

Wiederholung

Die Wiederholung ist ein zentrales Element der Kunst. Sie kann die Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte lenken und die Wirkung verstärken. In der Kunstgeschichte gibt es viele Beispiele für die Verwendung von Wiederholung, von den antiken Griechen bis zu den modernen Künstlern.

Wiederholung

Die Wiederholung ist ein zentrales Element der Kunst. Sie kann die Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte lenken und die Wirkung verstärken. In der Kunstgeschichte gibt es viele Beispiele für die Verwendung von Wiederholung, von den antiken Griechen bis zu den modernen Künstlern.



Når kunstgenstanden ikke længere er en genstand

Om performancekunstens udfordring for museumspraksis

Jeg var for nyligt ansat i en projektstilling som registrator ved Skagens Kunstmuseer. Her skulle jeg opmåle, tage notater på og affotografere en række malerier og tegninger, som var blevet indlemmet i museets samling. Sådan er det, hvis man er et statsanerkendt museum i Danmark. Man skal registrere sin samling, og man skal indberette den til staten. Det står i museumsloven, og registrering og indberetning er en af de fem klassiske museumssøjler, som denne lov bygger på.¹ Men hvad gør museerne, hvis værket er en performance, en webside eller en forgængelig totalinstallation, der ikke har en fast form, statisk karakter eller tilgængelighed? Hvis kunstværket er immaterielt, flygtigt og levende? Hvad gør museerne, når kunstgenstanden ikke længere er en genstand? Med genstand forstår jeg et kunstværk, som kan genstandsregistreres. Dette begreb baserer sig i museal kontekst på kunstværker, der har en afgrænset og varig form, som eksempelvis et maleri eller en skulptur i traditionel forstand (her vel vidende at en skulptur også godt kan være foranderlig). Et kunstværk, man kan hænge/stille op, opmåle, pakke væk, tage frem. Performancekunst er i sin grundform ikke så afgrænset: Det er kunstværker, der kan være en handling, en begivenhed og noget, der finder sted her og nu for det publikum, som oplever det.

<
Imponderabilia, installation view fra Marina Abramović – *The Cleaner*, Louisiana Museum of Modern Art, 2017. Foto: Poul Buchard / Brøndum & Co. Oprindelig performance: Ulay/Marina Abramović: *Imponderabilia*, performance, 90 minutter, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 1977.

I 1982 udgav det, der dengang hed Statens Museumsnævn, en vejledning til registrering af kunstværker på danske museer.² Her blev det påpeget, at der var en udvikling inden for billedkunsten, som havde brug for en anden tilgang til registreringen og bevaringen af kunstværkerne. Denne udvikling kaldtes for “kunstneriske fænomener”.³ Siden vejledningen udkom for omkring 35 år siden, er der kommet mere fokus på performancekunst: Der er blevet udstillet mere performancekunst, og der er blevet indsamlet performancekunst på landets museer; men det er tankevækkende, at det stadig er denne vejledning, som peges på som *best practice* inden for registrering og håndtering af kunstværker på de danske museer.⁴ Ifølge kuratoren Teresa Calonje i introduktionen til antologien *Live Forever: Collecting Live Art*, fra 2014, findes der groft skitseret to måder at indsamle performancekunst på. Dels er der den, som fokuserer på de materielle effekter fra en performance i form af dokumentationsfotos/film og genstande *brugt* i den levende performance, og dels er der genopførelsen eller *reperformance*.⁵ Førstnævnte læner sig mest op ad den traditionelle objekt karakter, som megen museal praksis bygger på, og selvom dette også kan have sine udfordringer, vil denne type ofte nemmere kunne indgå i et allerede eksisterende museumsapparat. Den anden måde er ønsket om at genskabe et tidligere øjeblik igen og dermed bevare det levende i en given performance. Her findes værket ikke som en genstand, men sættes op på ny, hver gang det vises, hvorved der opstår en række andre elementer, som der skal tages højde for.⁶

Det er den levende performance, der har været udgangspunktet for denne artikel. Den er udsprunget af mit arbejde som kuratorisk assistent og performancekoordinator på Louisiana Museum of Modern Art i Humlebæk. En stilling, jeg tiltrådte, umiddelbart efter at jeg havde arbejdet som registrator i Skagen. Mit arbejde bestod i at koordinere over 30 performancekunstnere, som reperformede et værk af den serbiske performancekunstner Marina Abramović (f. 1946) og hendes daværende partner, den tyske kunstner Ulay (Frank Uwe Laysiepen, f. 1943). Værket *Imponderabilia* blev performet dagligt på Louisiana som en del af udstillingen *Marina Abramović – The Cleaner* (2017). Abramović har de senere år fået flere af sine tidligere værker reperformet i udstillinger som en måde at holde performanceværkerne levende på og samtidig gøre dem tilgængelige for et nyt publikum.⁷ Udstillingen på Louisiana handlede som sådan ikke om indsamling af performancekunst, men var en visning af Abramovićs værker fra de sidste 50 år. I denne artikel vil udstillingen og arbejdet omkring reperformance danne grundlag for nogle tanker omkring det at udstille performance *live*, og hvad det har krævet af museet at udstille et levende kunstværk. Selvom det er en udstillingskontekst, der er udgangspunktet, vil arbejdet med *Imponderabilia*

og Abramovičs værker belyse en række udfordringer, som også er relevante i en (ind)samlingsituation på museet. Det vil sige, at den konkrete udstilling giver anledning til at diskutere spørgsmålene om såvel udstilling som indsamling af performancekunst i generel forstand. Mit genstandsfelt er Danmark, og således forholder jeg mig til den danske museumslov; men fordi det i høj grad er internationale problemstillinger, afspejler mine teoretiske indgangsvinkler dette.

Performancekunsten som rammebryder

Firstly, how can the ephemeral be of lasting value; that is, how might valid knowledge claims emerge through the ephemerality of performance events? Secondly, how can the “live” of the past be revived through its remains: that is how might knowledge created by the liveness of performance be transmitted in its documentary traces?⁸

Som ovenstående citat af professor i teatervidenskab og performancestudier Baz Kershaw peger på, findes der noget modstridende ved at ville fastholde det, der i sin form (eller anti-form) er flygtigt og immaterielt. Så hvad gør et museum, når det står over for at ville samle eller udstille performancekunst, som er levende? Det kunne eksempelvis være, hvis et værk indeholdt mennesker eller var en instruktion til en handling. Den levende og tidsbaserede performance stiller både spørgsmål til visningen af værket, men også til bevaringen af det.

Nogle af de teoretiske diskussioner, der har været omkring udstilling og genopførelse af performancekunst, har omhandlet, at den begivenhed, som en performance er, netop ikke kan genopføres. Den amerikanske professor i performancestudier Peggy Phelan skriver i essayet *Unmarked: The Politics of Performance*, 1993, at værket kun eksisterer i det her og nu, hvor en given performance finder sted for det publikum, der oplever det: “Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.”⁹ For Phelan kan der således aldrig ligge den samme værdi i en reproduktion eller dokumentation af en performance som i den originale begivenhed. Den amerikanske professor i teatervidenskab og performancestudier Rebecca Schneider mener derimod, at man skal passe på med at forbinde performancekunsten med ét enkelt øjeblik, som forsvinder. Dette behandler hun bl.a. i *Performance Remains* fra 2001 (revideret 2012). Hvis den performative handling i stedet anskues som noget, der både bliver tilbage og vender tilbage igen og igen, vil den ikke forsvinde, men

i stedet forblive, opstå på ny hver gang, med stadig henvisning til den tidligere performance.¹⁰ Phelan og Schneider er for så vidt enige om performancekunstens muligheder for at udfordre normer og traditioner; men deres opfattelse af validiteten af at genopsætte eller dokumentere performancekunst er forskellig. Phelan mener, at en performance kun kan opleves i øjeblikket, hvorimod Schneider ser en værdi i at betragte performancekunstens efterliv som en del af selve værket.¹¹ Schneider argumenterer for, at performance kan føre nye former for vidensbegreber med sig, men at dette kræver en gentænkning af, hvad dokumentation er.¹² Det kræver måske, at dokumentationen – eller det, som Statens Museumsnævn i 1982 også kaldte *bevaringsregistrering* – ses som værende lige så levende og foranderlig (performativ) som selve den performative handling.

Den amerikanske kunsthistoriker Amelia Jones har i essayet “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation” fra 1997 argumenteret for, at man som beskuer godt kan opleve en performance gennem dokumentationen af samme – altså at en performance gentager sig selv gennem den, der oplever den, uanset om det er *live* eller gennem dokumentation.¹³ Jones tager også fat om, hvordan den levende performance aldrig kan udføres på præcis samme måde to gange, samt problematikkerne forbundet med at indskrive den i en historisk kontekst, der for det meste kræver en kronologi-logik. Hun efterlyser en mere åben fortolkning, der ikke konkluderer og lukker ned, men i stedet udvikler og udvider.¹⁴ Åbenhed og en foranderlig tilgang til både den levende performance og dokumentationen af samme bliver behandlet af britisk-tyske Tino Sehgal (f. 1976), hvis værker *kun* eksisterer i immateriel form. Sehgal s værker er en række “konstruerede situationer” opført af trænedede performere, som han kalder “fortolkere”. Værkerne eksisterer kun som den situation, der opstår mellem publikum og fortolkerne. Han tillader ikke, at disse situationer bliver dokumenteret på nogen måde. Sehgal har solgt flere værker til museer og samlinger, herunder Guggenheim Museum i New York. At man hverken må dokumentere hans værker gennem foto eller andre skriftlige dokumenter, gør, at de standarder for værkregistrering, som museer normalt arbejder under, er udfordret.¹⁵ Sehgal er et godt eksempel på, hvordan performancegenren er en udfordring for museet, men også på dens potentiale til at udfordre de gængse måder for kategorisering og klassificering inden for kunstinstitutionen. Abramović arbejder også med levende opsætninger af sine værker på museer, men her er der tale om både skriftlige, billedlige og personlige overleveringer. Det er langt hen ad vejen baseret på den menneskelige overlevering og håndtering, som følgende afsnit vil komme ind på.

Performancekunst i udstilling: *Marina Abramović – The Cleaner*

Som gæst på Louisiana blev man fra første møde med udstillingen *Marina Abramović – The Cleaner* konfronteret med lyd. Man gik igennem en tom, smal, hvid korridor, hvor ens bevægelser aktiverede lyden af maskingeværsalver. I korridoren blev man “beskudt” fra begge sider. Værket var en genopførelse af *Sound Corridor (War)* fra 1971, som blev skabt i en tid, hvor Vietnamkrigen rasede. Man får dog ikke nødvendigvis Abramović til at sige, det handler om krig i dag, i 2017. Det er – ifølge hende – voldsom lyd, der renser os og gør os modtagelige for nye input.¹⁶ Værket blev til udstillingen på Louisiana genskabt med ny maskingeværlyd, som kunstneren skulle godkende. På samme vis skulle hun godkende den korridor, som værket var installeret i. Fra korridoren blev man ledt via Abramovićs tidlige malerier og skitser frem til mere lyd, nemlig dokumentationen af hendes første performances – eller lydværker, som hun selv kalder dem. De bærer alle titlen *Rhythm*. I disse værker, som Abramović opførte fra 1973-74, brugte hun sin egen krop som udgangspunkt for en række fysisk krævende performances, hvor lyd var en væsentlig del af værket. I 1973 opførte hun *Rhythm 10* på en festival i Edinburgh. Hun satte sig på en scene, lagde ti knive frem, tændte for en båndoptager og begyndte at hakke knivene mellem sine fingre. Hver gang hun lavede en fejl i form af at ramme en af sine fingre, skiftede hun kniven ud. Efter at have været alle ti knive igennem stoppede hun båndoptageren, spolede tilbage og afspillede den optagede lyd. Så begyndte hun forfra med at hakke den første kniv mellem fingrene igen. Også denne runde optog hun – på en ny båndoptager. Med optagelsen fra første omgang forsøgte hun at gengive samme rytme. Hver gang hun havde hakket forkert i første runde, gjorde hun det igen i anden og skiftede på samme måde kniven ud hver gang. Afslutningsvis afspillede hun begge lydoptagelser for publikum, så de to lydspor blev flettet sammen.¹⁷ I *Rhythm 10* er der indlejret en dokumentation i form af lyden og de tilhørende billeder. Det optagede og dokumenterede er således en fast del af værket.

Abramović har altid dokumenteret stort set alt, hvad hun har lavet. I dag råder hun over et kæmpemæssigt arkiv, der indeholder skitser, lydoptagelser, hidtil ukendte malerier, videoer og fotos. Hun har et helt team omkring sig, der både arbejder med at installere værkerne korrekt til udstillinger, gentænke hendes performances og digitalisere og restaurere video- og lydfiler. Hun arbejder på alle måder selv med at fastholde netop det medie, som er immaterielt, tidsbaseret og flygtigt, og hun har igennem dette gjort performancekunst til en genre, som kan udstilles, sælges og købes. De fleste af Abramovićs performanceværker fra anden halvdel af 1970’erne, samt fællesværkerne med Ulay (1976-88), eksi-

sterer i dag kun som foto- og videoværker. Efter Abramović og Ulay stoppede deres samarbejde, begyndte hun at arbejde med værker, der tog fat omkring eget ophav, traditioner og historier fra Balkan-landene. Et værk, der ofte beskrives som Abramovićs gennembrud på den internationale kunstscene, er *Balkan Baroque*, som hun opførte i den italienske pavillon på Venedig Biennalen i 1997. Det bestod af tre videoprojektioner og Abramović, der selv sad og skrubbede kød- og blodfyldte okseknogler i fire dage. I 2017 på Louisiana blev dette værk udstillet med de tre projektioner og en stor fotostat, der viste Abramović i 1:1 siddende i bunken af knogler. På Moderna Museet i Stockholm, hvor udstillingen blev vist tidligere i 2017, havde man valgt at vise projektionerne over en rigtig bunke knogler. Disse var ikke lige så blodige som de oprindelige okseknogler, men de havde en blodrest på sig, hvilket gjorde, at de igennem udstillingsperioden begyndte at lugte. Da værket blev vist på MoMA i New York i 2010, som en del af Abramovićs store og nu meget berømte retrospektive udstilling *The Artist is Present*, lå en bunke rensede og skinnende hvide knogler. Disse var de oprindelige fra hendes performance i Venedig; men på grund af en lang række reglementer kunne knoglerne ikke bare vises, de skulle gennemrenses.¹⁸ Hermed et eksempel på, hvordan forskellige museale forhold og kuratoriske beslutninger medfører, at et værk kan tage sig forskelligt ud; men også på, at værkets udformning kan hænge tæt sammen med, hvad der kan lade sig gøre rent praktisk på det museum, hvor det skal fremvises. Kunstværker, der ikke har én fast form, men snarere baserer sig på kunstnerens idé, udfordrer således både udstillingsmediet og indsamlingsprocessen. Ydermere har der de senere år været øget fokus på konserveringen af de nyere kunstformer såsom installation og performance. Konserveringen eller bevaringen må her tage højde for ikke blot den materielle side af værket, men også integrere kunstnerens intention, værkets perception og en tidlig foranderlighed. Bevarings- og udstillingsmæssige udfordringer mellem en tidligere "statisk" opfattelse af værket som et "autentisk objekt" og nyere tids kunst, som er foranderligt i dets grundform, er bl.a. blevet behandlet i konservatoren Glenn Whartons artikel "The Challenges of Conserving Contemporary Art".¹⁹ Et værk kan ændre sig over tid. Både på grund af udefrakommende påvirkninger som i ovenstående tilfælde med knogler, som skulle renses; men også på grund af reglerne på institutionerne, der enten er forskellige eller ændrer sig med tiden, eksempelvis på grund af sikkerhedsmæssige eller bevaringsmæssige regler. Også kunstneren kan ændre holdning til værkets udformning, og således fremhæver Wharton vigtigheden i, at institutionen, når det er muligt, har en tæt dialog med kunstneren omkring værkets udvikling.²⁰ Abramović har de senere år ladet en række af sine værker reperforme, hvorimod hun tidligere

arbejdede ud fra devisen om ikke at øve sig eller at gentage en performance (bl.a. fremlagt i manifestet *Art Vital* udarbejdet sammen med Ulay i årene 1976-1978).²¹ I dag er reperformance en væsentlig tilføjelse til hendes produktion.

***Imponderabilia* anno 2017 – reperformance i udstillingen og arbejdet omkring den**

Nedenstående afsnit tager fat om arbejdet med at få *Imponderabilia* reperformet på Louisiana, præcis 40 år efter den oprindelige performance fandt sted. Værket blev performet af Abramović og Ulay i 1977 på Galleria Comunale d'Arte Moderna i Bologna. Abramović og Ulay stod nøgne ansigt til ansigt i døråbningen til galleriet. Hvis man ville ind og se resten af udstillingen, så skulle man sidelæns klemme sig igennem dem og dermed vælge, hvem man ville vende sig imod. *Imponderabilia* er blevet reperformet tre gange før: På MoMA i 2010, på Garage Museum of Contemporary Art i Moskva i 2011 og på Art Basel i indgangen til Sean Kelly Gallery i 2012.²²

Abramovićs reperformances bliver i dag tilrettelagt og udviklet i samarbejde med koreografen Lynsey Peisinger, som har samarbejdet med hende siden udstillingen *512 Hours* på Serpentine Gallery i London i 2014. Peisinger castede performerne til Louisiana, efter museet havde sendt et *call* ud og udvalgt en række ansøgere. Et krav for at reperforme et Abramović-værk er, at performerne skal deltage i en ugelang workshop med titlen *Cleaning the House*. Denne har skiftet længde og format gennem årene, men er bygget op omkring samme idé. Grundtanken bag workshoppen er at give performerne mulighed for at arbejde med sig selv og deres egen energi, men samtidig gøre det som en del af et fællesskab. Louisiana afholdt denne workshop på Kunsthøjskolen i Holbæk, 14 dage inden udstillingen åbnede. Peisinger, et par assistenter og undertegnede afviklede workshoppen. Af samme grund er følgende beskrivelse baseret på mine oplevelser den pågældende uge.

Workshoppen indledtes med et fælles måltid, hvorefter deltagerne afleverede deres ure, telefoner, bøger og andre ting, der havde tilknytning til hverdagen. Det var tilladt at have en notesblok og noget at skrive med. Fra da af måtte performerne ikke tale sammen, og de skulle faste. Urtete i forskellige variationer, indimellem med lidt salt og honning, var stort set det eneste, der blev indtaget. Hver dag startede man med at skrive sine drømme ned og herefter gå til vandet og morgenbade. På vores workshop var der langt til vandet, og dette medførte, at gåturen blev en fysisk hårdere prøvelse, som dagene gik. Men vandringen blev også en del af morgenritualet, og sidenhen har flere af performerne fortalt, at det var det bedste tidspunkt på dagen. Efterfølgende fulgte en opvarmnings-

session og en række øvelser fordelt over dagen. De fleste af Abramovičs øvelser er enkle, ligesom mange af hendes værker også er det. Dette var eksempelvis *Mutual Gaze*, hvor de sad en time og så hinanden i øjnene. Eller *Counting Rice*, hvor de skulle sortere og tælle ris og linser. Dette gjorde de i lidt over seks timer. Gennem hele workshoppen vidste performerne aldrig, hvor længe en øvelse ville vare, eller hvad der ville ske efterfølgende. De var på den måde sat i en situation, hvor de var tvunget til at være til stede her og nu, men også hele tiden være i en forhandling med sig selv omkring egen tilstand og brug af energi. På workshoppen femte dag blev fasten og stilheden brudt ved at indtage en portion kogt ris. Efterfølgende markerede et fælles måltid afslutningen på workshoppen. Et par dage inden åbningen af udstillingen øvede performerne værket i gallerierne på Louisiana, samt det koreograferede skift fra et par til et andet. Skiftet, som er skabt af Peisinger, er i dag en fast del af værket, når det reperføres. Det foregår ved, at det par, der skal erstatte dem, der allerede står i døråbningen, går roligt, iført kitler, hen til døråbningen. De stiller sig op med det performende pars kitler og hjælper dem med at få dem på. Herefter bytter de plads, og det par, der lige har stået i døråbningen, hjælper det nye par med at tage deres kitler af, hænge dem op på krogene ved siden af døråbningen, og går så ud af galleriet.

Selve døråbningen, hvor performerne stod, blev bygget ind i en eksisterende døråbning på museet. Ligesom med resten af udstillingen var der blevet lavet en miniatureudgave af udformning og placering, som Abramovič kunne gennemgå sammen med udstillingens kurator, museumsinspektør på Louisiana Tine Colstrup. Alt fra placering til bredde blev diskuteret. Døråbningen på Louisiana er en smule bredere end den oprindelige døråbning fra 1977, som i øvrigt også var bygget specifikt til performancen inde i en allerede eksisterende døråbning. Der var desuden indbygget varmeblæsere i Louisianas version af hensyn til performerens velbefindende. Her ville det især være meget krævende for bare fødder på det kolde stengulv. På Louisiana fandtes der en alternativ indgang, hvor man kunne vælge at gå uden om værket. Den blev lavet, fordi der skulle være plads til alle typer gæster, både dem, der kom i kørestol eller havde klapvogn med, og dem, som ikke havde lyst til at gå imellem de to nøgne kroppe. Sikkerhedsforanstaltningerne på et museum er med andre ord væsentlig anderledes i dag, end de var i 1977. På Louisiana blev værket reperført hver dag i hele museets åbningstid (med undtagelse af den sidste time). Dvs. kl. 11-21 på hverdage og kl. 11-17 i weekenden. Udstillingen varede lidt over 4 måneder, svarende til 111 dage i alt, og det er det hidtil længste, værket er blevet opført. På Louisiana arbejdede performerne to og to, en mand og en kvinde, i vagter af 4-6 timers varighed. De performede skiftevis én time og havde én times pause.



Imponderabilia, installation view fra Marina Abramović – *The Cleaner*, Louisiana Museum of Modern Art, 2017. Foto: Kim Hansen. Oprindelig performance: Ulay/ Marina Abramović: *Imponderabilia*, performance, 90 minutter, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 1977.



Skiftet mellem performere i *Imponderabilia*, Louisiana Museum of Modern Art, 2017. Foto: Kim Hansen. Oprindelig performance: Ulay/Marina Abramović: *Imponderabilia*, performance, 90 minutter, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 1977.

Abramović har tidligere ladet to af samme køn reperforme værket; men på Louisiana var det en kuratorisk beslutning at lade det være som i den oprindelige performance.

Inden værket overhovedet kunne realiseres på Louisiana, var der en lang række ting, som skulle undersøges og implementeres, herunder performerens løn. Det havde uden tvivl været enklere, hvis det havde været én performance, eller måske nogle tilbagevendende begivenheder i løbet af udstillingsperioden. Men fordi det var hver dag i hele perioden, erfarede vi på Louisiana, at museumsbranchen (både offentlige og private institutioner, herunder også Louisiana) mangler erfaring med at facilitere og huse længerevarende performanceværker. Lønposten til performerne var en stor post i udstillingens budget, og alene af den grund krævede det en tæt dialog og samarbejde mellem økonomi- og personaleafdeling og udstillingsafdeling. Selve ansættelserne skete i samarbejde med HR-

og personaleafdelingen, og der blev lavet specifikke kontrakter til formålet. Der var ikke noget fortilfælde at sammenligne med i dansk udstillingskontekst. Der har generelt været et stort fokus på ordentlige vilkår for performere i en billedkunstnerisk kontekst de senere år. Dette afspejler måske netop, at performance er noget, der fylder stadig mere i kunstinstitutionerne. Et eksempel hentet fra udlandet er den New York-baserede aktivistgruppe W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy), som blev stiftet i 2008²³, der har arbejdet på at skabe bæredygtige forhold mellem kunstnere og institutioner. Noget, der også har været fokus på i Danmark, hvor bl.a. Billedkunstnernes Forbund (BKF) og Unge Kunstnere og Kunstformidlere (UKK) lavede en aftale med Foreningen for Kunsthaller i Danmark (FKD) om et sæt standardudstillingsaftaler i 2013. Disse blev samlet under titlen *Den Ny Udstillingsaftale*. Organisationerne formulerede aftalerne i fællesskab med Organisationen Danske Museer (ODM).²⁴ W.A.G.E.s retningslinjer kan ikke sammenlignes med danske lønsatser og arbejdskrav, og de danske aftaler dækkede ikke over performance i en længerevarende form. Ej heller tages der højde for reperformance, altså kunstværker, der opføres af andre end den, der har skabt værket. Selv aftaler som disse har derfor deres begrænsninger.

Der var desuden en række praktiske ting, der skulle tages hånd om vedrørende performerne. Både i forhold til deres interne vagtbytte, hvis nogen blev syge, samt en generel opmærksomhed omkring deres arbejde. Tilhørsforholdet var vigtigt, da det på alle måder var et krævende og usædvanligt job i forhold til, hvad museet var vant til. Performererne havde brug for et sted at være til at varme op, falde ned og opholde sig imellem deres performances. Til dette inddrog vi på Louisiana et lille galleri, som blev indrettet med bord, stole, en sofa, kommode og seng. Der stod en vagt ved værket hele tiden. Vagten var der for at passe på performerne og sørgede også for at overse, at de fotografiske tilladelser blev overholdt (det var tilladt at fotografere, men med en respektfuld afstand). Det krævede en løbende dialog mellem alle parter. Vagterne blev igennem udstillingsperioden performerernes tætteste kolleger, og det var dem, der hjalp, hvis de fik et ildebefindende under performance. Som forløbet skred frem, i takt med at performerne lærte værket og deres eget individuelle arbejde med det at kende, blev de bedre til at tyde deres kropes signaler. Det at arbejde med sin krops grænser og at vide, hvornår man skal fortsætte, og hvornår man skal stoppe – eller at blive ved, til kroppen stopper for dig – er noget af det, Abramović har arbejdet med i sine performances helt fra de tidlige krops- og lydværker. Værket er et levende bevis på, hvordan performerne er forskellige; men også på, at de kan have forskellige oplevelser med at opføre værket fra gang til gang.

Afsluttende bemærkninger

Denne artikel har forsøgt at opridse nogle af de udfordringer og overvejelser, der kan være forbundet med at håndtere performancekunst på museet. Det er gjort med det mål for øje at skabe en bevidsthed omkring såvel udstilling som indsamling af performancekunst. Udgangspunktet har været den levende gengivelse af en historisk performance i form af Abramović og Ulays værk *Imponderabilia*. Eksemplet er taget fra en udstillingskontekst, men det har i denne artikel dannet baggrund for nogle generelle overvejelser omkring det at håndtere levende kunst på museet, som også kan belyse spørgsmålet om indsamling af performance. *Imponderabilia* er både et værk, der eksisterer i kraft af sin idé og dokumentation fra den oprindelige performance, det er et værk, der eksisterer her og nu i en reperformance, og det er et værk, der vil eksistere igen på en anden måde, i en anden kontekst, med andre mennesker i fremtiden.

Kurator på Tate Modern i London Catherine Wood undersøger i artiklen "In Advance of the Broken Arm: Collecting Live Art and the Museum's Changing Game" fra 2014, hvordan performancekunsten udfordrer museets traditionelle rolle. Megen museal praksis er baseret på at indsamle og bevare for eftertiden og handler dermed til en vis grad om at stoppe tiden og minimere ændringer. Performancekunst er derimod i sin grundform tidsbaseret og eksisterer gennem det levende og gennem aktion/handling. Wood kalder performancekunst for en slags trojansk hest, der forklædt som en skulptur indlemmes på museet, men hvis indhold sprænger rammerne for institutionen.²⁵ Hun pointerer: "Living action cannot but involve a degree of unpredictability, however much it initially appears to be object-like in order to assimilate to the museum's requirements and procedures."²⁶ Wood fortsætter med at pointere, at museets opgave, i stedet for at presse kategorier ned over kunstværker, er at være forberedt på at omfavne denne uforudsigelighed og foranderlighed, og at det positive resultat af performancekunst på museet er synliggørelsen af de menneskelige infrastrukturer, netværk og relationer. Nærværet er en grundpille i performancekunsten, som må gå igen i håndteringen, indsamlingen og visningen af den på museet.²⁷ Wood understreger: "Collecting live art is not just about the struggle of ensuring its capture for posterity, of fixing it in object-like-form, but about how live work, alongside and entwined with material artwork in a collection, changes the museum through the very process of trying to incorporate it."²⁸

Jeg har i denne artikel arbejdet med reperformance som eksempel. Louisiana har samarbejdet med kunstneren omkring tilblivelsen af *Imponderabilia* (og udstillingen i øvrigt), men hvordan værket lige præcis udfoldede sig på museet over den tid, som udstillingen varede, måtte erfares. Museet har skullet håndtere

værket på en anden måde end mange andre værker i udstillingen, fordi der var så mange faktorer og mennesker involveret. Noget har været praktisk funderet, såsom at gøre alle tingene uden om selve performancen klar, mens andre ting har været af mere følelsesmæssig eller menneskelig karakter, fordi værket består af levende mennesker. *Imponderabilia* har udfordret museets genstands- eller objektbaserede tilgang til kunsten, fordi der netop ikke er en genstand. Således har denne reperformance ikke kunnet indplaceres i allerede eksisterende kategorier, men i stedet været med til at udfordre og kræve noget andet af rammerne. Gennem arbejdet med *Imponderabilia* er det blevet tydeligere, at der skal tænkes over nye kategorier eller måder at håndtere sådanne værker på, og at disse kategorier skal holdes åbne og med mulighed for forandring. Fordi, som Schneider siger:

When we approach performance not as that which disappears (as the archive expects), but as both the act of remaining and a means of re-appearance and 'reparticipation' (though not a metaphysic presence) we are almost immediately forced to admit that remains do not have to be isolated to the document, to the object, to bone versus flesh.²⁹

Der findes en række internationale samarbejder og undersøgelser, der beskæftiger sig med immaterielle kunstformer – heriblandt Tates forskningsnetværk *Collecting the Performative* (2012-14), som omhandlede indsamling og bevaring af performancebaserede kunstværker, og Tate Moderns (under navnet The Tanks) øgede fokus på at udstille og vise denne genre ved at dedikere gallerier til formålet. I skrivende stund er der i dansk kontekst et forskningsprojekt i gang under titlen *Flygtige medier. Aktuelle udfordringer af værkbegreb, museumspraksis og præsentation*. Her tager et udvalg fra SMK sammen med en række samarbejdspartnere, herunder Københavns Universitet, Museet for Samtidskunst i Roskilde og Det Kongelige Danske Kunstakademi, fat om udfordringerne forbundet med at indsamle performancekunst. Kort tid inden denne artikel havde sin deadline, blev symposiet *Museums and Immaterial Art* afholdt på Louisiana i samarbejde med SMK og førnævnte forskningsprojekt.³⁰ Der blev lagt vægt på, at arbejdet med tidsbaseret og immateriel kunst, herunder performance, er et interdisciplinært anliggende, der trækker både på konserveringsmæssige, researchbaserede og læringsmæssige aspekter på museet. Men der blev også lagt vægt på, at der i dag, over 50 år efter performancekunsten gjorde sit indtog på kunstscenen, stadig er tvivl om, hvordan museerne skal håndtere den. Jeg vil argumentere for, at denne tvivl kan være en god ting, netop fordi den får

institutionerne til at undersøge, spørge og undres. Den usikkerhed fik os på Louisiana til at undersøge tingene og feltet meget grundigt, inden vi kastede os over reperformance. Det krævede, at vi som institution både orienterede os udadtil i branchen, men i høj grad også indadtil på selve museet. Tvivl kan være tegn på, at det er usikkert at indsamle kunst, herunder performancekunst, men tvivlen kan være med til at skabe en bevidsthed omkring kategorier, normer og traditioner. Og denne bevidsthed kan være med til at stille spørgsmålet om, hvorfor man på museet gør, som man gør. Bevidstheden kan også åbne op for dialog. Dialog med kunstneren, når dette er muligt. Dialog mellem forskellige afdelinger og områder af institutionen. Og dialog museumsinstitutionerne imellem, så erfaringer kan deles og bruges. Men også så der kan komme nogle vejledninger for, hvordan museerne kan arbejde med levende kunstværker.

De traditionelle bevarings- og registreringsmæssige elementer på museet er ikke irrelevante for denne artikels emne. Men lysten til at nedfælde noget omkring udstilling og indsamling af performancekunst udsprang af en oplevelse af manglende viden og erfaring omkring håndtering af levende mennesker som kunstværker på museet. Ikke at de traditionelle kategorier skal forkastes, men de skal i stedet opdateres og revideres, så den nyeste udgave af den museale registreringsvejledning til statsanerkendte kunstmuseer ikke er over 30 år gammel. Det kræver, at museerne er villige til at arbejde sammen, men også at de politisk bestemte mål udvikles i samarbejde med institutionerne. Samt at det fra politisk side bliver en prioritet at give museerne mulighed for at arbejde med – og udvikle på – de søjler, de bygger på. Hvis indsamling og udstilling af performancekunst således kan være med til at skabe opmærksomhed og bevidsthed omkring museernes vilkår og rammer, kan det bidrage til, at museernes mulighedsrum vokser med tiden og bliver lige så levende som deres kunstværker.

ABSTRACT

The article “When the art object is no longer an object – on performance art’s challenge to museum practice” investigates the challenges that museums in the 21st Century face when exhibiting and collecting performance art. As an ephemeral and time-based art form, performance art works against the classic museum traditions of registration and handling because it seldomly fits into the object-based categories. Performance art thus creates an opportunity to rethink the structures and categories of art in the museum institution. Based on a case study of the reperformance of the Serbian artist Marina Abramović (b. 1946), and the German artist Ulay’s (Frank Uwe Laysiepen, b. 1943) iconic work, *Imponderabilia* (1977), the article looks closer at some of the challenges of having performance as a live element in the exhibition. The point of departure is the retrospective exhibition, *Marina Abramović – The Cleaner*, at Louisiana Museum of Modern Art in

Humblebæk, Denmark (2017). Although not part of the museum collection, the works by Abramović enable a discussion of some of the challenges with collecting and handling a live work of art. Abramović has played an important role in the institutionalizing of performance art, and she still busts the framework of museums when she forces institutions to adapt to her art works. Performance art proves to still not fit into the museum – at least not in the traditional categories or terms – but maybe that is about to change, as museums seem keen to adapt their curatorial and collecting practices to the performance works.

NOTER

- 1 Kulturministeriet, 2014, p. 1.
- 2 Fabritius, 1982a, p. 1.
- 3 Kullberg, 2016, p. 4.
- 4 Fabritius, 1982b.
- 5 Calonje, 2014, pp. 16-17.
- 6 Calonje, 2014, pp. 18-23.
- 7 Colstrup, 2017, p. 4.
- 8 Kershaw, 2008, p. 26.
- 9 Phelan, 1993, p. 146.
- 10 Schneider, 2012, p. 143.
- 11 Schneider, 2012, p. 142.
- 12 Jones, 2012a, p. 42.
- 13 Jones, 1997, pp. 11-12.
- 14 Jones, 2012b, p. 11.
- 15 Dekker, Giannachi og Saaze, 2017, p. 70.
- 16 Colstrup, 2017, p. 13.
- 17 Louisiana Channel, 2017.
- 18 MoMA Museum of Modern Art, New York, 2010.
- 19 Wharton, 2007, p. 163.
- 20 Wharton, 2007, p. 165.
- 21 Essling, 2017, p. 105.
- 22 Adam, 2012.
- 23 W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy), “W.A.G.E. HOME”.
- 24 UKK – Unge Kunstnere og Kunstformidlere, 23.2.2014.
- 25 Wood, 2014, p. 125.
- 26 Wood, 2014, p. 125.
- 27 Wood, 2014, p. 126.
- 28 Wood, 2014, p. 143.
- 29 Schneider, 2012, p. 142.
- 30 Louisiana, “Museums and Immaterial Art”.

LITTERATUR

- Adam, Georgina: "The art market: And so to Basel ..." in *Financial Times*, 15. juni 2012, <https://www.ft.com/content/413d087e-a3f1-11e1-84b1-00144feabdc0> (tilgængelig 12.02.2018).
- Calonje, Teresa: "Introduction" in Teresa Calonje (red.), *Live Forever: Collecting Live Art*, Koenig Books, London, 2014, pp. 11-26.
- Colstrup, Tine: "Rengøringskone med maskingevær og stilhed" in *Louisiana magasin* nr. 46, 2017, pp. 2-19.
- Dekker, Annet, Gabriella Giannachi og Vivian van Saaze: "Expanding Documentation, and Making the Most of 'the Cracks in the Wall'" in Toni Sant (red.), *Documenting performance: the context and processes of digital curation and archiving*, Bloomsbury Methuen Drama, London og New York, 2017, pp. 61-78.
- Essling, Lena (red.): *Marina Abramović – The Cleaner* (udstillingskatalog), Moderna Museet, Stockholm og Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 2017.
- Fabritius, Elisabeth: "SMN/Informationsblad 'Registrering af kunstværker'", Statens Museumsnævn, 1982a, https://slks.dk/fileadmin/user_upload/kulturarv/museer/dokumenter/smn-inf2.pdf (tilgængelig 12.02.2018).
- Fabritius, Elisabeth: "Vejledning i registrering af kunst på SMN-kort, Maleri – skulptur – Tegning – Grafik – Fotografi", Statens Museumsnævn, 1982b, https://slks.dk/fileadmin/user_upload/kulturarv/museer/dokumenter/vejledning_kunst.pdf (tilgængelig 12.02.2018).
- Jones, Amelia: "Introduction: Theories and Histories" in Amelia Jones og Adrian Heathfield (red.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, Bristol og Chicago, 2012a, pp. 39-45.
- Jones, Amelia: "'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation" in *Art Journal*, nr. 4, årgang 56, 1997, p. 11.
- Jones, Amelia: "The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History" in Amelia Jones og Adrian Heathfield (red.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, Bristol og Chicago, 2012b, pp. 11-25.
- Kershaw, Baz: "Performance as Research: Live Events and Documents" in Tracy C. Davis (red.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, New York, 2008, pp. 23-45.
- Kullberg, Mads: *Om at samle på hændelser: Bevaring og registrering af flygtige kunstformer* (ph.d.-afhandling), Museet for Samtidskunst, Roskilde og Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, 2016.
- Kulturministeriet: "Bekendtgørelse af museumsloven – retsinformation.dk" (offentliggjort 11.04.2014), <https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=162504> (tilgængelig 12.02.2018).
- Louisiana: "Museums and Immaterial Art" (2017), <https://en.louisiana.dk/museums-and-immaterial-art> (tilgængelig 12.02.2018).
- Louisiana Channel: "Marina Abramović: Electricity Passing Through" (2017), <http://channel.louisiana.dk/video/marinaabramovic-electricity-passing-through> (tilgængelig 12.02.2018).
- MoMA Museum of Modern Art: "MoMA | Baroque Bones and Challenging Loans: How to Ship an Abramović Installation" (19.03.2010), https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/19/baroque-bones-and-challenging-loans-how-to-ship-an-abramovic-installation/ (tilgængelig 12.02.2018).
- Phelan, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London og New York, 1993.
- Schneider, Rebecca: "Performance Remains" in Amelia Jones og Adrian Heathfield (red.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, Bristol og Chicago, 2012, pp. 137-50.

- UKK – Unge Kunstnere og Kunstformidlere: “Den Ny Udstillingsaftale, Kuratoraftalen og Projektansættelse” (23.02.2014), <https://ukk.dk/den-ny-udstillingsaftale-kuratoraftalen-og-projektansættelse/> (tilgængelig 12.02.2018).
- W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy): “W.A.G.E. HOME”, <http://www.wageforwork.com/home> (tilgængelig 12.02.2018).
- Wharton, Glenn: “The Challenges of Conserving Contemporary Art” in Bruce Altshuler (red.), *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton University Press, 2007, pp. 163-78.
- Wood, Catherine: “In Advance of the Broken Arm: Collecting Live Art and the Museum’s Changing Game” in Teresa Calonje (red.), *Live Forever: Collecting Live Art*, Koenig Books, London, 2014, pp. 123-45.