

»Nærvær« in absentia

At opleve performance som dokumentation

Af Amelia Jones¹

Jeg var knap tre år gammel og boede i North Carolina, da Carolee Schneemann opførte *Meat Joy* på Festival of Free Expression i Paris i 1964, jeg var tre da Yoko Ono opførte *Cut Piece* i Kyoto, otte da Vito Acconci lavede sine *Push Ups* i sandet på Jones Beach og Barbara T. Smith begyndte sin udforskning af kropslige erfaringer i sin performance *Ritual Meat* i Los Angeles, ni år da Adrian Piper i forbindelse med *Catalysis*-serien vandrede gennem New Yorks gader og stillede sig frastødende an, ti da Valie Export rullede hen over glas i *Eros/Ion* i Frankfurt, tolv i 1973, da Gina Pane i Milano skar i sin arm for at lade blodroser flyde (*Sentimental Action*), femten (og stadig i North Carolina, fuldkommen uvidende om nogen begivenheder i kunstverdenen) da Marina Abramovic og Ulay kolliderede mod hinanden i *Relation in Space* på Venedig Biennalen i 1976. Jeg var tredive år gammel, da jeg – i 1991 – begyndte at studere performancekunst eller body art² fra denne eksplosive og væsentlige periode, udelukkende gennem den eksisterende dokumentation.

Jeg befinder mig i den lettere umage, men også misundelsesværdige situation at være blevet inviteret til at bidrage til dette særnummer.³ Med redaktørens ord præsenteret som en slags mundtlig historie er nummeret baseret på den præmis, at man skal have været der – i kød og blod – for at kunne have det rette greb om historien. Jeg er blevet bedt om at levere modfortællingen til denne forestilling ved at skrive om »den problematik, som rejser sig for en person på min alder, som arbejder med performances, man ikke har set (i egen person).« Denne dagsorden tvinger mig til at slå fast med det samme, at jeg, fordi jeg ikke selv var der, forholder mig til body art-værker gennem de fotografiske, tekstlige, mundtlige eller (video-) filmiske spor, de har efterladt sig. Jeg vil imidlertid hævde, at de problemer, som mit fravær (min ikke-haven-været der) stiller mig over for, i det store og hele er af logistisk og ikke af etisk eller hermeneutisk art. Det vil sige, at selvom oplevelsen af at betragte et fotografi og læse en tekst åbenlyst er anderledes end oplevelsen af at sidde i et lille lokale og se en kunstner optræde, så har ingen af de to oplevelser en privilegeret adgang til den historiske »sandhed« om denne performance (mere om dette nedenfor).

Jeg er på den ene side blevet beskyldt for (af kunsthistorikere) ikke at bekymre mig tilstrækkeligt om »arkiverne« og den kunstneriske intentionelitet (hvorfor forsøgte jeg ikke at »lære Acconci at kende«, før jeg skrev om hans arbejde, så jeg kunne have fået en »privilegeret« adgang til hans intentioner), og på den anden side er jeg blevet beskyldt for (af kunstnere) ikke at placere deres behov eller oplevede intentioner over mine egne intuitioner og reaktioner på værkerne. For i hvert fald mig

personligt er det, så snart jeg har lært en person at kende, umuligt at have nogen som helst form for klarhed om hendes eller hans arbejde historisk set (det vil sige om hvilken betydning det måtte have opnået i dets oprindelige og i dets efterfølgende kontekster). Når jeg kender kunstneren godt, kan jeg skrive om hendes eller hans arbejde på (håber jeg) måder, der kan være med til at belyse det, men det er måder der (måske på gavnlig vis, måske ikke) er ladede med personlige følelser og konflikter, som involverer kunstneren som ven (eller ej, hvilket jo også kan forekomme). Derudover forstærker sådanne relationer – særligt hvis de ikke er positive – de logistiske vanskeligheder, som er forbundet med at skrive om dette kunstneriske arbejde og med at publicere denne forskning. De logistiske problemer er talrige: At få fat på den dokumentation som eksisterer, at skaffe sig billeder man kan studere og ikke mindst reproducere uden at sprænge sin spinkle bankkonto, at skrive om værkerne uden at blive fanget i kunstnernes egne – som oftest fascinerende, men af og til også intellektuelt og følelsesmæssigt afledende – ideer om hvad deres arbejde handler (eller handlede) om og så videre.

Det er min præmis her, som det har det været i andre sammenhænge, at det ikke er muligt at opnå en ikke-medieret adgang til noget kulturelt produkt og således heller ikke til body art. Selvom jeg respekterer særegenheden af de indsigter, der kan opnås ved at deltage i en live performancesituation, vil jeg her hævde, at denne særegenhed ikke skal privilegeres i forhold til særegenheden af de indsigter, som udvikles i forhold til de dokumentariske spor efter sådan en begivenhed. Mens live-situationen måske muliggør fænomenologiske relationer i form af hud-mod-hud indlevelse, er den dokumentariske udveksling (beskuer/læser – dokument) faktisk ligeså intersubjektiv. I begge tilfælde kan værkets publikum vide en hel masse, eller de kan vide nærmest ingenting, om hvem kunstneren er, om hvorfor hun performer og således også om, hvad det er hendes »intention«, at den pågældende performance skal betyde. I begge tilfælde kan publikum have en dybt funderet forståelse af den historiske, politiske, sociale og personlige kontekst for en given performance. Mens tilskueren til en live performance kan synes at have visse fordele i forhold til at forstå en sådan kontekst, kan hun på et andet plan måske finde det vanskeligt at forstå de historier/fortællinger/processer, hun oplever, indtil også hun på et senere tidspunkt kan se tilbage på dem og evaluere dem i bagklogskabens lys (og det samme kan siges om performancekunstneren selv). Det er min egen erfaring med »virkeligheden« i almindelighed, og med de live performances, som jeg har overværet de seneste år i særdeleshed, at disse oplevelser ofte bliver mere meningsfulde, når de efter nogen tid tages op til vurdering igen; det er vanskeligt at identificere historiens mønstre, når man er nedsænket i dem. Vi »opfinder« disse mønstre, idet vi – retrospektivt – trækker fortiden sammen til et medgørligt billede.

I det følgende vil jeg opridsede problemstillingen omkring den historisk forsinkede oplevelse af performancekunst eller body art gennem en serie af case studies, som vil blive vævet sammen med en diskussion af ontologien for performancekunst eller

body art. Dette materiale danner også ryggraden i min bog *Body Art / Performing the Subject*⁴, hvori jeg hævder, at body art indstifter et radikalt subjektivitetsskift fra en modernistisk til en postmodernistisk modus. Idet jeg trækker på feministisk post-strukturalisme kombineret med fænomenologi, når jeg frem til dette ved at fremlæse denne omfigurerede subjektivitet gennem værkerne selv (eller mere nøjagtigt gennem værkerne som dokumentariske spor, og dette gælder ligeledes for de værker, som jeg selv har bevidnet »i kød og blod«; disse betragter jeg gennem erindringens skærm, og de bliver dokumenterede i deres egen ret). Jeg betragter body art-performances som udspillende den senkapitalistiske, postkoloniale og postmoderne æras splittede, mangedoblede, specifikke subjektiviteter; subjektiviteter, hvis eksistens skal begribes, som altid allerede værende i relation til en verden af andre subjekter og objekter; og subjektiviteter, der altid allerede er intersubjektive såvel som interobjektive.⁵ Det er en central pointe for mig, at det netop er relationen mellem kroppe/subjekter og dokumentation (eller mere præcist re-præsentation), som mest insisterende peger på forvridningen af fantasien om det fikserede, normative, centrerede modernistiske subjekt, og som udgør den mest radikale udfordring af den maskulinisme, racisme, kolonialisme, klassicisme og heterosexisme, som er indbygget i denne fantasi.

Case study 1: Carolee Schneemanns *Interior Scroll*, 1975

I Interior Scroll, opført første gang i 1975, performer Schneemann sig selv i en erotisk ladet fortælling om nydelse, som stryger det fetichistiske og scopofile mandlige blik kraftigt mod hårene. Efter at have dækket sin krop og sit ansigt med brede strøg af maling trak Schneemann en lang tynd rulle papir ud fra sin vagina (»som en telegrafstrimmel [...] lodline [...] navlestrengen og tungen«)⁶, som hun rullede ud for at læse en fortælling højt for publikum. En del af denne tekst lyder som følger: »Jeg mødte en glad mand, / en strukturalistisk filminstruktør [...] han sagde, vi synes godt om dig / du er charmerende / men bed os ikke om at se dine film / [...] vi kan ikke holde ud at se på / denne personlige rodebunke / denne fremturen med følelser / denne følsomhed, som fra en hånds berøring«.⁷ I kraft af denne handling, som udspænder en »heftig følelse i bevægelse« og »stammer fra [...] linjens skrøbelige, vedvarende bevægelse i rum«, integrerede Schneemann den kvindelige krops ekskluderede indre (med vaginaen som »et gennemskinneligt kammer«) med dens mobile ydre, og fornægtede den fetischerende proces, som forudsætter, at kvinden undlader at afløre det faktum, at hun ikke mangler, men derimod besidder kønsorganer, og at de er ikke-mandlige.⁸

Bevægelse sikrer Schneemanns momentane opnåelse af subjektivitet (som forstyrrende sameksisterer med hendes samtidige status som billede og begersobjekt). Den performative krop har, som Schneemann bemærker, »en værdi som statisk afbildning ... repræsentation ikke kan bære«; hun arbejder, som hun har sagt, på at nedbryde den distancerende effekt af en modernistisk praksis.⁹ Og dog, hvordan kan jeg – som første gang oplevede dette værk gennem en serie af sort-hvide fotografier trykt i Schneemanns More Than

Meat Joy og siden gennem et utilfredsstillende kort videoklip i en samlet videoudgivelse af hendes værker¹⁰ – hvordan kan jeg tale om dets forstyrrelse af den statiske afbildnings feticherende effekter? Jeg »kender« udelukkende denne bevægelse gennem den stammende sekvens af billeder, gennem det minimale fragment af performancen på videobåndet. Jeg sidder stille og roligt og føler bevægelsens puls fra billede til billede langs det magnetiske båndets glatte overflade.

Det kvindelige subjekt er i Schneemanns scenarium ikke blot et »billede«, men en dybt konstitueret (og aldrig fuldstændig sammenhængende) subjektivitet i den fænomenologiske betydning, dynamisk artikuleret i relation til andre (inklusive mig selv her og nu siddende i min stol), i en konstant forhandlet udveksling af begær og identifikation. Schneemann udspringer den vibrerende udveksling mellem subjektivitet og objektivitet, mellem den maskuline, udtalende position og den feminine omtalte position. Ved at »udtale« sin »omtalthed« og integrere billedet af sin krop (som objekt) med dens selvskabende handling gennemspiller Schneemann ambivalensen i den kønnede identitet – omskifteligheden i positionerne »mandlig« og »kvindelig«, subjekt og objekt, sådan som vi udlever kønnet i den postfreudianske kultur.

Har der eksisteret (eller eksisterer der for den sags skyld) noget mere »nærværende« end Schneemann i hendes tilsyneladende fuldkomment afdækkede seksuelle subjektivitet i Interior Scroll? Ville jeg have været i stand til at erfare hendes kønnede subjektivitet »sandere«, hvis jeg selv havde været der (så jeg kunne lugte hende og føle varmen fra hendes krop)?

Et af de væsentligste konceptuelle og teoretiske spørgsmål, som body art som performance sætter fokus på (og herved er den nært forbundet med dens samtidige bevægelser minimalisme og konceptkunst), er spørgsmålet om ontologien for kunstværket som »objekt«. Størstedelen af de tidlige beretninger om disse nye praksisformer gør heroiske fordringer på performancekunstens status som den eneste kunstform, der garanterer kunstnerens tilstedeværelse. Således proklamerede Ira Licht i 1975 triumferende, at body art gør op med maleriets og skulpturens »medierende« udtryksformer for i stedet at »videregive information direkte gennem transformation«.¹¹ Og i starten af 1970'erne hævdede Rosemary Mayer, at body art var en direkte refleksion af kunstnerens livserfaringer, mens Cindy Nemsers beskrev »body arts primære mål« som »at bringe det subjektive og det objektive selv sammen i et integreret hele«, som så angiveligt kunne opleves direkte af publikum.¹² Argumentationen kan imidlertid også genfindes i nyere forskning. Således hævder Catherine Elwes, at performancekunst »tilbyder kvinder et unikt redskab til at opnå direkte, umedieret adgang [til publikum]. Performance handler om kunstnerens nærvær her og nu – ... Hun er både den, der betegner og det, der betegnes. Intet står imellem performer og beskueren«.¹³

Jeg har allerede givet udtryk for, at jeg tager skarpt afstand fra sådanne koncep-

tioner af body art eller performance som kunstformer, der ganske umedieret skulle kunne give beskueren direkte adgang til kunstnerens krop (og hermed implicit til kunstnerens selv). Kunsthistorikeren Kathy O'Dell har slående hævdet, at præcis ved at bruge deres kroppe som primært materiale understreger krops- eller performance-kunstnere den »repræsentationelle status« ved sådanne værker frem for at bekræfte deres ontologiske prioritet. De repræsentationelle aspekter ved dette kunstneriske arbejde – dets »spil inden for det symbolskes felt«, og, vil jeg tilføje, dets afhængighed af dokumentation i forhold til at opnå symbolsk status inden for kulturens område – udstiller umuligheden af at opnå fuld viden om selvet gennem kropslig nærhed. Body art viser, at kroppen aldrig kan begribes »rent« som et totaliserbart, kødeligt hele, der hviler uden for det symbolskes felt.¹⁴ At have direkte kontakt med en kunstner, der trækker en papirstrimmel ud fra sit underliv, garanterer ikke kendskab til hendes subjektivitet eller intentionalitet i nogen højere grad end det gør at betragte et fotografi eller en filmsekvens af denne aktivitet eller at betragte et maleri, som er blevet skabt som følge af en sådan handling.

Netop i kraft af sin performativitet og sin afsløring af kunstnerens krop bringer body art utilstrækkeligheden og inkonsistensen af forestillingen om kroppen-som-subjekt helt op til overfladen. Body art afdækker denne forestillings manglende evne til at forløses fuldt ud (både for det performende subjekt selv og for den som involverer sig i denne performance med sin kropslige tilstedeværelse). Peggy Phelans beskrivelse af den måde, hvorpå den performende krop bringer sin egen mangel frem i lyset, bringer os måske nærmere sagens kerne, end O'Dells mere antydningssvise observationer:

Performance bruger kunstnerens krop til at stille spørgsmål om umuligheden af at sikre relationen mellem subjektiviteten og kroppen per se; performance bruger kroppen til at indramme Værens mangel, som den etableres af og gennem kroppen – det som ikke kan optræde uden et supplement [...] performance markerer kroppen selv som et tab [...] for tilskueren bliver selve performanceskuespillet en projektion af det scenarium, hvori hendes eget begær udpiller sig.¹⁵

Body art kan således siges at forvride den modernistiske forestilling om autorial fylde (hvor kunstneren, hvis krop er tilsløret, men ikke desto mindre implicit mandlig, tænkes som indstiftet af kunstværket og vice versa).¹⁶ Body art stiller kroppen selv til skue som tab eller mangel, som fundamentalt manglende den selvtilstrækkelighed (som Elwes m.fl. agiterer for) der kunne garantere dens fylde som et ikke-medieret hjemsted for selvet. Kunstnerens »enestående« krop i body art-værket har kun betydning i kraft af dens kontekstualisering inden for de identitetskoder, som tilfalder kunstnerens krop og navn. Således er denne krop ikke selvtilstrækkelig i sin meningsfylde, men afhængig af ikke alene »signaturens« autorial kontekst, men

også af en receptions kontekst, hvori fortolkeren eller beskueren kan interagere med denne krop.

Forstået i sin fulde åbenhed og kompleksitet gør live-performancen denne kontingens, som hidrører fra den fortolkningsmæssige intersubjektivitet, helt udtalt og tydelig, eftersom kroppens handlinger kan gribe ind i – og blive omorganiserede i overensstemmelse med – de beskuende kroppe/subjekter inden for handlingens eget register. Dokumentationer af denne krop-i-performance er lige så tydeligt kontingente, men her på den måde at den betydning, som tilfalder denne handling- og kroppen-i-performance, er fuldstændig afhængig af de måder, hvorpå dette billede (eller dokument) bliver kontekstualiseret og fortolket.

Mens det tilsyneladende optræder som et »supplement« til den »virkelige« krop, kunstnerens krop-i-performance, kan fotografiet af et body art-værk eller af en performance faktisk siges at afsløre kroppen selv som supplerende, som på en og samme tid det visuelle »bevis« på selvet og på dets endeløse udsættelse. Dette supplement er, som Jacques Derrida provokerende har argumenteret for, på samme tid en »rædselsvækkende trussel« i dets indikation af fravær og mangel, men også den »første og sikreste beskyttelse [...] mod netop denne trussel. Det er derfor, det aldrig kan opgives«. ¹⁷ Sekvensen af supplementer igangsæt af body art-projektet – kroppen »selv«, den mundtlige fortælling, videomaterialet og de øvrige visuelle effekter i selve værket samt videoen, filmen, fotografiet og teksten, som skal dokumentere det for eftertiden – vidner om nødvendigheden af »en uendelig kæde, som uundgåeligt mangedobler de supplementære mediationer, som producerer betydningen af præcis den ting, som de udsætter: illusionen om tingen i sig selv, om det umiddelbare nærvær eller den oprindelige perception. Umiddelbarhed er afledt [...] Substitutionens spil udfylder og markerer en forudbestemt mangel.« Derrida bemærker, at »supplementets ubestemte proces har altid allerede infiltreret nærværet, har altid allerede indskrevet gentagelsens rum og det splittede selv i nærværet«. ¹⁸

Derridas indsigt forklarer kroppens tvetydige position i modernistisk og postmodernistisk kunstdiskurs. Inden for modernismens formalistiske logik må kunstnerens og beskuerens kroppe forblive tilslørede i deres urenhed, deres supplementaritet må holdes ude af syne. Formalisten insisterer på sine tolkninger »interesseløshed« og en sådan interesseløshed kræver en ren relation mellem kunstobjektet og dets formodentlig iboende mening (indlejret i »formen« og klar til at blive udgravet af den skarpsindige fortolker). Kroppens supplementaritet ødelægger denne logik. For spirende postmodernister som Nemser og Elwes, der ønsker at privilegere performance eller body art som antiformalistisk i kraft af disse kunstarters sammensmeltning af kunst og liv og deres direkte overlevering af kunstnerens krop/subjekt til tilskueren, må kroppen betragtes som en ikke-medieret refleksion af selvet, hvis blotte tilstedeværelse garanterer den »frelsende« kvalitet ved kunst som aktivisme. Ikke desto mindre argumenterer jeg i min bog om body art for, at body art-praksisser aldrig er entydigt anti- eller postmodernistiske, og at de bestemt ikke er garanter for nærvær.

I modsætning til den formalistiske modernisme, som tilslører kunstnerens krop for at udelukke dens supplementaritet (således at dens gennemsigthed – dens maskulinitet – synes åbenlys og naturlig),¹⁹ skærper body art-performances kroppens supplementaritet og repræsentationens rolle ved momentant at sikre dens betydninger gennem synlige koder, der signalerer køn, race og andre sociale markører.

Case Study 2: Yayoi Kusamas Selvportrætfotografier, ca. 1960

Der er hun, i færd med at opføre sig selv som pin-up på et af sine svimlende landskaber af falliske knuder (kvinden-som-fallos møder fallos-som-tegn-på-det-mandlige-privilegium): Nøgen, med kraftig make-up i 60'er-stil, hun giver den med høje hæle, langt sort hår og polkaprikker malet over alt på sin nøgne hud. Som Kris Kuramitsu har påpeget, er dette foto »blot et af de mange som fremhæver [Kusamas] nøgne, asiatiske kvindekrop. Disse billeder, og den persona som opdyrkede og blev opdyrket af dem, er det, der afstedkommer den almindelige koncise vurdering [i kunstkritikken] af Kusama som »problematisk« .²⁰

Kusama spiller på sin »fordoblede andethed«²¹ i forhold til amerikansk kultur: Hun er racemæssigt og kønsmæssigt i uoverensstemmelse med den normative opfattelse af kunstneren som euro-amerikansk (hvid) mand. Frem for at tilsløre sine »faktiske« forskelligheder (som tilsyneladende uigenkaldeligt bekræftes af det synlige bevis, som hendes krop markerer), forstørrede Kusama dem. (Med vilje? Ville jeg have »vidst« dette, hvis jeg selv havde været til stede under hendes offentlige »selv-performances«?) På et portræt af de kunstnere, som deltog i udstillingen Nul på Stedelijk Museum i Amsterdam i 1965, står Kusama tydeligt frem i sin anderledeshed; der står hun – forrest, midt for – blandt en forudsigelig, borgerligt udseende gruppe af hvide, næsten udelukkende mandlige euro-amerikanske kunstnere (i jakkesæt) – med sin lille krop indsvøbt i en strålende hvid silkekimono.²²

Er jeg et objekt? Er jeg et subjekt? Kusama fortsætter med at performe disse spørgsmål på den mest foruroligende direkte facon, når hun i 1993 iklædt polkaprikket stof poserer på et polkaprikket gulv foran et spejl, som reflekterer en polkaprikket væg (i installationen Mirror Room and Self Obliteration). Nu fjerner hendes posering og hendes drapering hende fra os, camouflageeffekten bevæger hende mod potentiel usynlighed (»selvudslettelse«). Hun kan stadig ikke helt beslutte sig for, om hun vil forkynde sig selv som celebritet, som pin-up (begærsobjekt) eller som kunstner (intentionalitetens mester). Hvordan det så end forholder sig, så finder hendes »performance« sted som repræsentation (i Warhols tempo er hun på sporet af dokumentationens rolle i forhold til at sikre kunstneren som det højtelskede objekt for kunstverdenens begær); hun forstår »poseringens retorik« og dens særlige resonans for kvinder og farvede mennesker. Billederne af Kusama er dybt indvævede i den diskursive struktur af ideer, der præger hendes arbejde, som for sin del er hendes »forfatter-funktion«.²³

Frem for at bekræfte den ontologiske sammenhængskraft af kroppen-som-nærvær afhænger body art af dokumentation og bekræfter således – eller radikaliserer sågar – kroppens egen supplementaritet. Selvom mange i tidens løb har stølet på navnlig fotografiet som et »bevis« på at en given handling har fundet sted, eller som et salgbart objekt hævet op til formalistiske højder som »kunstfotografi«, er det forudsigteligt, at en sådan afhængighed er funderet i tankesystemer, som ligner dem, der underbygger troen på »nærværet« af kunstnerens krop i performance. Kristine Stiles har i sin kritik af Henry M. Sayre's bog *The Object of Performance* på fornemste vis afdækket farerne ved at benytte et fotografi af en bestemt performativ begivenhed som »bevis«. Sayre åbner sit første kapitel med den nu nærmest mytologiske historie om Rudolf Schwarzkoglers suicidale selvlemlæstelse af sin penis i 1966. Historien udsprang fra en række cirkulerende »fotodokumenter«, som viste en mandlig torso med en forbundet penis (og et barberblad liggende ved siden af). Stiles, som har forsket indgående i denne kunstners virke, påpeger, at fotografiet rent faktisk slet ikke forestiller Schwarzkogler, men derimod en anden kunstner (Heinz Cibulka) som poserede for Schwarzkogler under hans arbejde med denne fuldstændig opdigtede, rituelle kastration.²⁴

Sayres brændende ønske om at dette fotografi skulle indebære en tidligere »virkelig« begivenhed (i barthesianske termer et bestemt subjekt og en bestemt handling *haven været der*),²⁵ får ham til at ignorere det, som Stiles kalder »dokumentets kontingens, ikke blot i forhold til en tidligere handling, men også i forhold til konstruktionen af et fuldkomment fiktivt rum«. ²⁶ Det er netop denne kontingens, som Sayres bog ønsker at adressere ved at argumentere for, at den omvæltning, som markeres med performancekunst og body art, vedrører »nærværets sted«, som bevæger sig fra kunstobjektet til kunstpublikummet, fra det tekstuelle og plastiske til det erfaringsmæssige.²⁷ Det er Sayres fiksering på »nærvær«, der – på trods af at han anerkender dets nye destabiliserede placering i receptionens sfære – bestyrker ham i hans ukritiske tillid til performance-fotografiet som »sandhed«.

Rosalind Krauss har identificeret fotografiets og performancens filosofiske gensidighed og situeret de to som forskellige typer af indeksikalitet. Som indekser arbejder de begge på »at substituere registreringen af den rene fysiske tilstedeværelse med de æstetiske koders mere formfuldendte vokabularium«. ²⁸ Og alligevel, vil jeg understrege, annoncerer både performance og fotografi med deres manglende evne til at overskride de æstetiske koders kontingens indeksets egen supplementaritet. Fremstillingen af selvet – i performance, i fotografi, på film eller på video – peger på kroppens og subjektets gensidige supplementaritet (kroppen som et materielt »objekt« i verden synes at bekræfte subjektets »nærvær«; subjektet giver kroppen dens betydning som »menneskelig«) og også på performancens, body art-værkets og det fotografiske dokumentets gensidige supplementaritet. (Body art-begivenheden behøver fotografiet til at bekræfte, at det har fundet sted; fotografiet behøver body art-begivenheden til ontologisk at »forankre« dets indeksikalitet.)

Case Study 3: Annie Sprinkles *Post Post Porn Modernist*, 1990-1993

Her er en performance, jeg selv har bevidnet i kød og blod. Har jeg nu en særlig adgang til dens betydning, eller er jeg omvendt distanceret fra den eller forført af dens kropsliggjorte effekter, præcis som jeg kunne have været det af dokumentationen af den? (Note: Jeg har også rodfæstet andre versioner af denne performance i min erindring ved at se på fotografier, lysbilleder, videooptagelser af den og ved at tale med kunstneren.)

Med sin deltagelse i performancen Deep Inside Porn Stars i Franklin Furnace i New York bevægede sexarbejderen Annie Sprinkle sig ind i kunstverdenen.²⁹ Siden da har hun optrådt på kunststeder som luder/performer forvandlet til kunstner/performer, der stadig har »kunder« hun skal forføre og behage. En af effekterne af Sprinkles sammensmeltning af »sexarbejde« og »kunstnerisk arbejde« er sammenbruddet af klasseopdelinger (fra underklasse luder/pornostjerne til den kulturelt blåstemplede titel af kunstner).

Hun har også transformeret sin pornografiske filmkarriere, idet hun har bevæget sig ind i produktionen af selvhjælps- / »kunst«- videoer om kvindelig og transseksuel tilfredsstillelse.³⁰ Sprinkles arbejde handler i den grad om mediation (hvilket måske er at forvente fra en person, som jævnligt udbyder sin krop på kunst- og pornografimarkederne; kroppen/selvet bliver på den mest direkte måde »givet« og er alligevel aldrig rigtig »til stede«)

Sprinkles mest ophidsende performative handling indgår i hendes Post Post Porn Modernist performance; udviklet og opført gennem de sidste mange år indeholder værket adskillige narrative segmenter. Det mest eksplosive øjeblik opstår, når Sprinkle fremviser sit kønsorgan til publikum: hun åbner sin skede med et spekulum og opfordrer publikum til at defilere forbi og se nærmere på det, samtidig med hun opmuntrer folk til at fotografere og videofilme. (Det er, fornemmer man, netop gennem sådanne techno-voyeristiske handlinger, at Sprinkle selv kan opleve sin egen selvfremvisning.) Idet hun rækker hver tilskuer en lommelygte til at oplyse det kvindelige køns mørke kontinenter med, interagerer Sprinkle med hver enkelt, efterhånden som de defilerer forbi.

Idet det trækker forbindelser tilbage til Schneemanns selv-eksponering af det kvindelige køn, forårsager dette øjeblik fremvisning en eksplosion af den konventionelle voyeristiske forbindelse, som gennemsyrrer det æstetiske (hvor den kvindelige krop, karakteriseret ved sin »mangel«, bliver objekt for mandens visuelle begær). Ikke alene bliver det kvindelige kønsorgan stillet til skue i generel forstand og dets »mangel« benægtet – hvad der også bliver fremvist er de indre feminine kønsorganer, inklusiv det paradoksalt usynlige, ikke-lokaliserbare G-punkt (et primært sted for kvindelig nydelse). Den vagina-beskuende del af Sprinkles performance nedbryder også, med Lynda Neads termer, det æstetiske indsluttende mekanisme: som obscenitet »bevæger og ophidser [Sprinkles præsentation] beskueren frem for at skænke ro og helhed«.³¹

Men »ophidser« den rent faktisk? Sprinkle ved tydeligvis, hvordan hun skal bibringe sit publikum/klientel nydelse og velbehag. Hun er professionelt skolet i netop det. Imidlertid

er det vanskeligt at betragte Sprinkles åbne skede på utvetydigt bemægtigende vis (at lade som om man besidder et umedieret, dominerende begærs blik). Sprinkles køn kigger tilbage på beskueren: det betragtede subjekt bliver konfronteret med det kvindelige køns eget »øje« / »jeg« [»eye« / »I«].

Dette »øje« / »jeg« [»eye« / »I«] er fuldkommen kontingent, uanset om jeg betragter det »i kød og blod« eller »på en bogs sider«. Det opererer gennem/som repræsentation. For Sprinkles krop, som i denne specifikke scene er kogt ned til hendes kønsorganer, er billedet af Sprinkle som handlende subjekt. Jeg er ingenlunde tættere på at »kende sandheden« om Sprinkle ved at have set hende og talt med hende, end jeg ellers ville have været det: Hun (re)præsenterer sig selv for mig, samtidig med at jeg fastholder mig selv i en begærsfunktion.³² Mens Sprinkle ikke kan illustrere sig selv som et fuldendt nydelses- og begærssubjekt, kan hun placere sig selv i en relation til beskueren, hvori hun kræver sit eget »blik« (sin kusses stirren) tilbage fra den voyeristiske relation, selvom det så blot er for et øjeblik. Sprinkles performance af selvet udpeger den kropsliggjorte subjektivitets altid allerede medierede natur, ligesom den peger på den seksuelle nydelse, som giver denne subjektivitet »liv«. I det afsluttende segment af Post Post Porn Modernist, antager Sprinkle den arkaiske gudinde »Anyas« persona for at give sig selv en tyve minutter lang spirituell/seksuel orgasme på scenen. Da jeg overværede denne udførligt orkestrerede performance af jouissance var min første reaktion at bemærke til min partner, at Sprinkle simulerede. Min efterfølgende reaktion var at spørge mig selv, hvorfor jeg havde behov for at tro, at hun simulerede. Som Chris Straayer har udtrykt det: »Hvorvidt Annie Sprinkle simulerer og/eller oplever orgasmer i sine performances kan ikke afgøres af os« – og, vil jeg tilføje, dette gælder, uanset om vi er til stede ved hendes live performance i kød og blod eller ej.³³

I 1938 udgav den surrealistiske filmskuespiller, instruktør og dramatiker Antonin Artaud den forbløffende essaysamling om performance *Det dobbelte teater*. I manifestet »Grusomhedens teater«, som blev optrykt i denne samling, formulerer han en passioneret kritik af det realistiske teater og dets afhængighed af den skrevne tekst samt dets »psykologiske og menneskelige trippen på stedet«.³⁴ I stedet skal teatret trække på sit eget »konkrete sprog« for således at »få rummet til at tale«:

Vi afskaffer scenen og salen og erstatter dem med en slags ud-i-ét-rum, uden skillevej eller barriere af nogen art, og som i sig selv bliver teatret hvor handlingen sker. En direkte kontakt etableres atter mellem tilskueren og forestillingen, mellem skuespilleren og tilskueren, i kraft af at tilskueren, der er placeret i handlingens midte, indkredses og bearbejdes af handlingen.³⁵

Jeg vender tilbage til Artauds spillevende tekst, som var så radikal på sin tid, i min afslutning for at understrege pointen at en sådan længsel efter umiddelbarhed netop

er en modernistisk drøm (selvom den i dette tilfælde tydeligvis også er avantgarde). I denne fin-de-millennium-tidsalder af multinational kapitalisme, virtuelle virkeligheder, postkolonialisme og cyborg-identitetspolitik (en tidsalder, som netop er kendetegnet ved og i nogle aspekter drevet frem af de radikale body art-værker, jeg her har beskrevet) må en sådan drøm betragtes som historisk specifik snarere end som epistemologisk sikker. Body art og performancekunst udstiller præcis kroppens/jegets kontingens ikke alene i forhold den kommunikative udvekslings anden (publikum, kunsthistorikeren), men også i forhold til egne (re)præsentationsformer.

Oversat af Solveig Daugaard

Noter

- 1 Teksten blev oprindeligt publiceret af College Art Association i Art Journal, vinteren 1997, Copyright © Amelia Jones. Teksten oversættes og genoptrykkes her med forfatterens tilladelse.
- 2 Jeg foretrækker udtrykket body art frem for performancekunst af flere grunde. Min indgangsvinkel til dette kunstneriske arbejde går gennem en kropsliggjort fænomenologisk model for intersubjektivitet. Desuden blev den kunst der opstod mellem 1960'erne og midten af 1970'erne (før performance blev teatraliseret og flyttede til de større scener) benævnt »body art« eller »bodyworks« af adskillige samtidige skribenter, som ønskede at afgrænse den fra begrebet om »performancekunst« der på samme tid var bredere (idet det rakte tilbage til Dada og dækkede enhver form for teatraliseret produktion frembragt af en billedkunstner) og smallere (idet det implicerede at en performance (forestilling) rent faktisk skulle finde sted foran et publikum). Jeg beskæftiger mig både med værker, som oprindeligt er blevet opført foran et publikum og med værker som ikke er: med værker som Ana Mendieta, Carolee Schneemanns, Vito Acconcis, Yves Kleins eller Hannah Wilkes, som er blevet skabt gennem en handling der involverede kunstnerens krop, hvad enten det foregik indenfor en egentlig »performance-ramme« eller inden for atelierets mere private rammer, og som dernæst blev dokumenteret således at det efterfølgende kunne opleves gennem fotografier, film, video og/eller tekst.
- 3 O.a.: Jones refererer her til det nummer af Art Journal, som udkom vinteren 1997.
- 4 O.a.: Amelia Jones: *Body Art / Performing the Subject* (University of Minnesota Press, 1998).
- 5 Mark Poster diskuterer subjektets mangfoldighed i multinationalsismens og cyborg-identitetspolitikens tidsalder i *The Mode of Information: Poststructuralism*

- and Social Context* (Cambridge: Polity Press og Chicago: University of Chicago Press, 1990), og *The Second Media Age* (Cambridge: Polity Press, 1995). Om kroppen/selvet som på én gang subjekt og objekt, se Vivian Sobchack, »The Passion of the Material: Prologomena to Phenomenology of Interobjectivity«, manuskript til en artikel under udgivelse i Sobchacks *Carnal Thoughts: Bodies, Texts, Scenes, and Screens* (Berkeley: University of California Press); publiceret på tysk i *Ethik der Ästhetik*, red. Christoph Wulf, Dietmar Kamper, og Hans Ulrich Gumbrecht (Berlin: Akademie Verlag, 1994), s. 195-205. O.a.: Sobchacks bog udkom først nogle år senere med en revideret titel: Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley: University of California Press, 2004).
- 6 Carolee Schneemann: *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, red. Bruce McPherson (New Paltz, N.Y.: Documentext, 1979), s. 234. Carolee Schneemann har opført *Interior Scroll* tre gange: I 1975 på Women Here and Now i East Hampton, Long Island; i 1977 på Telluride Film Festival I Colorado; og i 1995 i en grotte under titlen *Interior Scroll – the Cave* (sammen med seks andre kvinder). Denne læsning af Schneemanns værk er modificeret i forhold til mit essay »Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art« i *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, red. Joannah Frueh, Cassandra Langer og Arlene Raven (New York: HarperCollins, 1994), s. 30-32.
 - 7 Schneemann: *More Than Meat Joy*, 238. Til den oprindelige opførelse bestod publikum næsten udelukkende af kvinder; se Moira Roth »The Amazing Decade« i *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America, 1970-1980* (Los Angeles: Astro Artz, 1983), s. 14.
 - 8 De indledende poetiske beskrivelser i dette afsnit stammer fra et brev fra Schneemann til mig (dateret 22. november 1992), som foranledigede mig til at revidere mine tidligere, mindre nuancerede læsninger af hendes kunstneriske arbejde. Her er et eksempel på min modtagelighed over for personlig kontakt: jeg er blevet revet med af hendes stærke selvlæsninger og har ændret mine egne perceptioner af værket. Udtrykket »gennemskinneligt kammer« optræder i *More Than Meat Joy*, s. 234.
 - 9 Schneemann udtaler: »Mit arbejde drejer sig om at bryde igennem den idealiserede (især mandlige) mytologi om det »abstraherede selv« eller det »opfundne selv« – altså kunst [hvor den mandlige kunstner] bibeholder magt over og distance til situationen«; i *Angry Women*, red. Andrea Juno og V. Vale (San Francisco: Re/Search Publications, 1991), s. 72 og 69.
 - 10 Videoen *Imaging Her Erotics* er produceret af Schneemann og Maria Beatty i 1995-96; det klip som vises heri er fra opførelsen i 1995. Schneemann har oplyst mig om, at al videodokumentation fra de tidligere opførelser er i dokumentatorens private eje, og at vedkommende ikke ønsker at frigive materialet til publikation eller forskning.

- 11 Ira Licht: *Bodyworks*, udstillingskatalog (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1975), ingen paginering.
- 12 Rosemary Mayer: »Performance and Experience« i *Arts Magazine* 47, no. 3 (december 1972- januar 1973), s. 33-36; Nemser, »Subject-Object Body Art« i *Arts Magazine* 46, no.1 (september-oktober 1971), s.42.
- 13 Catherine Elwes: »Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women« i *Women's Images of Men*, red. Sarah Kent og Jacqueline Moreau (London: Writers and Readers Publishing, 1985), s. 165.
- 14 Kathy O'Dell: »Toward a Theory of Performance Art: An Investigation of Its Sites« (Ph.d. afhandling, City University of New York, 1992), s. 43-44.
- 15 Peggy Phelan: *Unmarked: The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1993), s. 151-52.
- 16 Denne markering af kroppens fravær eksemplificeres også i den fotografiske dokumentation af Ana Mendieta's senere *Silhueta*-serie, hvor hendes krop fremstilles som *spor* (en flænge, som sårer jordens overfode).
- 17 Jacques Derrida: »That Dangerous Supplement« i *Of Grammatology*, oversat af Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: John Hopkins University Press, 1976), s. 154. O.a.: Oprindeligt, *De la grammatologie*, Paris: Les éditions de minuit 1969 (1967).
- 18 Ibid. s. 157 og 163.
- 19 Det er Simone de Beauvoir, som i sin monumentale bog fra 1949, *Det andet køn*, knytter drømmen om »transcendens« i vestlig æstetik og filosofi til den maskuline subjektivitet. Her omarbejder hun den dialektik mellem selvet og den anden som blev udformet af hendes livsledsager Jean-Paul Sartre (og mere subtilt transformeret af Maurice Merleau-Ponty og Jacques Lacan), med opmærksomhed på den udøvelse af magt som sker gennem kønnet i det patriarkalske samfund. Beauvoir genlæser Sartres eksistentielle argument (fra *Væren og intet*) om at subjektet har kapaciteten til at projektere sig selv ind i transcendenten (*pour-soi*), ud af den fundamentale immanens i *en-soi*, idet hun påpeger at *pour-soi* er en privilegeret potentialitet, som i patriarkatet kun er åben for mandlige subjekter. Beauvoir: *Det andet køn* (1949), på dansk v. Karen Stougård Hansen og Svend Johansen (København: Gyldendal 1986). (Oprindeligt, *Le deuxième sexe* (Paris: Editions Gallimard, 1949).
- 20 Kris Kuramitsu: »Yayoi Kusama: Exotic Bodies in the Avant-Garde«, upubliceret paper indleveret til Amelia Jones' og Donald Preziosis seminar Essentialism and Representation, University of California Riverside/University of California Los Angeles, forår 1996, 1. Kuramitsu diskuterer dette foto af Kusama ganske indgående. Jeg skylder Kuramitsu tak, fordi han har introduceret mig for denne del af Kusamas værk, og desuden har ført mig frem til de bedste kilder til kunstnerens arbejde (se også Bhupendra Karia, red: *Yayoi Kusama: A Retrospective*, udstillingsskatalog, [New York: Center for International Contemporary Arts, 1989]). Her

bør jeg også anføre, at det var det store antal fotos som disse, der blev trykt som reklamer i magasiner som *Artforum* fra midten af 1960'erne og frem, som først vakte min interesse for body art. Jeg er særligt optaget af den rolle, som denne type af billeder spiller i etableringen af kunstneren som en offentlig person: De er performative dokumenter. Det eneste publikum til den »originale« performance har været fotografen og eventuelle andre tilstedeværende i rummet.

- 21 Kuramitsu: »Yayoi Kusama«, s. 2.
- 22 De øvrige kunstnere på fotografiet tæller bl.a. Jiro Yoshihara, stifter af Gutai, Hans Haacke, Lucio Fontana og Günther Uecker. Se fotografiet m. navne i *Nul negentienhonderd vijf en zestig, deel 2 fotos*, [Nul Nittenhundredefemogtres, del 2 fotos, red] udstillingskatalog (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1965), ingen paginering.
- 23 Angående poseringens retorik, se Craig Owens: »The Medusa Effect, or the Specular Ruse« i *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, red. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinstock (Berkeley: University of California Press, 1992), s. 191-200. Begrebet om forfatterfunktionen er hentet fra Michel Foucaults »What is An Author?« (1969), i *Language, Counter Memory, Practice*, oversættelse Donald Bouchard and Sherry Simon. (Ithaca: Cornell University Press, 1977), s. 113-38.
- 24 Kristine Stiles: »Performance and Its Objects« i *Arts Magazine* 65, no.3 (november 1990), s. 35; Henry Sayres læsning af Schwarzkoglers værker kan findes i *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), s. 2.
- 25 Se Roland Barthes: »Rhetoric of the Image« i *Image-Music-Text*, oversættelse Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), s. 44.
- 26 Stiles: »Performance and Its Objects« s. 37.
- 27 Sayre: *The Object of Performance*, s. 5.
- 28 Krauss: »Notes on the Index« i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985), s. 209.
- 29 Se Elinor Fuchs: »Staging the Obscene Body« i *TDR (The Drama Review)* 33, no.1 (forår 1989), s 38-39. Chris Straayer betoner i højere grad Sprinkles forbindelser til 1970'ernes feministiske performancekunstnere som Schneemann og Linda Montano, som er Sprinkles performancementor, end hendes baggrund som sexarbejder. Se Straayer: »The Seduction of Boundaries: Feminist Fluidity in Annie Sprinkle's Art/Education/Sex« i *Dirty Looks: Women Pornography, Power*, red. Pamela Church Gibson og Roma Gibson (London: British Film Institute, 1993), s. 157.
- 30 Hendes film tæller bl.a. Linda/Les and Annie – the First Female to Male Transsexual Love Story (1990), skabt i samarbejde med Albert Jaccoma og John Armstrong og The Sluts and Goddesses Video Workshop, or How to Be a Sex Goddess in 101 Easy Steps (1992), skabt af Sprinkle og Maria Beatty. Se Linda Williams

diskussion af hvorledes Sprinkle i sine pornografiske videoer (og, vil jeg tilføje, i sine kunstvideoer) bevarer den »intime tiltaleform« til »kunden« som er karakteristisk for luderens »performance«. Williams: »A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle« i *Dirty Looks*, s. 181.

- 31 Lynda Nead: *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality* (London: Routledge Press, 1992), s. 2.
- 32 Dette parafraserer Jacques Lacan, der skriver om subjektet, som fastholder sig selv i en begærsfunktion i »Anamorphosis« i *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (New York: W.W. Norton and Co., 1978), s. 85.
- 33 Straayer: »The Seduction of Boundaries« 174. Se også Alexandra Juhasz's diskussion af Sprinkles udvidede orgasme performance i hendes essay »Our Auto-Bodies, Ourselves: Representing Real Women in Video« i *Afterimage* 21, no. 7 (februar 1994), s.11.
- 34 Antonin Artaud, *Det dobbelte teater*, på dansk ved Klaus Hoffmeyer (Fredensborg: Arena, 1967), s. 92.
- 35 Ibid., s. 98.

Amelia Jones, Pilkington Professor i Kunsthistorie v. University of Manchester. Performanceteoretiker og forfatter til adskillige artikler og bøger om performance og body art, bl.a.: *Body Art/Performing the Subject* (1998).



57 Beds (Signa Sørensen, Kanonhallen 2004)