

# FUND OG FORSKNING



BIND 62

2023



DET KGL. BIBLIOTEK

# FUND OG FORSKNING

Bind 62

2023

# FUND OG FORSKNING

I DET KONGELIGE BIBLIOTEKS

SAMLINGER

Bind 62

2023



*With summaries*

KØBENHAVN 2023

UDGIVET AF DET KGL. BIBLIOTEK

Om billedet på smudsomslaget, se side 17.

Det kronede monogram på kartonomslaget er tegnet af Erik Ellegaard Frederiksen efter et bind fra Frederik 3.s bibliotek.

Om titelvignetten, se side 17.

© Forfatterne og Det Kgl. Bibliotek

*Redaktion:*

Claus Røllum-Larsen

Artikler i *Fund og Forskning* gennemgår 'double blinded peer-review' for at kunne antages.

Grafisk tilrettelæggelse: Narayana Press

ISSN 0069-9896

# “JEG GEMMER KUN DET, JEG IKKE KAN HUSKE”

Danske scenekunstneres dokumentationspraksis  
i det 21. århundrede

AF  
ANNA LAWAETZ

## *Indledning*

Der gemmes dokumentation om verden og dens kulturarv som aldrig før: Vi har omfattende netarkiver, der høster meget af, hvad der er ytret på et lands digitale domæne<sup>1</sup>, pligtaflevering for trykte materialer og for radio- og tv, samt særligt kuraterede kulturarvssamlinger, som dem der bevares i Specialsamlingerne på Det Kgl. Bibliotek. Statsanerkendelsen, der i Danmark betyder, at man som institution er forpligtiget til at bevare det arkiverede for eftertiden, er politisk foreslået udvidet til flere kulturinstitutioner, og dermed kan der ske en potentiel øgning af, hvad vi gemmer for eftertiden i Danmark.<sup>2</sup>

Netop pga. de store mængder af materialer, der gemmes, er der et behov for, at arkivinstitutioner kritisk undersøger, hvilken kulturarv, der er brug for at bevare og for hvem. Samtidig har jeg som stifter og tidligere kunstnerisk leder af performancegruppen *Sisters Hope* (2007-14) og som ansvarlig for Teatersamlingen på Det Kgl. Bibliotek (2017-) erfaret, at der er behov for at ændre den måde, vi indsamler scenekunst på og samtidig sikre, at indsamlingen har værdi for både forskere og scenekunstnere i en digital tidsalder.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> For mere om det danske Netarkivs indsamlingsstrategi se: <https://www.kb.dk/find-materiale/samlinger/netarkivet>

<sup>2</sup> Mette Frederiksen: “Regeringsgrundlag 2022. Ansvar for Danmark. Det politiske grundlag for Danmarks Regering” (Statsministeriet, 14. december 2022), 51, <https://www.stm.dk/statsministeriet/publikationer/regeringsgrundlag-2022/>.

<sup>3</sup> Nærværende artikel er anden del af det af Kulturministeriet finansierede forskningsprojekt *Indsamling af flygtige scenekunstformer*, der skal understøtte udviklingen af en

Den digitale bevægelse i samfundet har påvirket kunstpraksisser, udtryksformer og skabt en øget bevidsthed blandt kunstnere om arkiver og arkivskabelse. Maxim Biller har beskrevet denne bevægelse som en *Ich-Zeit*, hvor man som kunstner aktivt dokumenterer sit virke på sociale medier og i arkiver.<sup>4</sup> Kunstnernes digitale selv-arkivering og flermedialitet gør, at der kan sættes spørgsmålstegn ved det, den amerikanske performanceteoretiker Peggy Phelan har betegnet som kendetegnende for performances, nemlig at de er designet til at forsvinde,<sup>5</sup> fordi kunstnerne og værkerne netop nu reelt sætter spor på andre mere eller mindre blivende medier som den tyske teaterforsker Barbara Büscher har fremhævet: “The programmatic lack of traces, which for a long time was regarded as a defining feature of performance and its subversive qualities, is being called into question in and through the artists’ own archives.”<sup>6</sup> Den franske teaterforsker Clarisse Bardiot er gået et skridt videre og har sat spørgsmålstegn ved, om den digitale teknologi man anvender som scenekunstner, både i sceneproduktioner og i virtuelle produktioner, og de spor den sætter gør, at scenekunst skifter fra at være *immateriel* kulturarv (UNESCO2003b) til kulturarv.<sup>7</sup> Den sidste kategori indeholder også billedkunst. Billedkunsten er i slutningen af det 20. århundrede ofte teoretisk sat op som en modsætning til særligt performancekunsten, der er blevet italesat som flygtig, særligt i en museums kontekst.<sup>8</sup> Bardiots position er derfor ikke bare radikal i forhold til den igangværende teoretiske strømning i danse- og scenekunststudier, der peger på oralitetsaspektet i scenekunsten og den konsekvens det har for arkivdannelse. Hun medtænker grundlæggende det digitale spor, og den konsekvens, det har for, hvordan vi kan anskue, hvad scenekunst som fænomen er i det 21. århundrede.

De arkiver, der ligger offentligt tilgængelige på de enkelte scenekunstneres hjemmesider, er ofte rettet imod bestemte målgrupper: opkøbere, forskere og journalister. De spejler ikke nødvendigvis det arkiv, der gem-

national indsamlingsstrategi på scenekunstmrådet, som medtænker værker, der ikke har teatermanuskriptet som værkforlæg.

<sup>4</sup> Kai Sina og Carlos Spoerhase, red.: *Nachlassbewusstsein: Literatur, Archiv, Philologie, 1750-2000*, Marbacher Schriften (Göttingen: Wallstein Verlag, 2017).

<sup>5</sup> Phelan Peggy: *Unmarked: the Politics of Performance* (London: Routledge, 1993), s. 148.

<sup>6</sup> Barbara Büscher, “Lost & Found. Archiving Performance”, i *Fluid Access. Archiving Performance-Based Arts*, 2017 (Georg Olms Verlag, u.å.), s. 70.

<sup>7</sup> Clarisse Bardiot: *Performing Arts and Digital Humanities*, (London: Wiley, 2021), s. 41.

<sup>8</sup> Rebecca Schneider: Re-Do Performance-rester. *Peripeti*, 14, 2010, s. 22.

mes privat. Sociologen Erving Goffmans ide om, at mennesket har en måde at gebærde sig *frontstage*, når man har et publikum, og *backstage*, når man agerer privat<sup>9</sup> kan med fordel overføres på moderne scenekunstneres arkivskabelse. Samtidig har det digitale arkivs skrøbelighed betydet, at arkivinstitutionens indsamlingsstrategier bevæger sig fra det, som inden for tysk arkivforskning beskrives som *Nachlass* dvs. efterladte arkiver, der doneres efter kunstnerens død, til *Vorlass* arkiver, der skabes aktivt af kunstneren og overdrages til arkivinstitutionen, imens kunstneren er i live. Det er en radikal ændring i arkivdannelsen, hvis konsekvenser for forskningsdata endnu ikke er kendt.

I Teatersamlingen i Specialsamlinger på Det Kgl. Bibliotek har man til opgave at bevare det, der kan dokumentere de scenekunstneriske værker. Samlingen er historisk tæt forbundet med det skabende og udøvende scenekunstmiljø: Det var et behov for adgang til dramatekster, som man ikke har en stærk udgivertradition for i Danmark, der gjorde, at branchen i 1939 grundlagde Dramatisk Bibliotek, i dag Teatersamlingen, med økonomiske midler fra teatre, film og radio.<sup>10</sup> Universitetsbiblioteket i Fiolstræde gav husly til samlingen. Etableringen faldt sammen med lukningen af henholdsvis Dagmar-teatret i 1937 og Casinoteatret i 1939, hvis samlinger af skuespil man overtog.

De scenekunstneriske udtryksformer har udviklet sig mod performative udtryk, hvor teatermanuskriptet ikke nødvendigvis er det bærende element, samtidig med at udtryksformer og platforme har ændret sig pga. den digitale bevægelse. Derfor er der et behov for at undersøge, hvordan en national indsamlingsstrategi for scenekunst kan give værdi i det kunstneriske kredsløb. Det er ofte forskeren, der sættes i centrum som bruger i arkivforskningen, men i denne undersøgelse er det den skabende scenekunstner, der både spørges til, hvad hun eller han gemmer, og hvilke typer dokumentation, der er ønskelige ved en genopsætning eller genfortolkning af en anden scenekunstners værk.

<sup>9</sup> Goffman Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books; A174. (New York: Doubleday, 1959).

<sup>10</sup> Bidragsyderne var i 1939 Det Kgl. Teater, Statsradiofonien, Nordisk Films Kompagni, Palladium, Folketeatret, Dansk Skolescene og Teatrenes Filmkontor. Statsradiofonien tegnede sig for 1/3 af det økonomiske tilskud. Dramatisk Biblioteks Forhandlingsprotokol 1938-1966, Det Kgl. Bibliotek, s. 8.

Dette fokus på den skabende kunstner hænger sammen med, at scenekunstartkiver som udgangspunkt har været opbygget på *teatrene*, hvor de har haft en særlig betydning brugsmæssigt: Både skuespil og operaer kan genfortolkes scenisk. Det samme gælder koreografiske værker, om end notationspraksissen ikke er konsistent, og en del overleveres igennem den levende tradition på teatret fra f.eks. danser til danser. På stabile institutioner, der har faste prøvelokaler eller en fast scene, er der mulighed for at opbygge et omfattende arkiv. De frie grupper, der sammensætter nye hold af medvirkende fra produktion til produktion og dermed har et (kropsligt) videnstab, gør behovet for at se på nationale indsamlingsstrategier vigtigt i en afdækning af, både hvad der gemmes intuitivt, altså hvad der er muligt at indsamle, og hvad der er behov for, når kunstneren er bruger af arkivet.

### *Begrebsramme*

Inden for performancestudier har man siden årtusindskiftet peget på sløringen af grænserne imellem at studere og udføre performancekunst, som finder sted, når performancekunsten møder arkivet.<sup>11</sup> Ved at tænke arkivet som et levende arkiv, der er en del af et kunstnerisk kredsløb, tager undersøgelsen afsæt i Diana Taylors opdeling af arkivet i “the archive” og “the repertoire”. “The archive” indeholder arkivalier, der fastholder og fryser et udtryk i tid, og “the repertoire”<sup>12</sup> er den del af en oplevelse, der lever videre i den kollektive erindring såvel som kunstnernes kroppe. Det er Solvognens *Julemandshær* (1974) et godt eksempel på.<sup>13</sup> Dermed indskriver projektet sig også i det opgør med den dokument- og evidensbaserede tilgang til arkivet bl.a. performanceteoretikeren Rebecca Schneider og danseforskeren André

<sup>11</sup> Richard Schechner: *Performance Studies, an Introduction* (London: Routledge, 2003), s. 2; Gunild Borggren og Rune Gade: “Introduction: The Archive in Performance Studies”, i *Performing Archives / Archives in Performance* (Museum Tusulanum Press, 2013), s. 13.

<sup>12</sup> Taylor Diana: *The Archive and the Repertoire-Performing Cultural Memory in the Americas*, A John Hope Franklin Center Book (Durham: Duke University Press, 2003), <https://doi.org/10.1515/9780822385318>.

<sup>13</sup> Anna Lawaetz: “Hvad blev der af Julemandshæren? Om arkivering af flygtige scene-kunstformer”, *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger* 60 (2022): s. 263-98, <https://doi.org/10.7146/fof.v60i.130499>.



Lepecki har været centrale stemmer i<sup>14</sup> om end projektet netop er forankret i arkivet. Ved at have et fokus på kunstnerne som arkivskabere, indskriver undersøgelsen sig i den bevægelse inden for scenekunststudier, der også ses hos Clarisse Bardiot, der har udviklet et (statsstøttet) digitalt arkiveringssystem *Rekall* og *MemoRekall* for scenekunstnere til brug for selv-arkivering i scenekunstproduktioner.<sup>15</sup> Undersøgelsen er også en del af en tendens i tiden, hvor kunstneren bevidstgøres om egen arkivskabelse som f.eks. danske *Heirloom Center for Art and Archives* arbejder med i undervisning af særligt yngre billedkunstnere.

Litteraturforskerne Thomas Hvid Kromann og Anders Juhl Rasmussen har beskrevet en akse i forfatteres arkiveringsstrategi som gående fra det maksimale til det minimale omfangsmæssigt. I den maksimale strategi tilskrives alt betydning af kunstneren eksemplificeret med Peter Seebergs totalarkiv, hvor også bonen fra husholdningsindkøb bevares og dermed tilskrives betydning. I det minimale arkiv kan der være tale om en bevidst dekonstruktionsstrategi fra kunstnerens side som afbrænding af personlige breve eller udkast til værker, så kun det endelige udgivne står tilbage. Som en anden akse, peger Kromann og Rasmussen på arkivets konkrete indhold, der kortlægger materialiteten i arkivet.<sup>16</sup> Hvis denne tanke forfølges i scenekunstnerisk sammenhæng, vil en “konkretakse” kunne tage afsæt i en firdeling af scenekunstdokumentationen, som de tyske teaterforskere Marita Gleiss og Peter Ullrich har beskrevet:

- 1) *Dokumentation af værket*: manuskriptet som det så ud til premieren, partituret, videodokumentation, fotografier/tegninger, regissør- og maskinmesterprotokoller, programmer m.m.
- 2) *Dokumentation af perceptionen*: anmeldelser, øjenvidneberetninger, breve.

<sup>14</sup> Rebecca Schneider: Re-Do: Performancerester. *Peripeti*, 7 (14), 2010, s. 17-29, Rebecca Schneider: Archives Performance Remains. *Performance Research*, 6 (2), 2001, s. 100-108, André Lepecki: The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, 42 (2), 2010, s. 28-48.

<sup>15</sup> Clarisse Bardiot: *Performing Arts and Digital Humanities: From Traces to Data*, 1. udg. (Wiley, 2021), s. 81, <https://doi.org/10.1002/9781119855569>.

<sup>16</sup> Anders Juhl Rasmussen: Thomas Hvid Kromann, og Syddansk Universitet, *Danske forfatterarkiver*, University of Southern Denmark Studies in Scandinavian Languages and Literatures; vol. 145 (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2021), s. 27.

- 3) *Dokumentation af skabelsesprocessen*: skitseaflevering herunder scene-skitser, kostumetegninger, lysplaner, referater fra intentionsmøder, tidligere manuskriptversioner og noter fra de skabende og udøvende kunstnere.
- 4) *Dokumentation af de institutionelle rammer for scenekunst*: regnskaber, organisationsstruktur, rammeaftaler, løbende teaterlovgivning m.m.<sup>17</sup>

Endelig kunne man tilføje et femte niveau:

- 5) *Dokumentation af intentionen* bag værket i form af interview med kunstneren eller tekster fra kunstneren.

### *Metode og data*

De ti scenekunstnere, der er interviewet i forskningsprojektet, er valgt, fordi de alle er kunstnerisk producerende og formmæssigt skaber æstetiske værker, der enten overskrider rammerne for et traditionelt scene-sal forhold eller overskrider tidens og stedets enhed ved at være uden en klar begyndelse og ende. Ingen af dem har en dramatekst som typisk værkforlæg. Hovedparten beskriver sig selv som scenekunstnere, undtagen Madame Nielsen (1963-), der beskriver sin ageren som en verdens- og livspraksis, der ikke tager hensyn til kategorier, Louise Alenius (1978-), der er komponist og Tim Matiakis, der er koreograf.

Interviewpersonerne kan opdeles i tre grupper: En gruppe, der arbejder med *durational performances* på flere platforme, altså værker, der forløber over tid og udvikler sig uden en klar begyndelse og ende. Til dem hører Madame Nielsen, der bærer andre iboende og afdøde identiteter med sig og arbejder på mange platforme fra litteraturen, scenen og sociale medier til hverdagslivet. Gry Worre Hallberg (1976-), der igennem et fiktionsnarrativ for gruppen *Sisters Hope* siden 2007 har lavet manifestationer især i uddannelsessystemet, baseret på historien om to tvillingsøstre og deres drømme om en bedre verden. Også *Sisters Hope* manifesterer sig både på scener, de sociale medier og i hverdagslivet. Signa Köstler (1975-) og Arthur Köstler (1972-), har med kunstgruppen *SIGNA* et værk, der udvikler sig igennem forskellige manifestationer som f.eks. med *Das halbe Lied* (Hamborg 2017), der blev fulgt op af *Det åbne hjerte* (Aarhus 2019). Fælles for de tre grupper er, at de blander

<sup>17</sup> Marita Gleiss og Peter Ullrich: *Theaterarbeit dokumentiert: Bestandsverzeichnis Inszenierungsdokumentationen* (Berlin: Akademie der Künste, 1999), s. 10.

hverdagslivet ind i fiktionen og ikke er fast afgrænset til tid og sted, og deres værker er kontinuerligt udviklende, bundet sammen af både deres fysiske kroppe og et narrativ eller en måde at være i verden på.

Den anden gruppe arbejder med relationelle scenekunstneriske værker, der afgrænses med en begyndelse og en slutning, men fokuserer på det intime møde. Nullo Fachini (1960-), der indtil 2022 var kunstnerisk leder af *Cantabile 2*, der har status af egen teater, arbejder med relationelle performances, men i klart afgrænsede teatrale rum senest med *Re(W)rite* (2021). Derudover har han afsøgt 1:1 forestillingen. Louise Alenius betegner sig selv som komponist, men er i sin praksis grænse-sprængende og skaber værker med en scenisk kvalitet. I nærværende undersøgelse er det særligt hendes værkrække *Porøset* en række 1:1 performances på Det Kgl. Teater, der har skabt afsæt for interviewet.

Den tredje gruppe har også en klar start og slutning i deres værker. Kitt Johnson (1959-), der er kunstnerisk leder af *X-act*, relaterer sig med *Mellemrum* (2008-) til det lokale sted og arbejder stedsspecifikt. Som Tim Matiakis (1978-) er hendes praksis primært ordløs, og det er således ikke så meget den klare begyndelse og slutning, der er udfordringen, men bevaringen og overførslen af det ordløse til arkivet, hvilket også gør sig gældende for Tim Matiakis, kunstnerisk leder af *Corpus*. Tue Biering (1973-) kunstnerisk leder af *Fix & Foxy*, arbejder som de to øvrige med afgrænsede værker, men har arbejdet med forholdet imellem virkelighed og fiktion i bl.a. *Et Dukkehjem* (2014), der blev opsat i private hjem – et nyt hjem hver aften og *My Deer Hunter* (2020), der blev spillet af krigsveteraner. Kirsten Dehlholm (1945-) er blandt dem, der med *Billedstofteatret* og siden *Hotel Pro Forma* var med til at ændre rammerne for teatret med sin billedkunstneriske tilgang til en ellers relationel kunstform.

Interviewene har som udgangspunkt varet én time, og den samme interviewguide er anvendt med de to hovedspørgsmål: Hvad gemmes fra egne værker, og hvad er der brug for ved fortolkning af en andens værk med henblik på opførelse. Det andet spørgsmål fjerner blikket fra det affektive og ønsket om egen repræsentation i arkivet til et meget konkret praktisk spørgsmål om, hvad man ville have behov for af arkiv-rester i en konkret kunstnerisk proces, hvor arkivet anvendes. Det værk kunstnerne skulle forestille sig at nyfortolke var et værk af en kunstner, der ligger i forlængelse af den interviewedes egen praksis.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Pga. Covid-19 er nogle interviews foretaget på Zoom som videoopkald og resten er lavet som lydoptagelser. Alle interviews er foretaget af forfatteren med undtagelse

*Fra det minimale til det maksimale – omfangsaksen*

Med afsæt i Kromann og Rasmussens omfangsakse, kan man i nærværende undersøgelse se, at omfanget af arkiverede materialer blandt kunstnerne er meget forskelligt. I den ene ende finder man performancegruppen *SIGNA* og *Sisters Hope*, der har et fysisk arkiv med møbler, der vandrer fra forestilling til forestilling. *Sisters Hope* har dertil en løbende dataindsamling fra publikum i performancen, der i 2021 bestod af 1248 notesbøger fra syv performances indsamlet fra 2014 og frem.<sup>19</sup> I den anden ende af omfangsaksen finder man Madame Nielsen, hvis samlede arkiv for mere end 40 års virke består af tre-fire flyttekasser.<sup>20</sup>

Der er ikke en sammenhæng imellem alder, kunstneriske formgreb og arkivets størrelse: Alle tre nævnte kunstnere og kunstnergrupper er kendetegnet ved at have en fortløbende fiktionsramme, hvor grænser mellem værk og hverdag opløses, som når Madame Nielsen forlader hjemmet i Sorø og går ud i verden med sin lilla baret kækt på sned. De forskellige strategier i omfanget af gemte materialer handler snarere om kunstnerens blik på sig selv og eget virke såvel som de praktiske rammer, der arbejdes under: hvor meget kan man bære med sig. Som Madame Nielsen formulerer det: "Jeg vil gemme det hele og ingenting [...] jeg flytter meget [...] Jeg kan ingenting bære, jeg vejer 42 kilo. Andre skal flytte tingene for mig. Min krop kan ikke tåle det."<sup>21</sup> Flere af de interviewede kunstnere har ikke et fast produktionsmiljø, dvs. at den private bolig skal kunne huse arkivet. Dette sætter en begrænsning for, hvad der gemmes.

Den digitale udvikling, der muliggør at man arbejder via digitale redskaber og med digitale lagringsmedier, har ændret netop pladsforholdene: Louise Alenius har en stor del af sit arbejde gemt på fem-seks harddiske.<sup>22</sup> I dette tilfælde er der ikke sammenhæng imellem den fysiske størrelse af arkivet og dets faktiske indhold. Til gengæld bringes

af interview med Gry Worre Hallberg, forfatterens tidligere kunstneriske samarbejdspartner. Dette interview er foretaget af akademisk medarbejder Amanda Kistrup Vallys. Alle interview er optaget.

<sup>19</sup> Gry Worre Hallberg: "Sensuous Society: Carving the Path towards a Sustainable Future through Aesthetic Inhabitation Stimulating Ecologic Connectedness" (Københavns Universitet, Det Humanistiske Fakultet, 2021), s. 249.

<sup>20</sup> Anna Lawaetz: Interview med Madame Nielsen, Lydoptagelse, 11. september 2021.

<sup>21</sup> Lawaetz: Nielsen.

<sup>22</sup> Anna Lawaetz: Interview med Louise Alenius, Lydoptagelse, 8. juni 2021.

et aspekt, der kendes fra de analoge AV-materialer ind: Læsbarhed. Kan videobåndet afspilles? Kan filen åbnes? Her spiller tid ind på en måde, som ikke er så kendt fra fysiske arkivalier. Dvs. at både de fysiske og økonomiske rammer scenekunstneren arbejder under, såvel som lagringsmediets form kan være et argument for at arbejde med *Vorlass*, dvs. løbende afleveringer.

### *Konkretaksen – hvad gemmes*

Når noget gemmes, er det fordi det tilskrives betydning. De enkelte kunstnere lægger vægt på ganske forskellige ting, når de beskriver, hvad de gemmer fra deres værker. I interviewene er det primært de tre led i den udvidede konkretakse, der omtales og derfor bliver artiklens fokus: dokumentation af selve værket, dokumentation af processen og dokumentation af oplevelsen af værket, der står centralt, og derfor dem der behandles nedenfor, ligesom der fokuseres på bestemte formater som AV, forestillingsnoter og fotografier.

Den eneste, der nævner forestillingsprogrammet som en væsentlig dokumentationskilde, er Kitt Johnson: For hende er det en central indgang til hendes værk og noget, der lægges meget energi i at udforme. Nogle af kunstnerne lægger vægt på objekter og dufte som vigtige for forståelsen af deres værker, som da Signa Köstler formulerer, hvad hun gerne ville aflevere til Det Kgl. Bibliotek:

“Jeg ville putte en masse billeder i kassen, håndskrevne tekster og centrale genstande derned, lydoptagelser [...]. Jeg ville undgå de beskrivende tekster a la, det er det her, det handler om. Men mere brudstykker, måske også noget, der havde lugten af forestillingen.”<sup>23</sup>

I nærværende er der ikke fokuseret på duft og genstande, da det ligger udenfor Det Kgl. Biblioteks ekspertiseområde. Det er Nationalmuseet, der bevarer genstande. Der ligger et vigtigt kropsligt hukommelsesspor ned igennem flere af kunstnernes arkivarbejde. Som Signa Köstler forklarer: “Hvis man ville have summen, ville man ikke kunne udlede, hvad forestillingen var, fordi meget er noget som den enkelte skuespiller bærer selv.”<sup>24</sup> Dette understreger Diana Taylors pointe om, at der er et levende arkiv, repertoire, uden for arkivinstitutionen.

<sup>23</sup> Anna Lawaetz: Interview med Signa Köstler og Arthur Köstler, Video (Zoom), 6. september 2021.

<sup>24</sup> Lawaetz: S. & A. Köstler.

### Værknotationer

For de scenekunstnere, hvor kroppen sættes i centrum for et værk, der skal kunne genopføres aften efter aften, kan notationspraksissen sidestilles med et partitur. Hvor klassisk musik har en fælles metode for notation af lyd i bestemte svingninger i tid, nodesystemet, findes der ikke en tilsvarende udbredt for bevægelser i tid.<sup>25</sup> Derfor har hver enkelt kunstner sin egen metode for notation. Hvor det har været et vilkår for koreografer at notere, ser man særligt en udvikling af nye notationsformer blandt ikke-naturalistiske scenekunstnere i det 20. århundrede startende med russiske Meyerhold, og fra 1960'erne anvender den amerikanske eksperimentalteaterscene såkaldte *event scores* inspireret af John Cage.<sup>26</sup>

Kirsten Dehlholm er blandt dem, der med *Billedstofteatret* i 1970'erne og 1980'erne og siden *Hotel Pro Forma* var med til at ændre det visuelle udtryk for teatret med sin billedkunstneriske tilgang. Hun begyndte at arbejde med en notationsmetode, visuelle *story boards*, i forbindelse med værket *Operation Orfeo* i 1993. Siden har hun fastholdt metoden. Storyboardet laves inden prøvestart. Der er ingen improvisation under prøverne; ønsker hun at undersøge noget, gøres det med statister.<sup>27</sup> De anvendes ved genopsætninger. Storyboardene giver, udover viden om den enkelte opsætning, også vigtig viden om hendes metode.

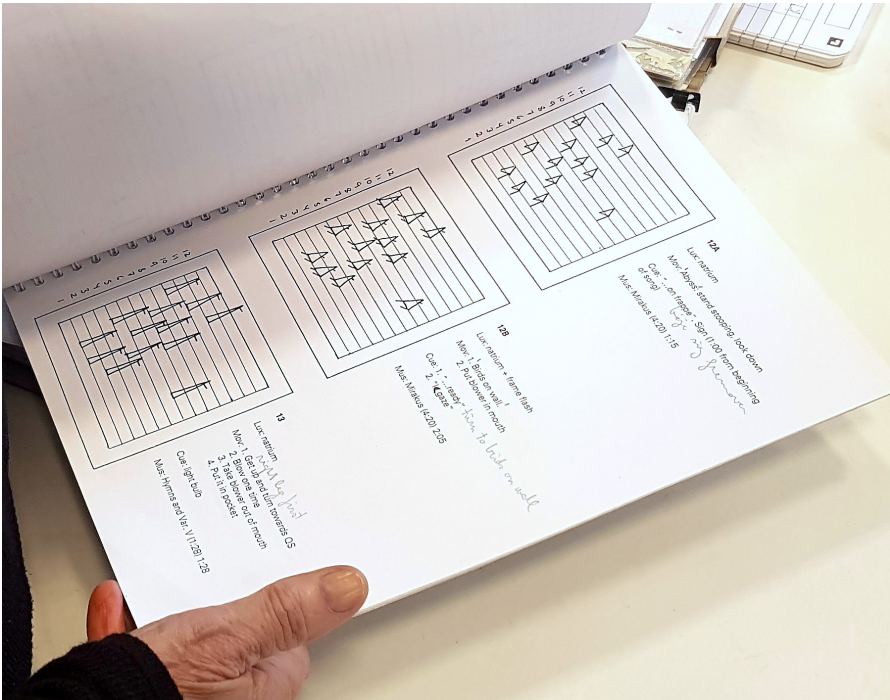
Kitt Johnson, der er kunstnerisk leder af *X-act* skaber ofte ordløse forestillinger. I små notesbøger noterer hun hver enkelt forestilling og tager noter i form af små sætninger efter hver opførelse, således at notationen udvikler sig. "Jeg gemmer kun det, jeg ikke kan huske", fortæller Johnson, da jeg spørger til noterne, og hvad de betyder.<sup>28</sup> Alt det andet er bevaret i kroppen. Notationerne er således et eksempel på, at det vil være svært for en udenforstående, der ikke har den kropslige hukommelse af værket, at forstå deres betydning og oversætte dem til

<sup>25</sup> Laban notation, der er udviklet af den ungarske danser Rudolf Laban (1879-1958), der igennem symboler angiver krogsdel, retning og tempo, anvendes blandt nogle dansere og koreografer.

<sup>26</sup> Julie Sermon og Yvane Chapuis: *Partition(s): objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*, Nouvelles scènes (Dijon) (Dijon: Les Presses du réel, 2016), <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45180041k>.

<sup>27</sup> Anna Lawaetz: Interview med Kirsten Dehlholm, Lydoptagelse, 8. september 2021.

<sup>28</sup> Anna Lawaetz: Interview med Kitt Johnson, Lydoptagelse, 6. august 2021.



Eksempel på et storyboard til *Operation Orfeo* fra Kirsten Dehlholms hånd.

Fotograf: Anna Lawaetz

en scenisk sammenhæng. Metoden giver mening for skaberen, men kan den også forstås af en udefrakommende?

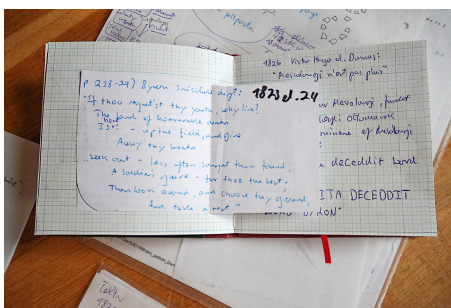
### *AV-optagelser*

“En filmoptagelse af en forestilling er som forskellen på et lig og et levende menneske”<sup>29</sup> siger Madame Nielsen, da vi taler om AV-optagelsen. Ikke desto mindre er det netop AV-optagelser, der er hovedstenen i den donation, som Det Kgl. Bibliotek har modtaget i 2021 og 2022 fra Madame Nielsen og The Nielsen Movement. Det ambivalente forhold til AV-optagelsen har teaterforsker Matthew Reason indkapslet med ordene: “The more faithful the video representation, and the less it

<sup>29</sup> Lawaetz, Nielsen.



Kitt Johnson og hendes arkiv. Nærbillede af forestillingsnoter og notesbog fra forestillingen *Synthesis* (2021). Fotograf: Anna Lawaetz.





adapts the performance for the new medium, the less watchable it becomes as an artefact in its own right.”<sup>30</sup> Det er netop forholdet imellem dokumentation og skabelse af et nyt værk – set og redigeret af en filmkunstner, der bliver interessant i samtalen med kunstnerne, der deler sig i to lejre: En der arbejder med at skabe nye værker igennem deres AV-dokumentation og dermed flytter sig fra nøgtern dokumentation til tolkning, og en der gerne dokumenterer sine værker nøgternt, fordi det er en særlig type arbejdsdokument.

Til den første gruppe hører Signa Köstler og Arthur Köstler, kunstneriske ledere af SIGNA, der skaber værker, hvor fortællingen og interaktionerne med publikum sker simultant på mange forskellige steder og ikke indeholder en linearitet. Derfor arbejder de på en helt særlig måde med videodokumentationen. Som Signa Köstler forklarer: “Vi har tit producenter, der ringer, der gerne vil have en video af forestillingen. Vi siger, at det ikke er muligt, den foregår i 30 på hinanden følgende dage og med 40 forskellige personer og mange steder.” I stedet arbejder parret bevidst med skabelsen af små videoværker, der ikke illuderer at være hele værket, men videregiver stemningen. Som Arthur Köstler forklarer: “Det handler om at fange *set design*, figurer og lidt af atmosfæren. Det forklarer ikke noget om, hvad stykket handlede om. Den giver kun et visuelt stemningsindtryk af det sted.”<sup>31</sup> Og Signa Köstler supplerer: “Når man har en video [fuld dokumentation], kan man tro, at det er så det.”<sup>32</sup>

Til dem, der helst ønsker AV-dokumentationen af værket som en ny tolkning, hører også Louise Alenius. Hun beskriver, hvordan hun i forestillingsrækken *Porøset*, 1:1 forestillinger, dvs. intime forestillinger med en publikum og en scenekunstner i et rum, var særlig opmærksom på, at det var nødt til at blive en ny tolkning: “Mediet er nødt til at gå ind og være aktivt skabende på mediets præmisser [...] Et teater og koncertrum er et andet rum end et filmrum.”<sup>33</sup> Hun supplerer dog med, at langt fra alle produktionerne er færdigklippede, fordi det er krævende at skulle skabe en ny form på et værk.

Til gruppen, der ønsker en nøgtern dokumentation hører instruktør Tue Biering, kunstnerisk leder af *Fix & Foxy*. Han arbejder med klart

<sup>30</sup> Reason: *Documentation, disappearance and the representation of live performance*, s. 82.

<sup>31</sup> Lawaetz: S. & A. Köstler.

<sup>32</sup> Lawaetz: S. & A. Köstler.

<sup>33</sup> Lawaetz: Alenius.

afgrænsede værker. For ham er optagelsen et værktøj: Det er fagfolk optagelserne er henvendt til. Derfor ønsker han, at forbundene, der forvalter kunstnernes rettigheder, gør det lettere at videodokumentere forestillinger. Han peger på, at der i branchen er kommet en øget bevidsthed om det gode ved videodokumentation.<sup>34</sup>

Nulla Facchini, tidligere kunstnerisk leder af *Cantabile 2* arbejder med relationelle performances, senest med *Re(W)rite* (2021) og peger på yderligere to aspekter: Det første er økonomi i forhold til at have råd til at dokumentere med et kamera. Det andet er det, han beskriver som kvantemekanik:

“I det øjeblik publikum bliver bevidst om et kamera, filtrerer de på en anden måde, opfører sig på en anden måde som kvanternerne. Vi vil ikke filme folk i smug. Det giver ikke mulighed for at lave ordentlig dokumentation af arbejdet. Det bliver kunstigt. Vi har forsøgt. Man kan se, at tilskuerens bevidsthed bliver mere på kamera end på performeren, for nu føler de, at der er potentielt 1000 mennesker, der kigger. Man holder på sig selv eller overdriver. Det bliver på en anden måde.”<sup>35</sup>

Der tilstræbes her en autenticitet i dokumentationen.

Clarisse Bardiot har peget på, at video ofte kun er en fase i den proces, det er at transmittere sit arbejde: “In short, just as a musical recording on a disk is not a musical score, the video recording could not be considered a scenic score. It is the recording of a performance of the work among others.”<sup>36</sup> Dokumentationsformerne, værknotation og filmoptagelse, har derfor forskellig berettigelse.

### *Fotografier*

Fotografiet er et standset øjeblik. Modsat AV-optagelsen er der ikke en tidslighed tilknyttet. I stedet kan det være en forestillings højdepunkt. Historisk er fotografiet blevet tilskrevet en autenticitet, et sandhedsvidne, fordi det fotograferede helt konkret satte aftryk. Selvom vi i dag er bevidst om mulighederne for bearbejdning af det digitale fotografi,

<sup>34</sup> Anna Lawaetz: Interview med Tue Biering, Video (Zoom), 27. august 2021.

<sup>35</sup> Anna Lawaetz: Interview med Nulla Facchini, Video (Zoom), 15. september 2021.

<sup>36</sup> Bardiot: *Performing Arts and Digital Humanities*, s. 46.

ligger der i fotografiet en indlejret idé om autenticitet, fordi det sete “har fundet sted”. Som Matthew Reason skriver: “With greater claims to authenticity than illustrations or non-mechanical representations, still photography appears to offer this possibility, calling on the existence of a widespread cultural understanding of the photograph as producing an image true to the appearance of the real world and revelatory of something that existed.”<sup>37</sup>

For Kirsten Dehlholm er fotografiet det væsentligste, når hun selv skal vælge, hvad der indkapsler hendes forestillinger<sup>38</sup>. Også Kitt Johnson er meget glad for den måde hendes faste fotograf, Per Morten Abrahamsen indkapsler hendes forestillinger, fordi der sker noget nyt – fotografens blik tilfører værket noget, og der opstår et fælles tredje.<sup>39</sup>

Performancegruppen *Sisters Hope* har omgået de kvantespring, som Nullo Facchini peger på finder sted ved optagelser i den relationelle performance, ved fra begyndelsen at integrere fotografen som en del af fiktionen og ved at give en indlejret opgave i form af rollen *The Eye*. Formålet med dokumentationen er “[...] at give universet et længere liv på digitale platforme imellem manifestationerne.”<sup>40</sup> Dermed er der tale om at forstørre værket ud over den enkelte performance eller manifestation.

Tim Matiakis ser anderledes på fotografiet: “Vi tager dem, men det er kommunikationsmateriale. De kan formidle en stemning.”<sup>41</sup> Der er en stor forskel på fotografier, taget efter en forestilling har fundet sin form, og fotografier taget inden forestillingen er lavet som PR-fotografier, der i nogle tilfælde tages et år før, selve prøverne går i gang. Som kilde i arkivet er det derfor vigtigt at vide, om der er tale om materiale lavet for at promovere forestillingen eller materiale lavet som dokumentation som f.eks. Holger Damgaard's teaterbilleder.

<sup>37</sup> Reason: *Documentation, disappearance and the representation of live performance*, s. 115.

<sup>38</sup> Lawaetz: Dehlholm.

<sup>39</sup> Lawaetz: Johnson.

<sup>40</sup> Amanda Kistrup Vallys, Interview med Gry Worre Hallberg, Video (Zoom), s. 16. september 2021.

<sup>41</sup> Anna Lawaetz: Interview med Tim Matiakis, Lydoptagelse, 2. september 2021.



Sisters Hope *The Cleansing*, Sofiebadet 2012. Eksempel på performance, der er intentioneret for fotografiets publikum, idet der ikke var andre tilskuere end fotografen ved selve udførelsen. Fotograf: Julie Johansen.

### *Oplevelsen af værket i værket*

Gry Worre Hallberg lægger vægt på at bevare de materialer, der er fremkommet under performancene fra publikum som logbøger. Derfor har hun arkiveret over tusind notesbøger fra besøgende. Det er en praksis hun har udviklet fra 2014 i forbindelse med, at hun planlagde og efterfølgende skrev en ph.d.-afhandling med afsæt i sin praksis. Før dette var det primært igennem fotografier og filmoptagelser, at gruppen agerede og dokumenterede. Notesbøgerne er blevet en del af værket *Sisters Home* (2021-), hvor man kan komme uden digitale hjælpemidler og undersøge dem. På den måde har de en dramaturgisk betydning i forhold til publikumsinvolveringen: Man efterlader sig som publikum

spor, og man kan undersøge andre publikummers spor som del af fiktionen. Udover de besøgendes notesbøger gemmer Hallberg også performernes notesbøger og objekter, der er brugt i klasser på det omreisende *Sisters Academy* (2012-).

“[...]det er jo en skole, og så blev de [publikum] jo informeret om, at den her notesbog ville blive doneret til vores arkiv, når de forlader denne her performance [...] Derfor har vi indsamlet tusindvis af notesbøger fra publikumsdeltagere, som nedskriver og tegner og reflekterer og drømmer over deres oplevelser, mens de beboer værket.”<sup>42</sup>

Også Nullo Facchini bevarer publikumsoptegnelser som en del af sin dokumentation af sine værker:

“Til de fleste af vores forestillinger skriver publikum til sidst. For mig er det i virkeligheden de ting, der bedst bidrager til forståelsen af forestillingen. Det er en utrolig nøje og detaljeret beskrivelse af publikums forestilling. Nogle gange beskriver de ting, som jeg tænker, det var ikke med i den scene, men det må være opstået.”<sup>43</sup>

Bøgerne opbevares hos teatret og er således en del af værket idet de laves, men efterfølgende bliver de en del af det interne arkiv.

Dette er en ny tendens: Arbejdet med publikums skriftliggørelse af deres oplevelse som en del af det fiktive univers. Fordi optegnelserne sker som en del af performancen, rejser det spørgsmål om materialernes status: Kan de forstås som dokumentation af perceptionen af værket, altså en poetisk italesættelse af den faktiske oplevelse, eller skal det forstås som en del af værket? Er det set inde fra eller ude fra? Tendensen, hvor relationen til det beskrevne sløres, findes også indenfor den akademiske forskning i form af det, Della Pollock har introduceret som *performative writing*.<sup>44</sup> Idéen er, at man igennem en involvering og at sætte sig selv på spil får mulighed for at afdække aspekter, der ellers kan være svært tilgængelige.

Som en anden gren af refleksion over værket i værket, har Tue Biering i forbindelse med forestillingen *My Deer Hunter* (2020), hvor de medvirkende er krigsveteraner, valgt at interviewe de medvirkende på første prøvedag, midtvejs, ved premieren og efter sidste forestilling. Dette er et greb, han gerne vil fortsætte med at benytte, fordi han er i en proces,

<sup>42</sup> Vallys: Hallberg.

<sup>43</sup> Lawaetz: Facchini.

<sup>44</sup> Della Pollock: “Performing Writing”, i *The Ends of Performance* (New York: University Press, 1998), s. 73-103.



Arkivet som installation i *Sisters Home*. Fotograf Diana Lindhardt.

hvor arkivet får en betydning for, hvordan han kan reflektere over egen proces.<sup>45</sup> Dette er tænkt som interne værknoter, modsat det værkintegreerede arkiv hos *Sisters Hope*.

*Når scenekunstnerne skal bruge arkivet*

At spørge til scenekunstnernes egne brugsbehov i forhold til arkivdannelse giver mulighed for at bevæge sig fra egen værkdokumentation og ønsker om, hvordan ens værker fremstår for eftertiden til en meget konkret situation, hvor kunstneren skal forestille sig, hvad der er brug for af rester i arkivet for at kunne arbejde med en iscenesættelse på baggrund af en andens værkforlæg eller ved genopsætning.

Forholdet imellem dokumentation og genopsætning er på én gang komplementære, men også to sider af samme sag. Clarisse Bardiot peger på, at man bør tænke på dem som tæt forbundne i arbejdet med overlevering, således at arkivet og selve begivenheden ikke tænkes som adskilte, men tæt forbundne i en loopbevægelse:

“The movement is not unidirectional; it is a loop, because each re-staging creates its own traces that can again trigger the possibility of a reinterpretation. Traces, restaging, repertoire and re-enactment are intimately linked and it seems impossible to imagine engaging in the enterprise of the last three without the presence of the first, however minimal or fragmented they may be.”<sup>46</sup>

Man kan inddele de tre situationer, hvor scenekunstneren har brug for arkivet, i det man kunne kalde for repertoire, genopsætning og genfortolkning: En forestilling kan være i et teaters repertoire i årevis som f.eks. soloforestillingen *Rankefod* (2005-) af Kitt Johnson. Ved genopsætning er det de samme skabende kunstnere, der står bag, men med et nyt hold udøvende kunstnere. Ved genfortolkning er der tale om et helt nyt kunstnerisk værk baseret på en anden kunstners værk.

Adspurgt om hvad kunstnerne selv vil benytte ved en genfortolkning af en anden kunstners sceniske værk, er der overordnet enighed om, at videodokumentationen er helt central, ligesom det er den mest nøgterne neutrale optagelse, der foretrækkes. Dette står i kontrast til, hvordan kunstnerne selv ønsker at indkapsle stemninger i de dokumenter, de gemmer fra egne forestillinger. Som danser og koreograf Tim

<sup>45</sup> Lawaetz: Biering.

<sup>46</sup> Bardiot: *Performing Arts and Digital Humanities*, s. 52.



I prøvesalen med *Corpus*, Det Kgl. Teater. Fotograf: Sigrid Nygaard

Matiakis forklarer, da jeg spørger hvilke materialer, han gerne vil have adgang til, hvis han skulle genfortolke et værk af Pina Bausch:

“Det færdige værk [video], jeg skulle elske at have optagelser fra prøver, så man kan se, hvordan de arbejdede, jeg skulle elske at have noget på skrift eller interview med danserne eller koreograf om, hvad de ønskede værket skulle, og hvordan de gik til at skabe det værk. Og hvis muligt hive nogle af de dansere, der stadig husker at arbejde med værket og få dem til at vise det frem.” Han uddyber, at det netop er en nøgtern video han ønsker: “[...] det så sådan ud, det var publikumsrelationen. Hvis publikum sidder hele vejen rundt. Dokumentere så meget af alt der er med i værket, lysskift og musik, indgang og udgang.”<sup>47</sup>

Netop indsigt i metoden, dvs. optagelser fra prøvelokalet er efterspurgt af flere af kunstnerne. Gry Worre Hallberg peger som Matiakis på film, hvis hun skulle lave en nyfortolkning af f.eks. et værk af den britiske gruppe *Punch Drunk*: “Det ville være godt med noget film [...] og forstå

<sup>47</sup> Lawaetz: Matiakis.



sådan atmosfæren i universet. Jeg tror også jeg ville have brug for [...] nogle papirer omkring [...] strukturen i det, hvor mange performere skal der med og hvornår.” Dvs. interne arbejdsdokumenter. Dette står i kontrast til den vægt, hun lægger på notesbøgerne fra publikum.

Louise Alenius ønsker som Matiakis af få indsigt i intentionerne bag værket, dvs. det indskudte femte niveau i begrebsafsnittet, igennem f.eks. interview med kunstnerne omkring tilblivelsestidspunktet, men vil modsat teaterforskeren IKKE gøre brug af anmeldelser. Og intentionen bag værket er vigtig, som Matiakis siger: “Hvis du ikke har intentionerne bag med dig, bliver det svært for dig at kaste dig ud i det.”<sup>48</sup>

Nulla Facchini vil samtale med performerne, der spillede, læse deres noter og se optagelser. Målet vil for ham være at forsøge at ramme “stemningen, den usigelige ting, der ikke nødvendigvis er teksten.”<sup>49</sup> Dermed lægger han vægt på både noget materielt, videoen, men også på samtalen, den mundtlige overlevering som central for transformation af viden.

### *Digitale kunstnerarkiver og værkproduktion*

Langt de fleste af de interviewede kunstere har et digitalt online arkiv eller er som f.eks. Tue Biering ved at lave et arkiv på en hjemmeside. Andre bruger de digitale platforme til decideret værkproduktion som Madame Nielsen, der på Instagram har en række orgelkoncert-improvisationer, der foregår i forskellige kirker. De bevares ikke i Web Danica, da ingen af de sociale medier pt. høstes systematisk. Nielsen fortæller: “Nogle gange forsvinder noget: Bin Nielsen, en udgave af Bin Laden, som sad med en gul walkie talkie. Der findes en plakat: Det ondes tilbagekomst som godheden selv.”<sup>50</sup> Men videoværket er væk. “Når jeg var henne i Borgerhuset på Blågårdsplads sad mange og kiggede på hjemmesiden. Det var en slags *remakes*. Jeg tog Bin Ladens taler og oversatte dem til dansk, og så ændrede vi dem en ganske lille smule. Så glemte vi at betale den [abonnement], og så forsvandt den.”<sup>51</sup> Nogle værker forsvinder altså fordi et domæne eller abonnement til en tjeneste ikke blev fornyet.

<sup>48</sup> Lawaetz: Matiakis.

<sup>49</sup> Lawaetz: Facchini.

<sup>50</sup> Lawaetz: Nielsen.

<sup>51</sup> Lawaetz: Nielsen.

Signa og Arthur Köstlers hjemmeside-arkiv signa.dk, der primært er henvendt til studerende, forskere og opkøbere, indeholder små videosekvenser. Videoerne må ifølge deres egne udtalelser om intentionen bag, anskues som små værker. En pilotundersøgelse, jeg foretog i 2018, viste imidlertid at videofilerne langt fra altid bevares.<sup>52</sup>

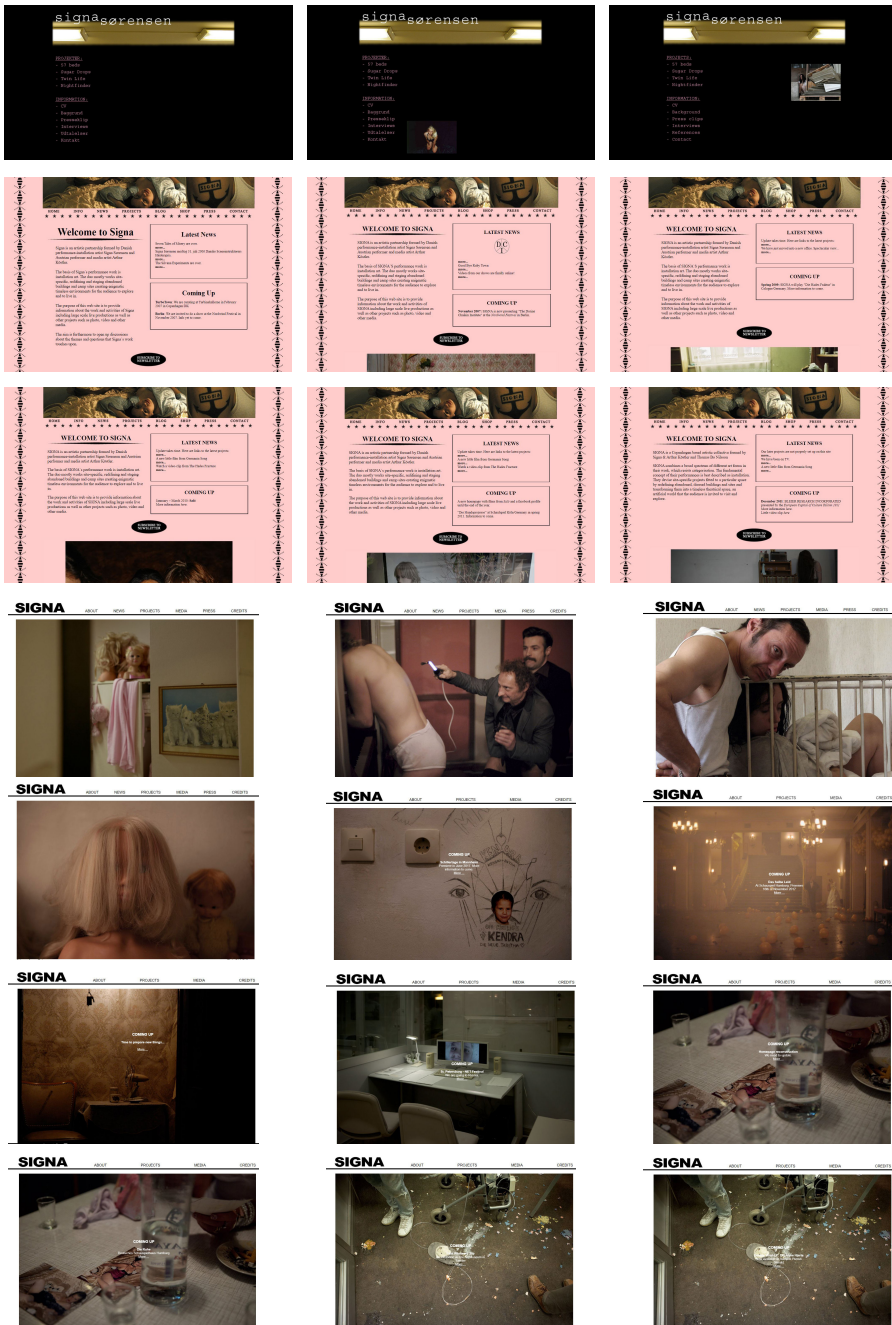
Der er stor forskel på de *frontstage* arkiver, der stilles til rådighed online og de digitale arkiver, som kunstnerne har *backstage*. Som Arthur Köstler fortæller: "Det er også kun et udvalg af fotos der ligger online. Vi har 24 TB data i form af foto video og lyd."<sup>53</sup> Dvs. en meget stor mængde, der ikke er online.

Hverken tekster eller storyboards er blandt arkivalierne i det online arkiv, der er lavet for *Billedstofteatret* og *Hotel Pro Forma*.

Her giver det altså mening at skelne imellem *frontstage* og *backstage* arkiver, og som kulturarvsarkiv er hjemmeside-høstning ikke nok, når en scenekunstners web-baserede værker eller arkiv skal bevares.

<sup>52</sup> Anna Lawaetz: "Performing Arts and National Net Archives – A Case Study on How SIGNA.dk is Stored in two Net Archives", 9. juli 2018, 364.

<sup>53</sup> Lawaetz: S. & A. Köstler.



Åbningssiden Signa.dk høstet over tid i Netarkivet for perioden 2003-2023. Udtræk lavet 11. juli 2023.

*Aflevering til arkivet*

For at kunne arbejde med en national indsamlingsstrategi for scenekunst kræver det, at kunstnerne kan se et potentiale i at indlevere materialet, da der hverken er pligtaflevering eller pt. en forventning fra bevillingsgiver, Statens Kunstfond, om at aflevere andet end et regnskab. Her står scenekunstrådet anderledes skrøbeligt end f.eks. dansk film, der for at få udbetalt støtte fra Statens Filminstitut skal aflevere nogle helt faste værkdokumentationsformater til Filminstitutts arkiv. Her er der en klar økonomisk motivation, der sikrer aflevering til arkivet. Tue Biering nyder selv at se dokumentationer af scenekunst i sit arbejde som instruktør. For ham er det en kilde til inspiration. Samtidig anerkender han, at det vil være svært at få scenekunstnere til at indsende til Det Kgl. Bibliotek og foreslår, at der skal være en belønning.<sup>54</sup>

Hvis man som Louise Alenius ønsker at skærme sig fra arkivet, for at kunne være i en kreativ skabende tilstand, er afrapportering mv. en belastning. Det kan opleves “som en slags *big brother watching you*.”<sup>55</sup> Der er ifølge hende et helt konkret behov for midler, der er øremærket afrapportering, da det ikke er kunstnerens primære fokus, men ofte vil kræve, at der sidder en producent og udfylder formularer – altså en ekstra udgift for kunstneren.

Adspurgt om hvad Alenius sender ind til Statens Kunstfond, der indtil 2019 har haft det som et krav, at der skulle indsendes dokumentation, siger hun:

“Jeg sender tit et partitur ind – det er jo slet ikke hele værket, men der er så få, der kan læse det, så der er ikke nogen, der kigger mig i kortene. Andre gange har jeg sendt billedet af en billet ind. Det at skulle afrapportere kan afholde mig fra at søge om midler. At skulle afrapportere for 20.000 kr. er jo skørt – hvis man skal afrapportere, skal man op på beløb som 500.000 kr. hvor man kan ansætte nogen til at gøre det.”<sup>56</sup>

Alenius peger også på vigtigheden af, at man som kunstner ved hvem, der skal bruge afrapporteringen og til hvad. Man får hurtig en fornemmelse af, at der er tale om en bedømmelse. Og det kan gøre, at man kun sender et budget ind. En del af de interviewede henviser til, at det er en producent, der får opgaven med at sørge for afrapportering.

<sup>54</sup> Lawaetz: Biering.

<sup>55</sup> Lawaetz: Alenius.

<sup>56</sup> Lawaetz: Alenius.

Madame Nielsen gør sin stilling klar: “Det er også, fordi der er ikke lang tid til, jeg skal dø. Jeg er 58. At bruge tid på at afrapportere, hvis det ikke har værk-mæssig mening, så gør jeg det ikke.”<sup>57</sup> Hun tilføjer: “Jeg skriver ikke tak i mine bøger. Der skal ikke ting ind i værket, der ødelægger værket.”<sup>58</sup> Tid og økonomi er et gennemgående argument – og så: Hvad det skal bruges til. Kunne man forestille sig en dialog imellem Teatersamlingen, der opbygger arkiv og Statens Kunstfond, der gjorde, at det var bestemte former for dokumentation, der blev efterspurgt og klart beskrevet, at det blev bevaret i Teatersamlingen på Det Kgl. Bibliotek?

Et andet aspekt er blufærdighed hos kunstneren. Signe Köstler forklarer: “Der er meget af det, jeg føler mig meget blufærdig omkring. Vi er ikke glade for at vise proces til omverdenen. Vi er afvisende for, at journalister tager billeder af os i ufærdige rum. Vi laver virkeligheds-simulationer, der skal være så sprækkefri som muligt. Det ville være som en tryllekunstner, der viser sine tricks. Der er meget, jeg ikke vil vise til offentligheden.”<sup>59</sup>

*Corpus*, som Tim Matiakis ledede, var primært støttet af Bikuben Fonden, der har en anden tilgang til bevillinger og afrapportering. De vil gerne være med i processen som rådgivende instans. Dvs. at der ikke er en armslængde, som vi kender det fra de statslige bevillingsgivere. Matiakis oplever dialogen med fonden som meget givende og inspirerende. Måske skyldes det, at det er tydeligt, hvad dialogen skal bruges til?

### *Tilfældighedernes arkiv*

“Den person, der filmede, beholdt båndene, der blev destrueret af en jaloux ekskæreste,”<sup>60</sup> fortæller Signa Köstler om den manglende video-dokumentation af en af gruppens forestillinger. Og det peger ind i de to hovedstrømme, denne undersøgelse har vist: Det er ikke ideologi, der gør, at scenekunsten ikke bevares, men et spørgsmål om tilfældigheder, økonomi i forhold til optagelse og opbevaring. Hertil kommer en manglende klar indsamlingsstrategi, der har medtænkt motivation og transparens om formålet. En motivation kunne selvfølgelig være det

<sup>57</sup> Lawaetz: Nielsen.

<sup>58</sup> Lawaetz: Nielsen.

<sup>59</sup> Lawaetz: S. & A. Köstler.

<sup>60</sup> Lawaetz: S. & A. Köstler.

perspektiv, som Matthew Reason har formuleret: igennem aflevering at blive en del af historien: "In other words, and rather deliciously, from the practitioner's perspective both the reward *of* and requirement *for* canonical status is documentation. Without documentation the work is unknowable to study and therefore absent from the critical canon."<sup>61</sup> Hvis man ser bort fra Gry Worre Hallbergs store værkarkiv og forskning i egen praksis, er det tydeligt, at det ikke er dette, der giver de adspurgte motivation til at lave en løbende aflevering.

Som det fremgår af undersøgelsen, er der en tendens til at gemme materialer, der får værkerne til at fremstå, som de var *intenderede*. Ved behovet for arkivmaterialer i den kreative proces tegner et andet billede sig: den nøgterne videodokumentation, værknotationer, intentionen fra kunstnerens side i egne ord og kontakt til kroppene, der fremførte værket for derved at få indsigt i metoden. En medieret kontakt til metoden kan i nogle tilfælde ske igennem en optagelse fra prøvesalen.

Overraskende nok var der ikke en sammenhæng imellem egen kunstneriske udtryksform (*durational*, relationel, ordløs) og den udfordring, der kan ligge i at dokumentere et ikke lineært værk med simultanscener og hvad der efterspurgtes i forhold til dokumentation ved opsætning. Dog skal en dokumentationsform, AV-optagelsen, ikke stå alene. Det er meget tydeligt, at der for de interviewede er behov for et samspil imellem bestemte typer af arkivstumper.

Den kunstneriske leder af *Corpus*, Tim Matiakis, beskriver forholdet imellem værknotationer og videooptagelser med ordene: "Videoen viser, hvordan det faktisk udspillede sig. Skriften kan beskrive, hvad ønsket med det var."<sup>62</sup> Og måske er netop dette nøglen til at arbejde med materialerne: I en bevægelse frem og tilbage imellem forskellige dokumentationsformer, der fortsat vil fremstå som arkivrester, hvor betragterens fantasi skal binde dem sammen.

Kitt Johnson foreslår polemisk, at der kunne være en *disclaimer* på optagelserne på læsesalen, hvor der står: Husk at gå i teatret.<sup>63</sup> Og dermed er hun tilbage ved Madame Nielsens beskrivelse af optagelsen som et lig: Hvis blot man er opmærksom på, at dokumentationen ikke er forestillingen, men en indkapsling af handlinger i tid og dermed ikke kan stå i stedet for den levende scenekunst, kan det være, at

<sup>61</sup> Reason: *Documentation, disappearance and the representation of live performance*, s. 48.

<sup>62</sup> Lawaetz: Matiakis.

<sup>63</sup> Lawaetz: Johnson.

det ellers kildne fagforeningsmæssige emne blandt scenekunstnere sammen med nærværende undersøgelse, kunne være med til at rykke blikket på optagelserne. I *New York Public Library's Performing Arts Division* har man grebet AV-udfordringen således an, at biblioteket stiller med 6-8 kameramænd i samarbejde med det enkelte Broadway-teater, når man ved, at en musical er ved at blive taget ned. Dermed laves en professionel dokumentation, der efter forestillingen er ophørt med at spille, gøres tilgængelig på overvåget læsesal. Teatret og biblioteket deler udgiften.<sup>64</sup>

Intentionen med værket kan være svær at indfange: Man kunne støtte sig til kulturjournalistikken og dybdegående kunstnerinterview. Et alternativ kunne være, at kunstneren ved indlevering skulle skrive kort om idéen bag værket. Dette har aktivistarkivet *Franklin Furnace Archive* i New York arbejdet med siden sin stiftelse i 1976. Men her er også tale om et tæt samarbejde med kunstnerne, hvor man først giver plads til værket (og lønner kunstneren) og derefter bevarer arkivet.<sup>65</sup> At aflevere til arkivet er en del af kontrakten.

Værknotationerne er meget varierende i udtryk, og dette vil være et vilkår: Der er ikke et fællessprog, og selvom Kirsten Dehlholms minutiøse *storyboards* er langt lettere for en udeforstående at afkode, er Kitt Johnsons mere interne noter vigtige at få med.

For at imødekomme den særlige vidensoverførsel, der gør sig gældende for scenekunst har *New York Public Library's Performing Arts Division* et særligt projekt *The Dance Oral History Project* (1974-), der består af interviews med dansere og koreografer, der filmes i et studie på biblioteket. Der er løbende tilvækst i samlingen. At der er tale om filmoptagelser betyder, at man som arkivbruger oplever ikke bare ordene fra de fortællende, men også kroppene, der, når de bliver spurgt til et værk, ofte blotter en kropslig hukommelse af værket (dog siddende i stole). Dette projekt er på mange måder svar på den nye polemik omkring performancedokumentation, som både André Lepecki, Rebecca Schneider og Diana Taylor har rejst: I stedet for at se scenekunsten som flygtig,

<sup>64</sup> I 2019 var jeg på forskningsophold på New York Public Library (NYPL) og Franklin Furnace Archive. Der er løbende forhandlinger med fagforeningerne om, hvordan man kan tilgå materialerne: Det er netop blevet besluttet, at man godt må spole tilbage i en optagelse for at se en detalje, med henvisning til, at man som universitetsstuderende kan have brug for dette, når man skal beskrive et forestilling.

<sup>65</sup> Arkivet er i dag overdraget til Museum of Modern Art, New York.

insisterer de på, at viden overføres igennem det, Schneider kalder både kød (det forgåelige menneske) og knogler (det, der kan overføres til arkivet i en materiel form)<sup>66</sup>. Ifølge denne tilgang kan scenekunsten bevares. Det skal blot gøres på andre måder end for skriftkulturen.

Når noget overleveres til arkivet, tages det ud af det miljø, det var i. Som Madame Nielsen spørger om i forbindelse med donationen af sit materiale: “Er der mulighed for, at jeg kan få en digital kopi, hvis I digitaliserer mine AV-optagelser? Det er vigtigt, at jeg stadig har adgang til det.” Dette perspektiv, at arkivet giver kopier af materiale tilbage til det miljø, det blev taget ud af, fordi det stadig har en praktisk brugsværdi, indskrives i den post-koloniale arkivbevægelse, som man finder det på *The Hemispheric Institute* i New York, der arbejder med bevaring og tilgængeliggørelse af amerikanske performanceværker.<sup>67</sup>

Arkivet er ikke statisk, men i bevægelse. Ambitionen om at sikre et kredsløb imellem det levende arkiv, som Diana Taylor har kaldt repertoire, og arkivet, er en del af en bevægelse i tiden, hvor arkivets funktion bevæger sig fra at være forvalter af dokumenter til i højere grad at indgå i samspil, samskabelse og aktivisme<sup>68</sup> samtidig med, at man for Teatersamlingens vedkommende kan argumentere for, at loopet blev indbygget i samlingens DNA, da den blev stiftet af et skabende og udøvende scenekunstmiljø i 1939, men nu kræver en opdatering.

Man kunne tilføje en ekstra dimension til Kromann og Rasmussens arkiv-akser: Tidssensitivitet. Det digitale fordrer, at vi arbejder med løbende arkivindsamling, *Vorlass*, for at sikre læsbarheden. Ved seminaret *Standing Room Only – Curating Theatre History with Limited Resources*<sup>69</sup> italesatte Clarisse Bardiot den største udfordring for bevaringen af scenekunstarkiver for eftertiden som værende den digitale bevægelse i samfundet og den udfordring, den giver både arkivinstitutioner og arkivskaberne. Hendes bud var, at den manglende digitale arkivbevidst-

<sup>66</sup> Schneider 2010, s. 24.

<sup>67</sup> Diana Taylor: “Save As ... Knowledge and Transmission in the Age of Digital Technologies”, 2010, 7, <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=ia>.

<sup>68</sup> Astrid von Rosen: “Kropsligt kunska-pande i dansarkivet. Sinnliga, scenografiska och transformativa forskningspraktiker”, *På Spissen Forskning* 5, nr. 1 (2019): 8, <http://dx.doi.org/10.18862/ps.2019.501.2>.

<sup>69</sup> Online. New York Public Library 12. juni 2023. Fuldt program: <https://www.eventbrite.com/e/standing-room-only-curating-theatre-history-with-limited-resources-tickets-607660527997>



hed vil betyde, at 20-30 års teaterhistoriske materiale vil gå tabt, fordi materialet enten ikke er bevaret, eller det ikke er læsbart længere.

En ny indsamlingsstrategi for Teatersamlingen på Det Kgl. Bibliotek vil forholde sig til både tidssensitiviteten i det digitale og scenekunsternes brugsbehov når de arbejder med arkivet.

## SUMMARY

ANNA LAWÆTZ: *“I only save what I cannot remember”,  
Danish Performing Arts and Archival Strategies in the 21 Century*

The digital turn has influenced art practices and forms of expression, and has created among artists an increased awareness of the archive. The digital turn changes how archives are created, and new strategies for collecting need to be established to ensure that the cultural heritage is preserved.

The study understands the performing arts archive as a living archive that is part of an artistic circuit. Through interviews with ten Danish-based performing artists who do not use the play text as a score for their work, the article examines what the artists themselves preserve and what kinds of record they need from the archive when re-staging or reinterpreting other artists' work.

In order to get an overview of the nature of the artists' archives, two axes are used: one that measures the volume and one that measures the nature of the content. Through an investigation of what the performing artists preserve, particular emphasis is ascribed to documentation of the work, documentation of the process and documentation of the experience. In addition, a new axis that deals with the time-sensitivity of archives is proposed.

It is not ideology that causes the performing arts not to be preserved by the individual artist in the study but a matter of chance, of economy in relation to recording and storage room. There is a tendency to save materials that make one's own works appear as they were intended. Several of the artists have digital online archives, so-called 'frontstage archives', which differ from the digital archives they keep backstage, privately. A new trend can be seen among some of the artists, where the performance is documented by the audience at the performance, which calls into question the expressive potential of the material: is it part of the work itself or is it a perception of the work that can be equated with a review?

In the case of the need for archival materials for re-staging or reinterpretation, there is not necessarily a need for the same things that the artists themselves have preserved: here the raw video documentation, work notes, the intention on the part of the artist in his/her own words, in some cases recordings from rehearsals and contact with the bodies that performed the work are requested, in order to gain insight into the method. It is very clear that for the interviewees there is a need for an interaction between certain types of archive fragments.

Surprisingly enough, there was no correlation between artistic form of expression (durational, relational, wordless) and what was requested in relation to documentation.

Finally, the study maps the artists' thoughts on different reporting formats, where both economics and transparency about purpose come into play as important motivational factors.