



Essay

Mere end et arkiv

Yvette Helin
Pedestrian Project

Mere end et arkiv

- Når dokumenter genopliver performanceværker

Af Cecilie Lærke Asaa

I efteråret 2010 rejser en kuffert til Århus Kunstbygning. Indholdet er en række DVD'er med højdepunkter fra den amerikanske performancekunsts historie. Værkerne skal udstilles og afspilles på forskellige monitører i Århus Kunstbygning som en samlet udstilling under titlen *History of Disappearance*. Det er en udstilling, hvor det dokumentariske materiale fra og af de forskellige performances vil stå til rådighed for, at publikum kan leve sig ind i denne bid af kunsthistorien, selvom de originale værker for længst er forsvundne. Materialet kommer fra arkivet Franklin Furnace i New York, der siden 1976 har sørget for at bevare og præsentere dokumenter, der er med til at genfortælle og udvide fortællingen om avant-gardekunstværker.

En kuffertfuld af performancekunstens historie

Jeg er forundret, da det går op for mig, at den udstilling, Århus Kunstbygning har på programmet i efteråret 2010 i sammenpakket form ikke fylder mere end en kuffert. 23 DVD'er pakket ned og sendt afsted fra Franklin Furnace arkivet i New York. Det er betydningsfulde værker, der befinder sig på disse DVD'er. Highlights fra en af det 20. århundredes eksperimenterende, provokerende og samfundskritiske kunstarter: Performancekunst.

Blandt værkerne i kufferten befinder *The Rope* sig eksempelvis. En performance opført af Nigel Rolfe 1983-1988, der har konflikten i Irland som sit udgangspunkt. DVD'en, der dokumenterer værket, består af tre sekvenser. En hvor Rolfe vikler sit hoved ind i et tjæreindsmurt reb, han (efter sigende) har fundet i en forladt hytte i det nord-vestlige Irland. En anden, hvor de dansende fødder af en traditionel irsk danser ses, og en tredje, hvor kunsteren konstant bliver overhældt med vand. Hver se-

kvens har sin egen baggrundsfarve: grøn, hvid og orange. Samme farver som er at finde i det irske flag. Andre værker er Andrea Frasers institutionskritiske *Museum Highlights: A Gallery Talk* fra 1989, hvor Fraser udgiver sig for at være omviser på Philadelphia Museum of Art, og William Wegmans *Reading with Man Ray* fra 1977, der er en tekstoplæsning med inddragelse af hunden Man Ray. Eller Patty Changs feministiske værk *Fountain* fra 1998, hvor Chang, liggende på knæ, slubrer vand af et spejl, der ligger fladt på et gulv. Chang fremviser udholdenhed og ydmyghed ved i 20-45 minutter ad gangen, gentagne gange, at fjerne vand fra spejlet.

Jeg har ikke oplevet en eneste af disse performances live (da jeg enten ikke var født eller stadig blot en lille pige, da de blev fremført). Men på baggrund af de danske performances, jeg har oplevet, er jeg klar over, at performances er værker, der både griber ind i det fysiske rum, de for en stund er en del af, samt i de sind, der oplever dem. Det er meget mere end billeder på en flad skærm. Det er kunstnere, der bevæger sig og agerer i et tredimensionelt rum, fysiske rekvisitter, tilskuere i kreds om performance, tidslighed, levendegørelse og iscenesættelse.

Flydende grænser mellem værk og dokument

Eftersom performanceværker kun eksisterer i det øjeblik, de bliver opført, har vi ingen chance for at udstille de originale værker i Århus Kunstbygning. Vi viser i stedet dokumentationer af, at disse performances har fundet sted. En kuffertfuld arkivmateriale, der fortæller om, og peger på, at disse værker på et tidspunkt har eksisteret i live form. Det er optagelser af performances. Ikke det, man ville kalde *ægte værker*.

For nogle kan der måske ligge en underlighed i at vise en dokumenterende udstilling på et udstillingssted og i en kunstinstitutionel kontekst, der traditionelt set fokuserer på originale genstande. Malerier, skulpturer og installationer kan udstilles, pakkes sammen og udstilles i det uendelige (hvis de bevares og konserveres korrekt, vel at mærke). Når de filmiske optagelser af performanceværker udstilles inden for denne kunstinstitutionelle kontekst, hvor originaler sættes på en piedestal, kan det måske synes som om, dokumentationerne af performanceværkerne ophøjes fra dokumentation til originaler, selvom de ikke er det.

Noget af det dokumentariske materiale til udstillingen *History of Disappearance* ligger da også i et krydsfelt mellem at fungere som originale værker og dokumentationer af værker. Eksempelvis havde Patty Chang, som en del af sin performance *Fountain*, installeret et kamera, der filmede hele seancen og samtidig sendte de filmede billeder videre, så de blev projiceret op på en skærm bag performancen og på en monitor uden for galleriet, hvor performancen fandt sted. Et andet eksempel er Suzanne Lazys værk *The Crystal Quilt* fra 1987, hvor hun fik 430 ældre kvinder til at slå sig ned ved kvadratiske borde dækket af farverige duge placeret på et kæmpestort tæppe. Med deres hænder dannede de mange kvinder forskellige mønstre på bordene og var således med til at danne ét stort levende quiltet tæppe. Performancen blev transmitteret direkte på TV på mors dag i 1987 med en lydside, hvor kvinderne talte med hinanden om det at blive ældre.

I begge de to førnævnte performances blev de filmiske optagelser således brugt under selve seancerne og indlemmet som en del af værkerne. Det filmiske materiale fungerede ikke kun som dokumentarisk materiale af værkerne, men skiftede position til også at fungere som dokumenter i værkerne såvel som dokumentation, der fungerede som værk i sig selv.

Grænserne for hvilken rolle dokumentarisk materiale af og fra performances indtager kan således være flydende. I *The Contingent Object*

of *Contemporary Art*, hvor lektor i kunsthistorie ved Montserrat College of Art Martha Buskirk behandler flygtige kunstformer, kommer hun blandt andet ind på denne problematik. Hun skriver:

Der er faktisk altid et spørgsmål til stede om, hvornår dokumentet, i en progression af valg, bliver transformeret fra sekundært objekt til noget, der er identisk med selve værket [...]. Den centrale rolle for fotografi og video, i dette komplekse og flydende kontinuum, der hæfter performance og konceptkunst fra 1960'erne og 1970'erne sammen, er således en serie af muligheder, som inkluderer dokumentet af værket, dokumentet i værket og dokumentet som værket. (Martha Buskirk, 2003, s. 223)

I forlængelse af dette argumenterer hun for, at det dokumentariske materiale af eller fra en performance kan gribe ind i værket og være med til at fortælle sin del af historien om det. Hun skriver: "Fotografiske optagelser kan være med til at give en særlig form for adgang til flygtige [...] fænomener, som, gennem denne dokumentation, kan forstås som en fortsættelse af kunstnerens værk som et hele" (Martha Buskirk, 2003, s. 224). Dokumenterne kan således fungere som en udvidelse af værkerne. Som endnu en vinkel, en eksperimenterende tilgang til værkerne, der kan være med til at åbne op for dem.

Dokumentationernes berettigelse

Jeg er enig med Buskirk i, at dokumentationer af flygtige kunstværker kan bibringe forskelligrettede vinkler på værkerne. Derfor finder jeg det også vigtigt og betydningsfuldt at Århus Kunstbygning udstiller dokumentarisk materiale over et stykke af performancekunstens historie. For de filmiske dokumentationer er noget af det materiale, der er tilbage til at kunne fortælle historien om disse værker. Det er den måde, vi har mulighed for at genopleve værkerne på i

dag. Om det er originaler eller dokumentation, vi udstiller, er for mig at se underordnet. For begge dele, den originale performance og den filmiske dokumentation, kan være lige gode til at give publikum et indblik i performancekunstens historie. Og begge dele kan være lige gode til at give en forståelse for, hvad de enkelte performanceværker handler om.

Det er også noget af grunden til, at jeg er forundret over, at udstillingen ikke fylder mere end en kuffert, og derfor at værkerne fylder væsentligt mere i min bevidsthed, end de gør i kufferten. For jeg lever mig ind i værkerne, jeg visualiserer disse performances for mit indre blik, uanset om jeg blot har læst en tekst om dem, set et foto eller en video af dem, eller oplevet dem live. Som professor i kunsthistorie og kommunikation ved McGill University Amelia Jones skriver i artiklen "Nærvær in absentia", så har live-performance og den dokumentariske re-præsentation lige stor værdi for beskueren. Hun skriver:

Selvom oplevelsen af at betragte et fotografi og læse en tekst åbenlyst er anderledes end 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. [...] Mens live-situationen måske muliggør fenomenologiske relationer i form af hud-mod-hud indlevelse, er den dokumentariske udveksling (beskuer/læser - dokument) faktisk ligeså intersubjektiv. (Amelia Jones, 2006, s. 21-22)

Hun fortsætter med at forklare, at det dokumentariske materiale er med til at give beskueren mulighed for at stifte bekendtskab med værket flere gange og fra flere vinkler, spille det igennem om og om igen, hvilket er med til at skabe større forståelse for værkets indhold.

Arkivet Franklin Furnace

Franklin Furnace blev stiftet i 1976 af kunstner Martha Wilson, der i dag fortsat er leder af ar-

kivet. Missionen for arkivet var og er stadig "at gøre verden til et sikkert sted for avant-garde kunst", som det hedder i materiale om arkivet og på arkivets hjemmeside. Arkivet indeholder ikke kun dokumentation af performancekunst gennem tiderne, men er mere bredt set specialiseret i at bevare og udbrede kunstformer af flygtig karakter. Kunstformer, der har været sårbare og udsatte, eksempelvis fordi de eksisterer i en afgrænset tidsperiode eller behandler betændte (politiske) emner og derfor er blevet udeladt og overset af andre kulturinstitutioner. Udover performancekunst indeholder Franklin Furnace arkivet også kunstnerbøger og tidsskrifter, samt materiale til dokumentation af tidsbegrænset installationskunst og mediekunst. Frem til 1980'erne fungerede arkivet udelukkende som et fysisk arkiv. Herefter *genskabte* det sig selv, så det nu også eksisterer som en virtuel institution på nettet. Med transformationen til virtuelt arkiv er det blevet muligt for alle og enhver at søge i arkivet, finde, bladde, studere og fordybe sig i tekster, billeder, videoer m.m., der har med de mange forskellige værker, arkivet har samlet sammen, at gøre. Franklin Furnace har således åbnet dørene op i et forsøg på at gøre avantgardeskunsten, eller i hvert fald muligheden for at stifte bekendtskab med den, mere tilgængelig og ideelt set også mere demokratisk. Formidling og undervisning er, i forlængelse af det virtuelle arkiv, også en af de måder, hvorpå arkivet får spredt viden om flygtig og overset avantgardeskunst videre ud til publikum. Workshops for børn og voksne, events med genopførsler af performances, udstillinger (som den Århus Kunstbygning viser), støtteprogrammer for nye avant-gardetalenter m.m. er altså sammen med til at udbrede og bevare kendskabet til forskellige avantgardistiske kunstformer.

Konteksten ind i arkivet

Franklin Furnaces nyfundne virtuelle form og fokus på formidling bidrager til, at arkivet skriver sig ind i rækken af moderne fremtidsorienterede mediearkiver. I de senere år er det blevet vigtigt at se på, hvordan bevaring af samtidens

flygtige kunstarter varetages bedst muligt. Det siger sig selv, at der er forskel på at bevare et maleri og en filmisk optagelse af en performance. Maleriet er originalen, som vedligeholdes og fremvises når nødvendigt. Den filmiske optagelse er et dokument, der har en vis berøring med det originale værk; det er et dokument, der kan kopieres på kort tid, men som grundet medieudviklingen er i fare for at gå til, når videoapparatet osv. ikke længere anvendes eller fungerer.

Der er ingen sikkerhed for, at et filmisk (eller lignende) dokument kan vises i fremtiden. Derfor går den nye arkivmentalitet ud på ikke kun at bevare filmiske og mediemæssige dokumentationer, men også på at bevare og beskrive den kontekst, der omgiver værkerne. Man kan sige, at bevaring af objekter ikke udelukkende er nok, men at den historie, der omgiver objektet, er mindst lige så vigtig at bevare. Arkiverne skifter således position fra at fungere som steder, der opmagasinerer objekter, til steder, der bevarer historier og kontekster relateret til objekter, også selvom objekterne ikke eksisterer længere. I en artikel, der behandler, hvorledes arkiver over flygtig kunst kan udformes, beskriver Alain Depocas, der er hovedansvarlig for the Research and Documentation Centre ved Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, dette skifte på følgende måde: "arkiver skifter fra at akkumulere og opmagasinere information til at navigere, hoppe mellem forskellige referencer, kortlægge og lokalisere relevant information" (Alain Depocas, 2002).

Denne måde at tænke arkivet som form på, lægger derfor meget mere op til videreformidling af kunst, fordi det er fortællingerne om værkerne, kortlægningen, hoppeturen mellem forskellig information, der bliver det vigtige fremfor selve værkerne. Sådanne arkiver er på en og samme tid i stand til at bevare og stille viden til rådighed om værker, der måske ikke længere eksisterer. Besøgende i arkiverne har mulighed for, som i Franklin Furnaces virtuelle arkiv, at møde værkerne fra forskellige vinkler, sætte sig ind i konteksten og fortællingen om

dem, og på den måde danne sig en forståelse for værkerne. Det svarer til den visualisering og bevidsthed, jeg har omkring performanceværkerne i udstillingen *History of Disappearance*, uden at jeg har oplevet et eneste af værkerne som live performances. På sin vis kan man sige, at arkiverne og udstillingen opnår en form for performativ status, et levende, historiefortællende, visualiserende islæt, fordi de åbner for, at besøgende kan afspille de historiske dokumenter, hoppe rundt imellem dem og kortlægge deres egen forståelse af de enkelte værker.

Litteratur:

Buskirk, Martha: *The Contingent Object of Contemporary Art*, (The MIT Press, Cambridge/London, 2003). (Mine oversættelser).

Depocas, Alain: "Digital preservation: recording the recoding - the documentary strategy", udgivet af La Fondation Daniel Langlois, <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=152> 2002, besøgt den 19. september 2010 (min oversættelse).

<http://franklinfurnace.org/>, besøgt den 17. september 2010.

Jones, Amelia: "'Nærvær' in abesentia", in: *Peripeti*, nr. 6, 2006, s. 21-22. Oprindeligt udgivet af College Art Association in: *Art Journal*, vinteren 1997. Oversat af Solveig Daugaard.



Nigel Rolfe *The Rope*