.*”²¹⁹

Det kan dermed seiast at dokumentarfilmen konstruerer ein *representasjon* av verda; ”*Documentary also makes a representation, or a case, an argument, about the world explicitly or implicitly.*”²²⁰ Skriv Nichols og minner oss på at det å representere kan vere ei performativ handling: Det å plassere ei kjensgjerning føre ei anna gjennom å konstruere ein diskurs; dokumentarfilmen blir då ”...*less about a story and its imaginary world than an argument about the historical world.*”²²¹ I eit slikt perspektiv kan dokumentarfilmen bli i seg sjølv sett på som eit argument om verda. Når Abramovic bruker dokumentarfilmen til å sette historia i linje, konstruerer ho eit argument om korleis historia skal opplevast.

Filmen konstruerer historia ved å velje kva verk som blir presentert og korleis dei blir presentert. Slik blir dokumentarfilmen ein del av medieringane som overlappar og set rammer for våre tankar og minner om fortida. Dette peiker tilbake på notida; på meg, som bruker filmen som ei kjelde i ein akademisk tekst, og er slik ein del av den meiningsproduksjonen som blir konstruert rundt og med desse medieringane. For meg, og fleire i min generasjon, vil filmen vere ei primærkjelde og tilgang til historia om Abramovic og hennar kunstnarskap. Det er dokumentaren – og dokumentasjonen – som står igjen etter at utstillinga på MoMA er over: Dokumentarfilmen er allereie ein del av (det kollektive) minnet.

Her kjem me til dokumentarfilmens andre rolle; som gjenoppføring av performansen på MoMA. I liksskap med både live-opptaket og fotodokumentasjonen frå utstillinga, gir dokumentarfilmen oss ei (audio-)visuell tilgang til det som skjedde. Etter å ha, gjennom filmens argumentasjon, bygd opp både performansen og Marina som kunstnar kjem endeleg utstillinga (og slik er me tilbake til det desse analysane byrja med: Performansen på MoMA). Her får me sjå korleis publikum nærast spring for å stille seg i kø, slik at dei får høve til å sitte med Marina. Filmen skifter takt her; sikkert for å understreke kjensla av korleis det var å oppleve performansen fysisk. Klippa er roligare, og bruken av *slow motion* gjer oss igjen

²¹⁹ Ibid.:103

²²⁰ Nichols, *Representing reality: issues and concepts in documentary.*:112

²²¹ Ibid.:111

medvitne på tidsaspektet, som blir poengtert ved klipp av veggen Marina krysser ut dagane på.²²²

Sakte filmklipp er med på gjer oss meir fokusert på kroppen og korleis den reint fysiologisk rører seg: Auge som lukkar seg, opnar seg, halsen svelger, hovudet snur seg. Dette blir vidare understreka av at filmen bruker fleire nærbilete, både av Abramovic og publikum. Som er med på å skape ei kjensle av fysisk nærvær og intimitet. Slik blir òg media-materialet visuelt meir taktilt og sensorisk. I nokre sekvensar vert musikken, som har vore gjennomgåande i nærast heile filmen, borte og me får høyre lydane frå publikum i museumsrommet²²³; dette engasjerer høyrslene i større grad, (som både opplevast som irriterande og friande), då det gir oss eit lydleg bilde på korleis det var å vere tilstade under performancen.

Scener frå MoMA blir avbrote av sekvensar der me berre får sjå augne til Marina, som stirrar inn i kamera; plutseleg er det me, som sit på andre sida av skjermen, som stirrer kunstnaren inn i auga og slik får me delta i performancen. I motsetning til publikum som var fysisk tilstade på MoMA får me som ser filmen, sjå det som skjer etter stengetid og kva Abramovic gjer i tida mellom museets opningstider. Som berre er med på auke kjensla av intimitet, gjort tilgjengeleg av dokumentarfilmen. Desse nærbileta av Marinas kropp og auger er med på å etablere og auke interessa for performancen og ho som kunstnar.

4.5.3 Oppsummering

The Artist is Present kan kategorisert som ein performance i den multimediale tidsalder. Sjølv om det ikkje vert tydeleggjort av Abramovic sjølv, er performancen hennar grundig dokumentert og distribuert på internett – kunstnaren *utøver* eit mediemedvit. Eg har her sett på korleis ein kan forstå fotografa og live-opptaket som utvidingar av, og tilgangar til, performancen. Ved å la performancen på MoMA bli fotografert og sendt kontinuerleg på nettet via live-opptak flyttar performancen seg og vert omgjort til ei multimedial hending som føregår på internett. Slik blir den òg tilgjengeleg for alle, kvar som helst i verda. Ved å forstå media som signal som påverkar oss – og som kan brukast til å (re)etablere relasjonar til tider, stader og personar – har eg undersøkt korleis dokumentasjonen inngår i performative handlingar på nettet. Performative, fordi dei gjer publikum om til deltakarar som bidrar til

²²² Til dømes: Akers et al., "Marina Abramovic: the artist is present.":01:33:27

²²³ Til dømes: *ibid.*:01:21:33

tydingsproduksjonen. Denne tydingsproduksjonen er lausreven frå den fysiske hendinga og skjer i møtet mellom publikum og dokumentasjon på nettet; men er samtidig både påverka og påverkar hendinga på MoMA. Ved å om att (og om att) gjenoppføre performansen gjennom media-materiale konstruerast det (igjen) nye meiningar og (igjen) nye møte.

Ved hjelp dokumentarfilm-formatet skapar Abramovic ei historieskildring som framstår som logisk og rett. Dokumentarfilmen gir oss ei kjensle av realisme, då den det ikkje opplevast som filmskaparane forsøk å overtyde oss om noko spesifikt. Dette opnar derimot opp for at Marina kan skildre si erfaring av historia. Her blir det òg tydeleg at Abramovic er medvitent kamera, og veit korleis ho skal utøve i rolle føre det. På same måte som fotodokumentasjonen og live-opptaket blir dokumentarfilmen ei gjenoppføring og tilgang til utstillinga.

4.6 Stjerna

Det er inga hemmelegheit at *The Artist is Present* var ein publikumssuksess. Over 750 000 kom for å sjå Marina utøve sin performance; og MoMA hadde funne ei stjerne. I dokumentarfilmen får me sjå korleis folk står i timesvis (om ikkje dagevis) for å få sitte føre Marina og at ei rekke kjendisar møtte opp for å sjå utstillinga. For sjølv om Abramovic proklamerer i filmen at ein eventuell kjendis-status berre er eit biprodukt av kunsten hennar,²²⁴ er det ikkje unaturleg å tenke seg at Abramovic sitt forhold til dokumentasjon og distribueringa av den heng saman med det store engasjementet rundt utstillinga – og er derfor kritiserbar. Med mitt analyseperspektiv demonstrerer dette derimot meir korleis dokumenta kan vere med på å definere ei hending som viktig; og demonstrerer korleis slike representasjonsformer kan vere performative, ved at dei konstituerer ei hending og er med på aktivere til deltaking i kulturelle hendingar.

Om Marina har ynskja ein slik kjendisstatus eller ikkje er heller vanskeleg å svare på, men ein kan sei at ho gir publikum det dei ynskjer; sjølv om ho umogleg kunne forsjå det engasjementet som publikum viste under utstillinga. I si analyse av bruken av medieringar under ein konsert med Lady Gaga (som òg møtte opp på MoMA) opererer Carsten Stage med konseptet om "a meaningful experience". Ved hjelp av boka *The Experience Economy: A New Perspective* definerer han det slik: (1) At alle sansar er involvert, (2) at konsentrasjon og

²²⁴ Ibid.:01:29:00

fokus blir skjerpa, (3) kjensla av tid blir forandra, (4) at opplevinga er emosjonelt rørande, (5) hendinga er unik for den som opplev den og det blir skapt ein eigenverdi, og (6) at det skapas kontakt mellom individ og miljø gjennom å gjere og gjennomgå ting.²²⁵ Og det er akkurat det Marina skapar: Ei meiningsfull oppleving. Publikum har eit ynskje om å føle, sanse og kople seg til denne opplevinga, som blir konstituert gjennom deltaking i og bruken med av dokumentasjon under og etter performancen.

Abramovic sin performance i MoMAs atrium skilje seg ikkje markant frå hennar tidlegare verk, det er ikkje noko radikalt nytt ho kjem med – om ein ser bort i frå gjenoppføringane – likevel står publikum i kø for å oppleve performancen. I den forstand kan ein sei at Marina brukar den historiske og kulturelle situasjonen ho og performancekunsten finn seg i, med andre ord; hennar tid var komen.

²²⁵ Stage, "Screens of intensification: on DIY concert videos of Lady Gaga and the use of media interfaces as tools of experience intensification ".:3 henta frå; Albert Boswijk et al., *The experience economy: a new perspective* (Amsterdam: Pearson Education, 2007).:27

5. Avsluttande refleksjonar

Amelia Jones stiller eit interessant spørsmål når ho spør: Kva performanceverk ”...*get written into history and in what ways?*”²²⁶ Tidlegare skreiv eg at gjenoppføringane på MoMA demonstrerer hukommelsen og historia sin performative karakter. Dette er fordi dei peiker på korleis historie og minner blir skapt og attskapt gjennom attforteljing i notida; korleis minna våre blir erstatta og overlappa. Historikaren R.G. Collingwood spurte i boka *The Idea of History*: ”*How does the historian discern the thoughts which he is trying to discover?*” Og svarte: ”*There is only one way in which it can be done: by re-thinking them in his own mind...*”²²⁷ For Collingwood er historia i seg sjølv er ei gjenoppføring: Den einaste måten å nå fortida på er å gjenoppføre historiske hendingar i tankane sine. I den forstand er all historieskriving er ein form for gjenoppføring – ved å skrive ei hending inn i notida gjenoppfører historikaren hendinga gjennom teksten.

Ein som anerkjenner dette er performanceteoretikaren Gavin Butt. Han ser på teksten som eit høve til å gjenoppføre, (den allereie borte estetiske), erfaringa han prøver å skrive om og ”...*to use the scene of writing to re-mark again the performative possibilities of writing itself*”.²²⁸ Slik kan teksten blir ein stad der (kunst)historikaren kan gjenoppføre det han skriv om, slik dokumentarfilmen, eller fotodokumentasjonen av *The Artist is Present* gjer via media-materialet, (eller som denne oppgåva²²⁹). Til dømes, for historikaren Maurice Halbwachs, er ikkje omgrepet ”historie” ei rekke med hendingar og datoar som kjem etter kvarandre i kronologisk rekkjefølgje, men viser heller korleis ei hending skilje seg frå andre hendingar og korleis dette speglar seg i eit samfunn.²³⁰ Noko utstillinga *The Artist is Present* reflekterer: Sjølv om utstillinga og dokumentarfilmen konstruerer ei kronologisk framstilling av historia, blir det tydeleg at det handlar meir om korleis publikum hugsar, erfarer og forstår dei ulike verka og performancekunsten – med andre ord, ei performativ historieforståing. I motsetning til å attskape historia ”slik den faktisk var”, handlar utstillinga meir om korleis fortida framstår i notida – korleis historia blir gjenoppført.

²²⁶ Jones, ””The Artist is Present”: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence.”

²²⁷ William H. Dray, *History as re-enactment: R. G. Collingwood's idea of history* (Oxford: Clarendon Press, 1995):37

²²⁸ Butt, *After criticism: new responses to art and performance*:44

²²⁹ Utan at det har vore eit mål i seg sjølv har er denne oppgåva vore min inngang til *The Artist is Present*. Eg opplevde aldri utstillinga på MoMA reint fysisk, men likevel har eg ei kjensle av tilknytning til hendinga - som eg har fått gjennom å skrive om den. Som demonstrer det performative ved teksten.

²³⁰ Halbwachs, *The collective memory*:57

Vidare skriv Halbwachs at "historie", den som blir skriven i bøker – forteljingane – startar då det *sosiale minnet* byrjar å forsvinne.²³¹ Sosialt minne kan her forståast som dei minna som blir overlevert gjennom til dømes generasjonar via sosialisering. Det er kanskje her Abramovics ynskje om å "make history straight" kjem frå; avstanden mellom performancekunstens storleikstid og i dag er blitt for stor. Det er ikkje lenger nokon som kan overlevere minna gjennom det sosiale. Som ho sjølv proklamerte før utstillinga: "Reperformance is the new concept, the new idea! [...] "Otherwise it will be dead as an art form" ...".²³² Død, i den forstand at ingen kan fortelle om den?

Som denne oppgåva har (oppdaga og) forsøkt å undersøke er korleis performance blir "fortalt", og fortalt om att gjennom dokumentasjon, publikum og (no) gjenoppføringar – som igjen skapar nye høve til å fortelle, om att. Rebecca Schneider skriv i teksten *Solo Solo Solo*: "The site of the event is in the witnessing, the re-telling/re-seeing, not in the 'event' itself, and yet the 'event itself' becomes what is told in the retelling."²³³ Marina sin performance på MoMA blir konstituert og re-konstituert gjennom dei performative praksisane dokumentasjonen gjennomgår både før og etter utstillinga – med andre ord: I (att)forteljinga.

The Artist is Present kan derfor sjåast på som ei (historisk) attforteljing, men òg ein form for sjølvrefleksivitet; då performancekunsten har byrja å referere direkte til seg sjølv. Denne praksisen kan minne om modernismens sjølvkritiske prosjekt – "...modernismen brukte kunsten for å synliggjøre kunsten..."²³⁴ – gjenoppføringane blir på denne måten eit verkty for å synleggjere performancekunstens historie og gjere seg medviten at noko har vore før. Domenico Quaranta peiker på eit viktig poeng når han skriv at verbet "enact" ikkje berre betyr å utøve ei rolle eller eit teaterstykke, slik som eg skildra i mine innleiande omgrepsavklaringar, men at ordet òg kan bety "... "to put into practice"..."²³⁵ Slik kan gjenoppføringane sjåast på som ein form for sjølvkritisk praksis. Som ikkje treng å forståast som ein kritikk for peike sin eigne feil, for å så bryte med det som var; heller ein kritikk for å

²³¹ Ibid.:78-79

²³² Schneider, *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment*.:4

²³³ Rebecca Schneider, "Solo Solo Solo," i *After Criticism: new responses to art and performance* red. Gavin Butt (Malen, Mass: Blackwell 2005).:42

²³⁴ Clement Greenberg, Åsmund Thorkildsen, og Agnete Øye, *Den modernistiske kunsten* (Oslo: Pax, 2004).

²³⁵ Quaranta, "RE: Akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting".

sette i verk fortida og for å tileigne seg den, og slik bli medviten. I så fall er det den ”store” avstanden mellom no og då som gjer denne refleksjonen mogleg, at det er akkurat mangelen på ”forteljing” som skapar høve til å fortelje historia om att – og slik tileigne seg den på nytt.

I teksten *Looking Away: Participations in Visual Culture* skriv Irit Rogoff at det ho kallar ”the project of theory” har flytta seg frå å vere ei analyse der målet er å undersøke og avsløre kva som ligg bak eller korleis ting fungerer, men ”*Instead ”theory” can become a space of mak-ing, or re-making, of culture, of envisaging further possibilites rather than explicating existing circumstances.*”²³⁶ Rogoff føreslår ein ”teori” der ein (att)skapar kultur. Dette rommet kan vere ein stad der teori møter praksis, (og omvendt). Det er ikkje, og kan ikkje vere, kunsten si oppgåve å adressere seg direkte til historia, oppgåva går heller ut på å vurdere den igjen og igjen. Slik kan det verke som performancekunsten bruker gjenoppføringane, som ein praksis til å belyse og reflektere, med andre ord: Til å ”teoretisere” sin eigen kunstform.²³⁷ Eller som Abramovic uttalar kring det å gjenoppføre sin eigen performance under *Seven Easy Pieces*:

*”When you re-do your own work you can really see the bigger picture; the first time you can’t see what’s going on – you are just doing it. I think this re-enacted performance was much better than the original. I really did the best i could at that time, but I didn’t have the consciousness I have now.”*²³⁸

Avstanden mellom no og då har med andre ord gjeve Marina eit medvit, som ho ikkje hadde tidlegare. Det ligg ei lærdom i å gjere om att. Utsegnet til Abramovic demonstrer igjen korleis gjenoppføringar blir ulik sin forgjengar. Marina har endra si forståing av performansen – i liksskap med publikum.

Gjenoppføringane er dermed ei form for historieforteljing, som ikkje fortel direkte korleis fortida var, men som skapar den på nytt. Slik konstruerer Marina eit rom for attforteljing: Der er òg slik ho reddar performancekunsten, eller rettare sagt performancekunstens *historie*, frå å

²³⁶ Irit Rogoff, "Looking Away: Participation in Visual Culture " i *After Criticism: new responses to art and performance*, red. Gavin Butt (Malden, MA: Blackwell).:123-124

²³⁷ Dette kan kanskje samanliknast med dei dei innan teatervitskapen kallar "Praksis-retta forskning". For vidare lesing sjå til dømes: Brad Haseman, "A Manifesto for Performative Research," *Media International Australia incorporating Culture and Policy* 118, nr. Theme issue: "Practice-led Research" (2006).

²³⁸ Jones, ""The Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence.":19

døy ut: Publikum som var på MoMA (og dei som ikkje var der), har no fått eit nytt høve, ein ny situasjon, til å fortelje (om att) – og slik vert performancekunsten definert på nytt.

5.1 Ein ny epoke innan performancekunsten?

Abramovic sin performance på MoMA var verken spesielt original eller radikal i si utføring, den var kanskje heller det motsette: Tradisjonell. At ei 63 år gammal kvinne sit på ein enkel stol sju timar i kvar dag i tre månadar²³⁹ og stirra folk i augna kan sjølvsagt skildrast som radikalt; men ingenting av dette er nytt for Marina og performancekunsten. Så kva var så spesielt med denne performansen? Eg vil påstå at det spesielle med hendinga på MoMA ligg i at dei historiske og kulturelle føresetnadane for performansen var endra. Som denne oppgåva har diskutert, har bruken av multimedia auka i den globale verda; i motsetning til 70-talet, då ein ikkje kunne skru på ein kvar datamaskin eller mobil og søke opp utallege bilete av til dømes performansen *Rythm 0*. Dette er heller ikkje nytt for performancekunsten. Sidan 80-talet, og spesielt på 90-talet, har kunstforma flørta med multimedia og internett for å utvide og leke med opposisjonen mellom ”levande” og ”død”. At Abramovic då vel å dokumentere performansen sin og distribuere den på nettet er heller ikkje radikalt nytt.

Svaret på spørsmålet ligg ikkje det originale, tvert i mot, så ligg det i det tradisjonelle. Marina konstruerte ei attkjenneleg scene, og spelte konkret på referansar til tidlegare verk og korleis performance tradisjonelt har vore forstått. Det som er unikt med *The Artist is Present* blir i så fall tilskodaren. Som Wildrich påpeikte tidlegare i teksten: Publikum er historisk informert – som heng konkret saman med distribueringa av dokumentasjonen av performancekunst, på til dømes internett. Gjennom attforteljing har kunnskap om performancekunsten etablert seg det kollektive minnet til publikum. Det unike med *The Artist is Present* blir kanskje publikums tilgang og bruk av dokumentasjonen. Det er jo ikkje slik at reproduksjonsteknologi er ei spesielt ny oppfinning; men som denne oppgåva har demonstrert inngår dokumentasjonen i ei rekke performative praksisar via nettet, der publikum gjer performancedokumentasjonen til sin eigen og slik etablerer eit meir emosjonelt forhold til både dokumentet og hendinga. At publikum (no) tar bruk performancedokumentasjon, både den fortidige og notidige er med på etablere ein medvit rundt performancekunsten historie, som igjen er med på å gjere hendingane i notida viktigare – eller som Marina så enkelt forklarar det: ”*I really wanted to*

²³⁹ I følge Wikipedia satt Abramovic i alt 736 timar og 30 min:
http://en.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovi%C4%87 (Henta 09.05.2014)

create the kind of situation where seeing the performance art can be a really important experience, but also be understood as a mainstream form of art."²⁴⁰

At performancekunsten, som i si tid var opposisjonell og radikal, no skal bli atkjenneleg, tradisjonell og "mainstream", er nok grunnen for at mange har kritisert Abramovic og utstillinga hennar. Dette ser (paradoksalt nok) ut til òg å henge saman med korleis kunstforma historisk sett har blitt presentert. Som denne oppgåva har drøfta heng ideen om performance saman med eit dyrking av augneblikket og ei forståing av performancekunsten som opposisjon til både det tradisjonelle teater til det autonome måleri. Det som manglar i eit slikt perspektiv er ei *historisering*. Ei betrakting av det som har skjedd i mellom. Som både denne oppgåva og Abramovic etterlyser.

Abramovic si *behandling* av historia er ny. Frå å vere ei kunstform som berre har eksistert i augneblinken (når enn det måtte være), har performancekunsten byrja å sjå seg rundt; orientere seg om kor den er, og peike på si eiga historie. For historia har jo heile tida vore der, synleg i det kulturelle minnet, i dokumentasjonen; men det som vert tydeleg ved gjenoppføringa si intreden innan performancekunsten er at det no handlar om ei aktivisering av det som var før. Ved å synleggjere si eiga historie gjennom gjenoppføringar og representasjonsformer ser det òg ut som performancekunsten har utvikla ei medviten forhold til den.

Slik set ikkje berre gjenoppføringane spørsmålsteikn ved performancens forsvinning – augneblikkets patos – men poengterer at performancekunsten er medviten på at noko har vore før, og at kunstforma kan bruke dette aktivt – "...[an] *act of appropriation, rather than the restaging of an event or a theatrical reproduction...*".²⁴¹ Det blir som å ta fortida med seg inn i notida. Det blir som når Mieke Bal legg minnet som fellesnemnar for performance og performativitet: Det ligg eit element av fortid i ei kvar hending, ei kvar handling, i eit kvart augneblink – som ikkje er representasjon, men forskyvande repetisjon. Abramovic har tatt med seg fortida inn i notida – ved å ta i bruk historia og gjere den si eigen. Slik er det ikkje eit brot med det som var, men ei vidareføring.

²⁴⁰ " <http://the-talks.com/interviews/marina-abramovic/> (Henta 28.04.2014)."

²⁴¹ Quaranta, "RE: Akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-porting".

Det er med andre ord eit tosidig forhold: Både performancekunsten og publikum har utvikla eit medvitent forhold til kunstformas historie. Kan dette medvitne forhold mellom publikum og kunstform kan skildrast som ei ny epoke innan performancekunsten?

7. Avslutning

”Performance’s only life is in the present.”²⁴² Skreiv Peggy Phelan i 1993, men som eg har diskutert i denne oppgåva lever ikkje performancekunsten *berre* i ”augneblinken”. Ein kan ikkje *berre* forstå performance som eit lukka augneblink som plutselig er forbi. Dette har performancekunsten sjølv erkjent; ved å synleggjere og bruke om att klassiske performanceverk har kunstforma utvikla eir historisk medviten. At performancekunsten har fått eit merksamt forhold til fortida, betyr òg at dei har fått eit klarare forhold til dokumentasjonen. Alle våre erfaringar av fortida i notida skjer på ein eller anna måte gjennom eit medium; uansett kor ”autentisk” og direkte gjenoppføringar tilsynelatande ynskjer å presentere den, er dei basert på fortolka og oppstykkka spor frå fortida. Dette betyr derimot ikkje at desse augneblinka er mindre *levande* og heilt konkret materielle, dei skjer like mykje før oss her og no – som dei alltid har gjort – forskjellen er at no ber performancekunsten med seg ei historie.

Når publikum rørte seg inn på MoMA i 2010, meir konkret inn på Marina si scene, rørte dei seg inn i eit historisk, kulturelt og sosialt rom. Historisk nettopp fordi performansen er vanskeleg å forstå uavhengig av historia som ligg mellom Abramovic si storleikstid og 2010. Marina reproduserer dei ontologiske føresetnadane for ein performance – slik publikum er tradisjonelt sett vant med å forstå den. Ved å reproducere roller som passiv og aktiv og deltakar og utøver, eller ved å understreke det flyktige ved performansen konstruerer ho ei attkjenneleg scene – som passar inn i publikums forventningar. Abramovic bruker historia som eit verkemiddel i utføringa. For i det kollektive minnet, bygd opp av dokumentasjon og attforteljing har publikum utvikla historisk og kulturell kunnskap og forståing for kunstforma – og ikkje minst Marina si rolle i det heile. Publikums forventningar er basert på medierte spor etter andre hendingar og performancer. Enten det er tekst, foto eller film; har ein idé om performance etablert seg i det kollektive minnet.

Abramovic har ikkje berre eit ynskje om å reproducere dei ontologiske føresetnadane i ein performance, ho vil gi publikum eit autentisk og direkte forhold til historia, gjennom gjenoppføringane, men; liksskap med det kollektive minnet er dei òg basert på fragmenterte dokument, eller minner frå den opphavlege hendinga. Gjenoppføringane forskyv derimot

²⁴² Phelan, "The Ontology of Performance, Representation without reproduction, 1993.":320

minna til publikum; dei blir gjort om til vitneerklæringar, som publikum kan bruke til å bekrefte at det som er hugsa enten er rett eller gale. Slik kan dei òg overlappe publikums tidlegare oppfatning av fortida og erstatte det som vart hugsa.

Slik er *The Artist is Present* ein situasjon for attforteljing – eit sosialt rom. Det som skjedde på MoMA i 2010 skapte eit nytt høve til å (att)fortelje om performancekunsten. I denne oppgåva har dette vist seg i bruken av dokumentasjon på nettet; publikum fortel om att, gjenoppfører og distribuere dokumentasjonen produsert av utstillinga. Gjennom performative praksisar etablerer og re-etablerer publikum sine relasjonar til performansen – dei produserer kjensler av nærvær. Ved å bruke om att performancedokumentasjonen skapar publikum ei tilknytning til hendina, men samtidig bryt dei relasjonen og flyttar hendinga til nettet – til dokumentet – og den indeksikalske makta vert forskyve. Publikum gjer seg sjølv til deltakarar og distributørar av performansen, og gjenoppfører hending om att og om att via media-materialet – dei skapar sin eigen performance.

Gjennom den fylgjande dokumentarfilmen gjenoppfører Marina si eiga historie. Ein kan seie at ho brukar konkret filmformatet til å byggje opp seg sjølv som kunstnar ved å fortelje ei historie som framstår som både logisk og rett. Likevel er det publikum som godkjenner forteljinga, det er dei som autoriserer det som vert ytra. Dokumentarfilmen som format framstår både som objektiv og realistisk: Ved at filmskaparane trekkjer seg sjølv ut av filmen, opnar det opp for at deltakarane i filmen kan fortelle deira historie. I denne oppgåva har dokumentarfilmen spelt fleire roller; både som kjelde, tilgang og som analyseobjekt. Som kjelde viser dokumentaren oss at Marina veit å bruke kamera og forstår korleis ho kan bruke det. I kva grad Marina er medviten på bruken representasjonsformer og vil innrømme dette er eit spørsmål denne oppgåva ikkje søk å svare på, men at Abramovic *utøver* eit mediemedvit har blitt tydeleg gjennom denne oppgåva.

Dokumentarfilmen gir oss òg ei oppleving av performansen på MoMA, i likskap med publikums bruk av dokumentasjonen, produserer dokumentarfilmen ei kjensle av nærvær: Ved å skru ned tempoet på filmen, benytte seg meir intime og nære bilete og fjerne av musikken, blir meir opptatt av det me ser på skjermen og byggjer opp ein fascinasjon for det som skjer.

Kunstforma kan ikkje lenger sjåast på som *berre* ei rekke lukka augneblink, det handlar ikkje om kva som *eigentleg* skjedde, det handlar om korleis dette blir hugsa og brukt.

Performancekunsten som levande hending er ikkje avhengig av dokumentasjonen for å vere levande, men blir påverka av den: Ved å bli fortalt og attfortalt gjennom performative praksisar vert det konstituert og re-konstituert nye meiningar, oppfatningar og minner. Med utstillinga *The Artist is Present* skapar Abramovic akkurat dette, eit nytt høve til (re-)definere performancekunsten.

Referanseliste

- Akers, Matthew, Jeff Dupre, Maro Chermayeff, og Marina Abramović. "Marina Abramovic: the artist is present." 1 videoplate (DVD-video) (104, 65 min) : lyd, kol. ; 12 cm. [S.l.]: Show of Force, 2012.
- Allain, Paul, og Jen Harvie. *The Routledge companion to theatre and performance*. London: Routledge, 2006.
- Andersen, Per Thomas. *Modernisme: tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*. Vol. nr. 174, Bergen: Fagbokforlaget, 2008.
- Anelli, Marco , Marina Abramovic, Chrissie Iles, og Klaus Biesenbach. *Marco Anelli: Portraits in the Presence of Marina Abramovic Damaini*, 2012.
- Angkjær Jørgensen, Ulla. *Kropslig kunst: æstetik, køn og kunstanalyse*. København: Museum Tusulanums Forlag, 2007.
- Art, Museum of Modern. "Behind the Scenes. Video: "Cleaning the House" Workshop." Museum of Modern Art, http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/retreat_participants.html.
- Auslander, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. New York: Routledge, 1999.
- . "The Performativity of Performance Documentation." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, nr. 3 (2006): 1-10.
- Bal, Mieke. *Travelling concepts in the humanities: a rough guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author (1968)." Chap. 10 I *Auteurs and authorship: a film reader*, redigert av Barry Keith Grant. 97-100. Blackwell: Malden, Mass, 2008.
- . *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. Translated by Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax, 2001.
- . "Rhetoric of the image." S. 235-47, 2006.
- Bergson, Henri. *Matter and memory*. Mansfield Centre, Conn.: Martino Publ., 2011.
- Blackson, Robert. "Once More... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture." *Art Journal* 66, nr. 1 (2007): 28-40.
- Boswijk, Albert, Thomas Thijssen, Ed Peelen, og Thomas S. B. Johnston. *The experience economy: a new perspective*. Amsterdam: Pearson Education, 2007.

- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: culture as screenplay : how art reprograms the world*. New York: Lukas & Sternberg, 2005.
- Brekke, Aase-Hilde. *Meditativt nærvær?: en undersøkelse av performancen The Artist Is Present, av Marina Abramovic sett i den tibetanske vajrayana-buddhismens lys*. Oslo: A-H. Brekke, 2012.
- Burgess, Jean, Joshua Green, Henry Jenkins, og John Hartley. *YouTube: online video and participatory culture*. Cambridge: Polity, 2014.
- Butler, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.
- . *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- . "Performative Acts and Gender Constitution." Chap. 24 I *The Performance Studies Reader*, redigert av Henry Bial. London: Routledge, 2007.
- . "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." I *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*, redigert av Sue-Ellen Case. 270-82. Baltimore & London: The John Hopkins University Press 1990.
- Butt, Gavin. *After criticism: new responses to art and performance*. Malden, Mass.: Blackwell, 2005.
- Chrysanthopoulos, Dimitri. <http://marinaabramovicwebcam.tumblr.com/> (Henta: 28.03.2014).
- Collin, Finn, og Simo Køppe. *Humanistisk videnskabsteori*. [København]: DR Multimedie, 2003.
- Derrida, Jacques. "Excerpt from "Signature Event Context"." Chap. 23 I *The Performance Studies Reader*, redigert av Henry Bial. London: Routledge, 2007.
- Dray, William H. *History as re-enactment: R. G. Collingwood's idea of history*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Elkins, James. *What photography is*. New York: Routledge, 2011.
- Elwes, Catherine. "On Performance and Performativity: Women Artist and Their Critics"." *Third Text* 18 18, nr. 2 (2004).
- Féral, Josette "Foreword." *SubStance* 31, nr. 98/99 (2002): 3-13.
- Fischer-Lichte, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London: Routledge, 2008.

- Flickr. "<http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/> (Henta: 05.03.2014)."
- _____.
- "<http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/comments/-comment72157624138516112> (Henta: 05.03.2014)."
- _____.
- "<http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/comments/-comment72157624091513772> (Henta: 05.04.2014)."
- _____.
- "<http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/4422559925/in/set-72157623594227362> (Henta: 26.03.2014)."
- Foster, Hal. "Archives of Modern Art." *October 99* (Winter 2002): 81-95.
- Fried, Micheal. "Art and Objecthood." *I Essays and reviews*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1998.
- Gapps, Stephen. *Performing the Past: A Cultural History of Historical Reenactment*. Sidney: University of Technology, 2002.
- Goldberg, RoseLee. *Performance art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson, 2001.
- Green, David. *Where is the photograph?* Maidstone: Photoworks, 2003.
- Greenberg, Clement, Åsmund Thorkildsen, og Agnete Øye. *Den modernistiske kunsten*. Oslo: Pax, 2004.
- Halbwachs, Maurice. *The collective memory*. New York: Harper & Row, 1980.
- Haseman, Brad. "A Manifesto for Performative Research." *Media International Australia incorporating Culture and Policy* 118, nr. Theme issue: "Practice-led Research" (2006): 96-106.
- Horn, Gabriele, og Inke Arns. *History will repeat itself: Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*. Frankfurt: Revolver, 2007.
- "<http://calendar.artcat.com/exhibits/6565> (Henta: 18.10.2013)."
- " <http://hyperallergic.com/51149/is-marina-abramovic-trying-to-create-a-performance-art-utopia/> (Henta: 27.10.2013)."
- "<http://misharabinovich.com/blog/?p=44> (Henta: 18.03.2014)."
- "http://misharabinovich.com/projects/Marina_Abramovic_vs_Nina_Simone/ (Henta: 18.03.2014)."
- " <http://the-talks.com/interviews/marina-abramovic/> (Henta 28.04.2014)."

- Iles, Chrissie. "Marina Abramović and the public: A Theater of Exchange." I *Marina Abramović: the artist is present*, redigert av Mary Christian. 40-43. New York: Museum of Modern Art, 2010.
- Institute, The Marina Abramovic. "The Marina Abramovic Institute: What is Performance art? ." <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mai/mai/3> (Henta: 28.01.2014).
- Jalving, Camilla. *Værk som handling: performativitet, kunst og metode*. København: Museum Tusulanum Forlag, 2011.
- Jenks, Chris. *Visual Culture*. London & New York: Routledge, 1995.
- Jerslev, Anne, og Rune Gade. *Performative realism: interdisciplinary studies in art and media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005.
- Jones, Amelia. "'The Artist is Present': Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence." *TDR (1988-)* 55, nr. 1 (2011): 16-45.
- . "'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation." *Art Journal* 56, nr. 4 (1997): 11-18.
- Jones, Amelia, og Andrew Stephenson. *Performing the body: performing the text*. London: Routledge, 1999.
- Kjølner, Torunn. "Performativitet og Teatralitet som Handlingskonstruktion og Betydningdannelse." <http://videnssamfundet.au.dk/omraader/hovedtema/undertema6/performativitet/> (Henta: 02.02.2014).
- La Rocco, Claudia. "Some at MoMA show forget 'Look but Don't Touch'." *The New York Times*, http://www.nytimes.com/2010/04/16/arts/design/16public.html?_r=0 (Henta: 03.01.2014).
- Landa, Edward R., og Christian Feller. *Soil and Culture*. Dordrecht: Springer Science+Business Media B.V., 2009.
- "Marina Abramovic hotties." <http://marinaabramovichotties.tumblr.com/> (Henta: 05.02.2014).
- "Marina Made Me Cry ". <http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/> (Henta: 05.01.2014).
- Mckenzie, Jon. *Perform or Else: From Dicipline to Performance*. London & New York: Routledge, 2001.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax, 1994.
- Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2010.

- . *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1991.
- Olin, Margaret. *Touching photographs*. Chicago, [Ill.]: University of Chicago Press, 2012.
- Phelan, Peggy. "The Ontology of Performance, Representation without reproduction, 1993." I *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, redigert av Philip Auslander. London: Routledge, 2003.
- Quaranta, Domenico. "RE: Akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting."
- Rancière, Jacques, Geir Uvsløkk, og Kjersti Bale. *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax, 2012.
- Renov, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2004.
- Rogoff, Irit. "Looking Away: Participation in Visual Culture ". Chap. 6 I *After Criticism: new responses to art and performance*, redigert av Gavin Butt. 117-34. Malden, MA: Blackwell.
- Røssaak, Eivind. *Selviakttakelse: en tendens i kunst og litteratur*. [Oslo]: Norsk kulturråd, 2005.
- Sandbye, Mette. *Mindesmærker: tid og erindring i fotografiet*. København: Politisk Revy, 2001.
- Sayre, Henry M. *The object of performance: the American avant-garde since 1970*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Schechner, Richard, og Sara Brady. *Performance studies: an introduction*. 3. Ed ed. London: Routledge, 2013.
- Schneider, Rebecca. *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment*. London: Routledge, 2011.
- . "Solo Solo Solo." I *After Criticism: new responses to art and performance* redigert av Gavin Butt. Malden, Mass: Blackwell 2005.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, og Andrew Parker. *Performativity and performance*. London: Routledge, 1995.
- Sontag, Susan. "Mot fortolkning [1966] ". *Agora* nr. 2-3 (2011).
- Stage, Carsten. "Screens of intensification: on DIY concert videos of Lady Gaga and the use of media interfaces as tools of experience intensification ". *Journal of Aesthetics and Culture* 4. (2012).
- Taylor, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

- . "Performance and/as History." *TDR: The Drama Review* 50, nr. 1 (Spring 2006): 67-86.
- Thomsen, Bodil Marie Stavning. "Signaletic, haptic and real-time material." *Journal of Aesthetics and Culture* 4. (2012).
- Timm Knudsen, Britta, og Anne Marit Waade. *Re-investing authenticity: tourism, place and emotions*. Bristol: Channel View, 2010.
- WeiWei, Ai. <http://www.spiegel.de/international/world/ai-weiwei-shame-on-me-a-799302.html> (Henta: 20.04.2014).
- Wells, Liz. *Photography: a critical introduction*. London: Routledge, 2009.
- Widrich, Mechtild. "Can Photographs Make it So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic since 1969." Chap. 4 I *Perform, repeat, record: live art in history*, redigert av Adrian Heathfield og Amelia Jones. 89-103. Bristol: Intellect, 2012.
- Wilshire, Bruce. "The Concept of the Paratheatrical ". *The Drama Review* 43 (1990): 169-78.

Appendiks



Bilete 1 *The Donald B. and Catherine C. Marron Atrium, MoMA, (2010).*



Bilete 2 *The Donald B. and Catherine C. Marron Atrium, MoMA, (2010).* Sett ovanfrå



Bilete 3 Marina Abramovic under The Artist is Present. Fotografert av Marco Anelli. (2010)



Bilete 4 Marina Abramovic og Ulay. Nightsea Crossing (1981-1987)



Bilete 5 Marina Abramovic får tårer i augene under *The Artist is Present* (2010).



Bilete 5.1 Marina Abramovic under performansen *Rythm 0*, (1974).



**Bilete 6 Haley Newman, Connotations – Performance Images 1994-1998.
Crying Glasses (An Aid to Melancholia) 1995.**



Bilete 6.1 Adrian Piper, Catalysis (1971)



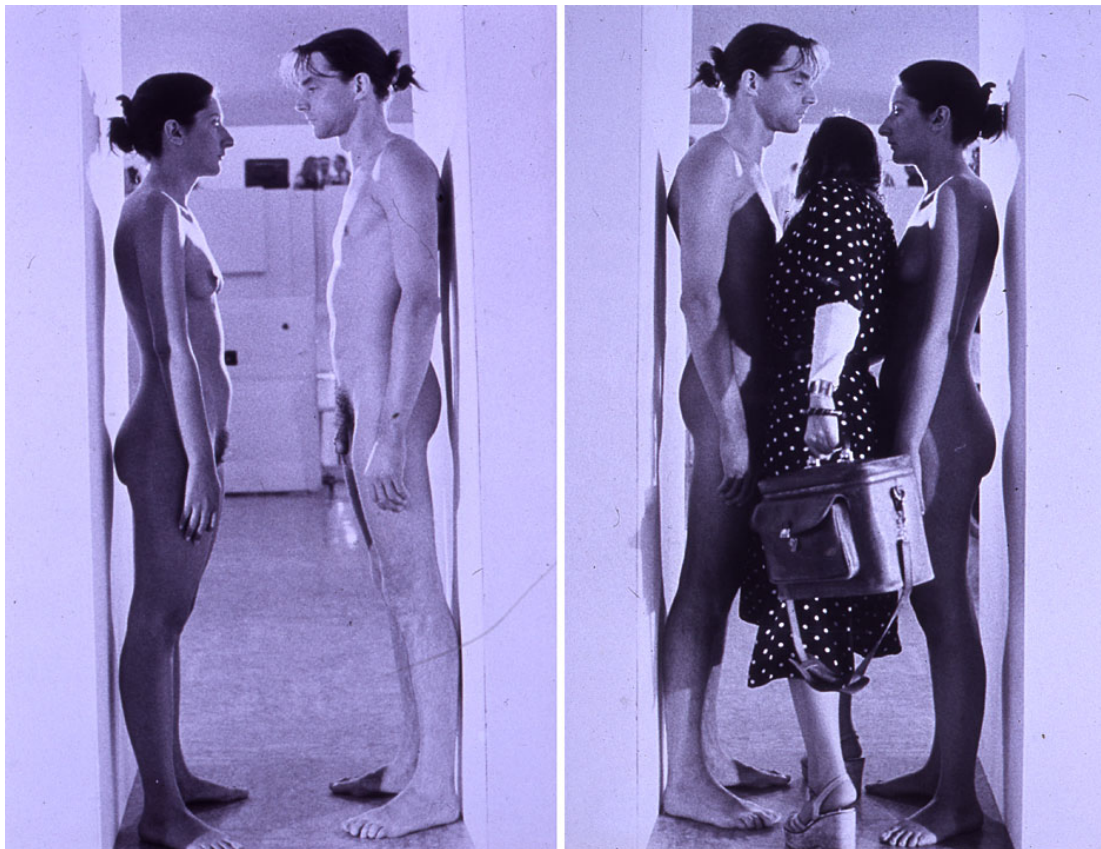
Bilete 7 Marina Abramovic gjenoppfører *Genital Panic* (2005)



Bilete 7.1 VALIE EXPORT *Genital Panic* (1968)



Bilete 8 Gjenoppføringa av *Impoderabilia* på MoMA (2010).



Bilete 8.1 Marina Abramovic og Ulay, *Impoderabilia* (1977)



Bilete 9 "Screenshot" frå MoMA sitt live-opptak under *The Artist is Present* (2010)



Bilete 10 Marina Abramovic strekk seg over bordet for å ta handa til Ulay på opningsdagen til *The Artist is Present*.



Bilete 11 Døme på eit av Marco Anelli sine fotografi frå MoMA.



Bilete 12 Marina Abramovic blir filma idet ho skal krysse ut dagar på vegg på MoMA.

