



**LUNDS**  
UNIVERSITET

Performance som närvaro och begrepp  
En estetisk-filosofisk analys

Mimi Gall

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier

Institutionen för kulturvetenskaper

Lunds universitet

KOVK02, 15 p. Kandidatkurs ht 2012

Handledare: Joacim Sprung

## Abstract

The aim of this study is to get closer to the complex cultural expression of performance art through its relation to the body and the phenomenon of presence. The investigation is based upon two analysis of performance artworks such as the virtual performance installation *Telematic Dreaming* (1992) by Paul Sermon, and the live performance *The Artist is Present* (2010) by Marina Abramovic, which is a reperformance of her and Ulays earlier performance *Nightsea Crossing* (1981-87). The theoretical frame of the investigation is a philosophical-aesthetic approach where philosophers such as Martin Heidegger, Jean-Luc Nancy and Hans-Ulrich Gumbrecht, among others, are taking into practice.

The investigation shows, among other things, that performance is understood as Being, highly existential and through the body, as action. The body' action leads towards an understanding of performance as performative. We should understand performance through what it does and not what it is, through the relational and social situation that it produces. As a site-specific and body-specific platform the artform craves presence to exist. It is about being in the now, thus the now is a product of human presence, it disappears. The investigation further shows how the fleshly body in relation to the virtual body, in *Telematic Dreaming*, communicate through movement and that the encounter between these two bodies could be seen as a process of becoming. Thus presence is a process of movement which disappears while it emerges, performance art could, in its relation to the new phenonemen of reperformance, be understood in terms of presence, in that which continues to be born, in constant movement and transformation.

Keywords: performance, reperformance, art, body, presence, virtual, telepresence, performative, Telematic, Dreaming, Artist, Present

<b>1</b>	<b>Innehållsförteckning</b>	
<b>2</b>	<b>INLEDNING.....</b>	<b>3</b>
2.1	SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNING .....	3
2.2	TEORI OCH METOD .....	4
2.3	FORSKNINGSÖVERSIKT .....	5
2.4	AVGRÄNSNING.....	5
2.5	DEFINITIONER .....	6
<b>3</b>	<b>PERFORMANCEKONSTENS GENESÉ .....</b>	<b>6</b>
3.1	HISTORISK BAKGRUND – MOTSTÅND, KROPP OCH RITUAL.....	6
3.2	BEGREPPSANALYS - MOT EN DEFINITION AV PERFORMANCEKONSTEN .....	13
<b>4</b>	<b>ESTETISK-FILOSOFISK ANALYS AV PERFORMANCEBEGREPPET .....</b>	<b>18</b>
4.1	TEORETISK BAKGRUND – NÄRVARO .....	18
4.2	<i>TELEMATIC DREAMING</i> - KROPPEN I VIRTUELL PERFORMANCE.....	20
4.3	<i>THE ARTIST IS PRESENT</i> – NÄRVARO I LIVE PERFORMANCE.....	26
<b>5</b>	<b>AVSLUTANDE DISKUSSION .....</b>	<b>32</b>
<b>6</b>	<b>SAMMANFATTNING OCH KONKLUSION .....</b>	<b>35</b>
<b>7</b>	<b>KÄLLFÖRTECKNING .....</b>	<b>38</b>
<b>8</b>	<b>BILDFÖRTECKNING.....</b>	<b>41</b>

## 2 Inledning

Presence

Being present, over long stretches of time,  
 Until presence rises and falls, from  
 Material to immaterial, from  
 Form to formless, from  
 Time to timelessness.<sup>1</sup>  
 - Marina Abramovic

Here (but where is 'here'?) [...] where place first becomes a place, is occupied by a body [...] for if there is no body there, there is no place.<sup>2</sup>  
 - Jean-Luc Nancy

Vad performancekonstnären Marina Abramovic och filosofen Jean-Luc Nancy formulerar ovan är två element som är väsentliga i den mycket komplexa konstformen performance, det vill säga kroppen och närvaro. Konstformen är filosofisk i sin existentiella sammanblandning mellan konst och liv samt som social plattform kan vi närma oss konstformen utifrån en både kulturell och estetisk utgångspunkt. I takt med 90-talets högteknologiska framfart dök det upp ett socialt experimenterande med konstformen performance. Det som betecknat begreppet i form av mötet med konstnärens riktiga närvaro sätts på spel när konstnären nu skapar ett virtuellt rum för publik och konstnär att mötas i. Denna uppsats kommer att undersöka begreppet performance utifrån dess relation till närvaro och således undersöka vad denna närvaro innebär. Detta sker genom en analys av Paul Sermons virtuella performanceinstallation *Telematic Dreaming* (1994) och en analys av ett traditionellt liveperformance som *The Artist is Present* (2010) av performancekonstnären Marina Abramovic.

### 2.1 Syfte och frågeställning

I denna uppsats problematiseras performance som begrepp i relation till närvaro ur ett filosofiskt-estetiskt perspektiv. Närvaron genereras av våra kroppar och som uttrycksmedel används kroppen som det främsta verktyget i performance. Hur förhåller sig ett virtuellt performanceverk som *Telematic Dreaming* till kroppen och ett liveperformance som *The Artist is Present* till närvaro? Hur förhåller sig således performancekonsten till sig själv som begrepp i relation till närvaro?

---

<sup>1</sup> M Abramovic, *The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York, 2010, s138

<sup>2</sup> J Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford University Press, Stanford, 1993, s202

## 2.2 Teori och metod

Inledande kommer en diskussion föras kring performancekonstens möjliga genésé och utveckling. Därefter förs en begreppsanalys av den breda genren performance. Jag fördjupar mig även i två olika performanceverk. Den första analysen av Paul Sermons verk *Telematic Dreaming* kommer att diskutera kroppen som estetisk och filosofisk domän. Den efterföljande analysen kommer att undersöka hur *The Artists Is Present*, som är Marina Abramovic reperformance av hennes och Uwe Laysiepens performance *Nightsea Crossing* (1981-87), relaterar till närvaro som filosofiskt begrepp. En avslutande diskussion förs sedan hur performancekonsten relaterar till sig själv som begrepp utifrån närvaron och dess försvinnande. Dessa analyser och diskussioner löper utifrån filosofen Martin Heideggers (1889-1976) existentialfilosofi och senare filosofer som laborerar och utvecklar dennes begrepp. Främst tillämpas Jean-Luc Nancys filosofi, som utifrån Heideggers begrepp medvaro (Mitsein), menar att varat alltid redan är en medvaro.<sup>3</sup> Jag har utgått ifrån Nancys teori om närvaro och kropp som formuleras i hans bok *Birth to Presence* (1993). Filosofen Hans Ulrich Gumbrecht, även han inspirerad av Heidegger, tillämpas genom det som han formulerar i *The Production of Presence – What Meaning Cannot Convey* (2004), en estetisk upplevelse som oscillerar mellan närvaroeffekter och meningseffekter.<sup>4</sup> Mycket av min teori kring Heidegger hämtas ifrån Gumbrechts diskussion om varat (Dasein). När jag närmar mig performance utifrån ett kulturestetiskt perspektiv tillämpas Nicolas Bourriaud *Relational aesthetics* (2002). Bourriaud omformulerar filosofen Walter Benjamins (1892-1940) idé om auran, som ger skenet av en närvaro som är autentisk, och menar att auran har förflyttats från objekt till den relationella konsten, i form av relationer mellan människor. Med relationell estetik menar Bourriaud en estetik som bedömer konstverk baserad på de mellanmännsliga relationer som verket producerar eller representerar.<sup>5</sup> Vad Bourriaud sedan menar med relationell konst (relational art) är en konstnärlig praxis som fokuserar på mänskliga relationer och den sociala kontexten istället för ett enskilt, privat rum. I min teori kring kroppen som fenomen diskuteras dels filosofen Gilles Deleuze som ser kroppen som ett ständigt

---

<sup>3</sup> J Nancy, *The Compearance: From the Existence of "Communism" to the Community to "Existence"*, i *Political Theory*, Vol 20, No. 3, 1992, s373

<sup>4</sup> H Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, California, 2004, s109

<sup>5</sup> N Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, 2002, s112

tillblivande av oreducerbara krafter.<sup>6</sup> Även Maurice Merleau-Ponty fenomenologiska förståelse av kroppen och köttet som kommunikationsmedel tillämpas i följande uppsats.<sup>7</sup>

### 2.3 Forskningsöversikt

Forskningen kring performancekonsten är bred. I formulerandet av performance konsthistoria har jag använt mig av performancehistorikern RoseLee Goldbergs performanceböcker *Performance - live art since the 60s (2004)* och *Performance Art – From Futurism to the Present (2011)*. I utredningen av performancebegreppet nyttjas performanceteoretikern Peggy Phelans *Unmarked – the politics of Performance (1993)* och performancekonstnären Joan Jonas och författaren Jens Hoffmans performancebok *Perform (2005)*. I analysen av *Telematic Dreaming* används Susan Kozels, dansare och professor i New Media, fenomenologiska bok *Closer – performance, technology, phenomenology (2007)* om performance och teknik. Kozele beskriver bland annat upplevelsen av att interagera i *Telematic Dreaming* i denna bok. Om verket *The Artist is Present* tillämpas utställningskatalogen *Marina Abramovic: The Artist is Present (2010)* som publicerades i samband med utställningen på Museum of Modern Art, New York.

### 2.4 Avgränsning

Den samtida konstteorin har en tendens att analysera performance genom ett psykoanalytiskt perspektiv, och således betrakta varat och kroppen som en brist.<sup>8</sup> Dessutom förhåller sig konstteorin ofta till performance performativitet i dess konstruktion av kön och genus. Den amerikanska performanceteoretikern Peggy Phelan och konsthistorikern Amelia Jones är två exempel på dessa teoretiker. I det följande kommer jag inte att diskutera eller analysera denna strömning utan betrakta kroppen, utifrån Gumbrecht och Nancys filosofi, som en närvarande substans. Jag närmar mig performance genom dess performativitet och förstår konstformen som en social plattform, men tittar i denna uppsats på vilka situationer som produceras och inte på dess genuskonstruktioner.

---

<sup>6</sup> G Deleuze, ‘‘Hysteria’’, i *Philosophers on Art – from Kant to the Postmodernists A Critical Reader*, red. Christopher Kul-Want, Columbia University Press, New York, 2010, s229

<sup>7</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Basic Writings*, red. Thomas Baldwin, Routledge, London, 2010, s252

<sup>8</sup> Phelan, Peggy, *Unmarked – the politics of Performance*, Routledge, London, 2012, s151

## 2.5 Definitioner

I denna uppsats kommer följande teman att beaktas. Först och främst *performancekonst* som innebär i utbredd mening att en handling utförs live.<sup>9</sup> En bredare historisk redogörelse och begreppsanalys av vad performance vidare innebär utförs i de följande avsnitten. *Telenärvaro* (eng. telepresence), är en teknik som bland annat Paul Sermon anammar i *Telematic Dreaming*. Ordet 'tele' härstammar ifrån det grekiska ordet 'tē'le' som betyder 'fjärran'.<sup>10</sup> Telenärvaro är således en teknologi som skapar en illusion av att vara närvarande på en annan plats än den faktiska positionen. *Telematic Dreaming* försätter även deltagaren i en *virtuell verklighet* (eng. virtual reality), även kallad virtual world eller virtual environment. Detta är en teknologisk skenvärld i vilken användare upplever sig vara och agera. Etymologiskt härstammar ordet virtualitet ifrån latinets virtus som betyder kraft och förmåga. I ordets filosofiska bemärkelse betyder virtualitet någonting som har en förmåga eller möjlighet att komma fram.<sup>11</sup> Filosofen Gilles Deleuze pekar på att det virtuella är någonting som ter sig som en föränderlig potential men som aldrig kan aktualiseras i den faktiska världen.<sup>12</sup> Detta betyder att det virtuella finns i världen, är verkligt, men imaginärt eftersom det inte kan aktualiseras. Det kan, enligt Deleuze, inte hända någonting faktiskt i den virtuella verkligheten.

## 3 Performancekonstens genesé

### 3.1 Historisk bakgrund – motstånd, kropp och ritual

Traditionellt brukar performance kopplas ihop med det europeiska avantgardet som blomstrade i början av 1900-talet. Märkt av första världskriget och dess konsekvenser, masskommunikation och teknikens framfart, speglar tiden en konst i uppror mot en traumatisk verklighet;

Modernist art's drive toward abstraction might not signal its withdrawal from reality so much as reality's withdrawal from it – that is, from art's capacity to represent a reality transformed by

<sup>9</sup> Goldberg, RoseLee, *Performance - live art since the 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004, s12

<sup>10</sup> Svenska Akademiens Ordbok, "Tele", Hämtad 8 januari, 2012, < <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>>

<sup>11</sup> *Filosoflexikonet – Filosofer och filosofiska begrepp från A till Ö*, red. Poul Lübecke, Bokförlaget Forum, Stockholm, 1988, s579

<sup>12</sup> Tryselius, Kristina, Doktorsavhandling: *Rum i tillblivelse*, Karlstad University Studies, 2007, s94

technology and war.<sup>13</sup>

Performancehistorikern RoseLee Goldberg beskriver avantgardets samtids och dess tendenser inom konsten som en tid då den klassiskt akademiska konsten började bli avvisad framför det intellektuella och känslomässigt vibrerande i den riktiga upplevelsen, ett fenomen som bland annat uttrycktes i live performance av Futuristerna och Dadaisterna.<sup>14</sup> I denna tid utropade Futuristerna en konstform som krävde ett publikt engagemang där åskådaren skulle leva i mitten av den målade handlingen.<sup>15</sup> Futuristerna med förgrundsgestalten Filippo Tommaso Marinetti förkastade både det klassiska måleriet och skulpturkonsten som i deras mening tedde sig alltför statisk. Istället ville de med sin fascination för fart och visuell transformation inkorporera upplevelsen av kroppslig rörelse i konsten.<sup>16</sup> Dadaismens frontfigur Hugo Ball uppfann den absurda teatern i Zurich som fick namnet *Cabaret Voltaire* (1916). Ball proklamerade att *Cabaret Voltaire* hade som sitt huvudsyfte att rikta blicken mot andra ideal utöver krig och nationalism.<sup>17</sup> Ball pekar på det faktum att Dada stod som en motståndskraft till en rådande samtid, liksom hans följeslagare Tristan Tzara senare menade, att Dada alltid verkade i ren protest mot alla normer.<sup>18</sup> I Balls sista performance *Flight out of time* (1916) var han utklädd till halvt shaman och halvt präst, samtidigt som han befann sig i djup trans genom den intensitet som uppnåddes av framförandets ritual. Ball såg Dada som en slags avantgardisk rit som kunde exorcisera den allområdande död och ångest som befann sig i hans samtid.<sup>19</sup> Både Dada och Futurismen genomsyrades av en idé om att förstörandet av den estetiska traditionen kunde skapa en ny värld och nya förutsättningar. Provokation genom skandalens effekter ville särskilt Dada ålägga åskådaren för att på



Bild 1. Hugo Ball framträder på *Cabaret Voltaire* 1916

<sup>13</sup> *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, red. Hal Foster, Thames & Hudson, 2:a utg, London, 2011, s141

<sup>14</sup> R Goldberg, *Performance live art since the 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004, s16

<sup>15</sup> R Goldberg, *Performance Art – From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, 2011, s14

<sup>16</sup> *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, red. Hal Foster, Thames & Hudson, 2:a utg, London, 2011, s93

<sup>17</sup> T Demos, *Zurich Dada: The Aesthetics of Exile*, i *The Dada Seminars*, red. Leah Dickerman, National Gallery of Art, Washington, 2005, s8

<sup>18</sup> *Ibid*, s243

<sup>19</sup> *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, red. Hal Foster, Thames & Hudson, 2:a utg, London, 2011, s137

så sätt, ”inflict violent shock on the audience.”<sup>20</sup> Dadaisten Francis Picabia påstod att ”the audience needs to be violated in unusual positions.”<sup>21</sup> Exempel på detta våldsamma bemötande av publiken var öppnandet av *Grand Dada Season* år 1921 där publiken involverades i denna terror, genom att scenen befann sig i en nersläckt källare och stönanden kunde höras genom stängda dörrar.<sup>22</sup> Det är i denna protest mot äldre traditioner och effektens kvaliteter samt involverandet av publiken som avantgardet förutsätter det som under 60-talet utvecklas och verkar som performancekonst. För att kort sammanfatta detta komplext konstnärliga och kulturella uttryck kan vi påstå att performancekonsten sedan utvecklas genom följande begrepp: radikalitet, reaktion, handling och fysisk närvaro. Under 1960-talet relaterade performancekonsten till en politisk aktivism som genomsyrades av en idé om att det personliga var det politiska.<sup>23</sup> RoseLee Goldberg menar att det var under 60-talet som konstnärer vände sig till liveperformance som den mest radikala konstformen;

[..] irrevocably disrupting the course of traditional art history [...] but they all believed in an art of action – in creating works in which the audience was confronted by the physical presence of the artist in real time – and in an art form which ceased to exist the moment the performance was over.<sup>24</sup>

Det utvecklas åter igen ett motstånd mot ett traditionellt konstsammanhang. Med Jackson Pollocks action painting eller den abstrakta expressionismen som bakgrund, började den fysiska delaktigheten i tavlans ramverk resultera i ett integrerande av den mänskliga kroppen i måleriet. Fenomenet pekar på den centrala del som kroppen spelar som uttrycksmedel i performance, och detta menar performancekonstnären Allan Kaprow, är ett radikalt skifte i takt med att det personliga betraktas som det politiska, eftersom det sker en spegling och integrering av livet i konsten. Allan Kaprow beskriver skiftet i essän *Art which can't be art* (1986);

It is relevant because developments within modernism itself led to art's dissolution into its life sources. Art in the West has a long history of secularizing tendencies, going back at least as far as the Hellenistic period. By the late 1950s and 1960s this lifelike impulse dominated the vanguard.

<sup>20</sup> P Arnauld, *The "Confrontation of Modern Values"* i *The Dada Seminars*, red. Leah Dickerman, National Gallery of Art, Washington, 2005, s260

<sup>21</sup> Ibid, s260

<sup>22</sup> Ibid, s260

<sup>23</sup> R Schechner, *Performance Studies – An Introduction*, 2:a utg, Routledge, New York, 2005, s159

<sup>24</sup> Goldberg, RoseLee, *Performance - live art since the 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004, s15

Art shifted away from the specialized object in the gallery to the real urban environment; to the real body and mind; to communications technology; and to remote natural regions of the ocean, sky, and desert. Thus the relationship of the act of toothbrushing to recent art is clear and cannot be bypassed. This is where the paradox lies; an artist concerned with lifelike art is an artist who does and does not make art.<sup>25</sup>

Konsten börjar hämta material ifrån livet självt, således att livet levs genom kroppen. Det är en förutsättning som konsthistorikern Gregory Battcock pekar på:

Before man was aware of art he was aware of himself. Awareness of the person is, then, the first art. In performance art the figure of the artist is the tool for the art. It is the art.<sup>26</sup>

Det är konstnären själv som är förutsättningen för konstformen. RoseLee Goldberg menar att det medförs en fysisk närvaro i måleriet när duken börjar kopplas ihop konstnärens kropp, något som resulterar i att kroppen börjar betraktas som ett väsentligt material för måleriet.<sup>27</sup> Liksom Dada, började Wiener Aktionisterna (Viennese Actionists) kring 60-talet att artikulera ett direkt motstånd till det traditionella måleriet och istället driva måleriet som en rumslig process. Inkluderade i gruppen var Gunter Brus, Otto Muhl och Hermann Nitsch och de ville expandera måleriet in i det offentliga och sociala rummet.<sup>28</sup> Konstens förflyttning in i det sociala rummet hade dock redan utforskats av det sovjetiska avantgardet när det konstnärliga fotomontaget steg in i det offentliga rummet med den kommunistiska propagandan som sedan expanderade alltmer.<sup>29</sup> Oswald Wiener skrev 1954 i *Cool Manifesto* att konstnärlig produktion måste förflytta sig bort från objekten för att istället börja fokusera på själva konstverkets händelsestruktur.<sup>30</sup> År 1959 framförde konstnären Allan Kaprow sitt första happening *18 happenings in 6 parts*. Kaprow såg happening som en konstform som befann sig utanför bildramen och i definitionen av fenomenet kom han fram till följande element. Dels ska gränsen mellan liv och konst vara flytande eller oskiljbar. Alla ska, enligt Kaprow, delta i händelsen som framförs i rummet och således eliminera den traditionella ordningen mellan publik och konstnär. Men det som har följt definitionen

<sup>25</sup> A Kaprow, *Art which can't be Art*, 1986, hämtad 12 december 2012, <<http://www.publicpraxis.com/hourclass/wp-content/uploads/2011/03/Kaprow-Art-Which-Cant-be-Art.pdf>>

<sup>26</sup> *The Art of Performance – A critical anthology*, red. Gregory Battcock, E.P Dutton inc, New York, 1984, s12

<sup>27</sup> R Goldberg, *Performance - live art since the 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004, s17

<sup>28</sup> *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, red. Hal Foster, Thames & Hudson, 2:a utg, London, 2011, s502

<sup>29</sup> *Ibid*, s179

<sup>30</sup> *Ibid*, s504

och idén kring performancekonsten därefter, är att händelsen endast ska äga rum en gång.<sup>31</sup> Samtidigt influerade en slags frånvaro mycket av den tidiga performancekonsten.<sup>32</sup> Ett exempel på denna frånvaro är Yves Kleins *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide (Tomheten)* från 1958. Publikens stiger in i ett tomt vitt rum vilket skapar en slags självkonfrontation eller självreflexivitet eftersom konstnären i sin frånvaro istället riktar fokus på publikens egen närvaro. Performancekonstnären Kazakura Shos verk *The Real Thing* från 1962 betonade istället sin egen kropps närvaro som fenomen. Verket utgörs av att Shos står naken i ett galleri, och som Goldberg menar, helt enkelt befann sig där i real tid, närvarande.<sup>33</sup> Goldberg syftar på att Shos presenterade sig själv som konstobjektet och betraktarna påmindes om att kreativiteten främst härrör ur konstnärens egen tanke och kropp. Shos verk är mycket väl ett exempel på vad performancehistorikern Rebecca Schneider menar med hur auran, begreppet som filosofen Walter Benjamin formulerade i essän *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Konstverket i reproduktionsåldern)* 1936, förflyttas från konstobjekt till konstnären själv;

When the aura of the discrete art object dissipated under the habits and pressures of indiscriminate reproduction, the aura was displaced onto the artist himself [...] with the object in crisis, the artists abandoned the object [...] rescued origin, originality, and authenticity in the very unrepeatable and unapproachable nature of his precise and human gesture – his solo act.<sup>34</sup>

Denna ensamma akt kan vi spåra tillbaka till Pollock och hans kropp. Kaprow menade att Pollocks kropp erhöill en viss performativitet eftersom den bidrog till att konstprojekt förändrades mot en mer öppenändlig process istället för skapandet av en ”tyst” produkt.<sup>35</sup> Det är efter Pollock, i slutet av 50-talet, som konstnärer engagerade sig i måleriets strukturella performance och med fokus på handling och varaktighet. Wiener Aktionisterna är en av dessa grupper som influerades och ville återväcka ritualen och kroppen i sig själv som det analytiska objektet.<sup>36</sup> Otto Muhl, menade att Aktionismen var ett sätt att hantera upplevelsen

<sup>31</sup> R Schechner, *Performance Studies – An Introduction*, 2:a utg, Routledge, New York, 2005, s166

<sup>32</sup> R Goldberg, *Performance - live art since the 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004, s15

<sup>33</sup> Ibid, s16

<sup>34</sup> R Schneider, ‘Solo solo solo’ i *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, red. Gavin Butt, John Wiley & Sons, 2008, s33

<sup>35</sup> A Jones, *Body Art - Performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, s52

<sup>36</sup> *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, red. Hal Foster, Thames & Hudson, 2:a utg, London, 2011, s503

av fascismen, efter att spenderat två år i den tyska armén under andra världskriget.<sup>37</sup> Våldet och återuppväckandet av ritualen tycks härstamma ur en idé om att krossa ett kollektivt förtryck. Performanceteoretikern Richard Schechner menar att ritualen är ett verktyg för människor att få kontakt med ett kollektiv, att erinra ett mystiskt förflutet, att bygga upp eller forma ett socialt samhälle eller grupp.<sup>38</sup> Ritualen kan te sig om ett liminalt performance. På det individuella planet är denna liminala process, det som händer *mellan* en viss social kategori och personlig identitet. Den liminala fasen skapar övergångar och transformationer, såväl på det individuella planet som det sociala. Denna ritpassage formulerades 1909 av den franska etnografen Arnold Van Gennep (1873-1957) och utvecklades sedan av den brittiske antropologen Victor Turner (1920-1983). Turner ansåg att den liminala fasen skapar en positiv möjlighet för ritualen att verka kreativt, och att den i detta skapar nya situationer och sociala verkligheter.<sup>39</sup> Konstkritikern Thomas McEvelley påstår att performance förkastar den västerländska civilisationen genom att vända sig till ritualen och dess sinnestillstånd: ”a sinking of oneself in another psychological mileau where pre- and extracivilizational forces and events may be encountered.”<sup>40</sup> McEvelley menar alltså att performance är en återuppväckande av uråldrig ritualiskt praxis. En av dem som aproprierade myten om ritualen var bland annat Joseph Beuys. I efterdaningarna av andra världskriget såg Beuys performance som ett verktyg att genom ritualen hela och exorcisera ett samhälle i spillror. I Hugo Balls fotspår, blev Joseph Beuys 60-talets egen shaman. Beuys ville använda skulpturen genom en aktivistisk, estetisk praxis och han kallade den ”Soziale Plastik” (social skulptur).<sup>41</sup> Med social skulptur ville Beuys förändra samhället och strukturer som konsten skapade. Beuys lade därmed emfas på konstens performativa potential såsom samhällsförändrare.

Only on condition of a radical widening of definition will it be possible for art and activities related to art [which can] provide evidence that art is now the only evolutionary-revolutionary power. Only art is capable of dismantling the repressive effects of a senile social system that continues to totter along the deathline: to dismantle in order to build A SOCIAL ORGANISM AS A WORK OF ART [...] EVERY HUMAN BEING IS AN ARTIST who – from his state of freedom – the position of freedom that he experiences at first-hand – learns to determine the other

<sup>37</sup> Ibid, s504

<sup>38</sup> R Schechner, *Performance Studies – An Introduction*, 2:a utg, Routledge, New York, 2005, s66

<sup>39</sup> R Schechner, *Performance Studies – An Introduction*, 2:a utg, Routledge, New York, 2005, s66

<sup>40</sup> T McEvelley, ”Stages of energy: Performance Art Groud Zero?” i *Artist Body*,

Marina Abramovic, Edizioni Charta, Milano, 1998, s25

<sup>41</sup> *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, red. Hal Foster, Thames & Hudson, 2:a utg, London, 2011, s525

positions of the TOTAL ART WORK OF THE FUTURE  
SOCIAL ORDER.<sup>42</sup>

Det finns en önskan till social och politisk transformation i Beyus uttalande. Denna transformation kan endast äga rum då varje människa betraktar sig själv som konstnär, eller snarare skapare av sin egen sociala situation. Detta betyder att konsten görs mer demokratisk, i ordets rätta bemärkelse såsom deltagare och skapare av demokrati. Samtidigt, under 60 och 70-talet började termen Body Art utvecklas. Body Art integrerar kroppen på olika sätt men särskiljs från performance i dess breda term. Enligt Amelia Jones sätter Body Art kroppen inom det estetiska som en politisk domän, till skillnad från performance som ser konsten som en möjlighet till social förändring.<sup>43</sup> I

Marina Abramovic och Uwe Laysiepens (Ulay) performance *Relation in Space* från 1976 manifesterar de två kolliderande kropparna den sociala och politiska polemiken mellan det manliga och kvinnliga könet. Performancekonstnären Vito Acconci visar på det som ägde

rum inför *Grand Dada Season* 50 år tidigare. I *Claim* 1972 stod Acconci i opposition till sin publik genom sadistiskt tal och våldsam handling. Jones beskriver skeendet; ”Acconci sitting blindfolded at the base of the stairwell, brandishing a metal pipe and screaming threats at his potential visitors.” Enligt Acconci, visar *Claim* att

det finns en hierarki mellan åskådare och konstnär, där konstnären har möjlighet att framföra sin auktoritet i

konstverken.<sup>44</sup> Detta är i direkt opposition till vad bland annat Kaprow och Beyus menade med konsten som en demokratisk samhällsförändrare. Performance har således rört sig och utvecklats genom olika estetiska och sociala plattformar såsom den avantgardiska teatern, måleriet och skulpturen. Men som social domän och konstnärligt uttryck befinner sig kroppen i ett performance som det främsta verktyget.



Bild 2. Marina Abramovic och Ulay, *Relation in Space*, 1976



Bild 3. Vito Acconci, *Claim*, 1971

<sup>42</sup> J Beuus, *I Am Searching for Field Character*, i *Participation – Documents of contemporary art*, red. Claire Bishop, The MIT Press, Cambridge, 2006, s125 (versaler i original)

<sup>43</sup> A Jones, *Body Art - Performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, s13

<sup>44</sup> A Jones, *Body Art - Performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, s133

### 3.2 Begreppsanalys - mot en definition av performancekonsten

1953 skriver estetikern Mikel Dufrenne (1910-1995) i *The Phenomenology of Aesthetic Experience*; ”In truth, all the arts require a performance: the painter executes or ’performs’ a portrait.... Creation is performance.”<sup>45</sup> Allt som skapas, menar Dufrenne, innebär performance. Vi får således börja i själva ordets betydelse, vad innebär det då att ”perform” (sv övers; utföra, framföra). Den amerikanska sociologen Erving Goffman (1922-1982) såg den sociala processen baserad på det sociala agerandet och interagerandet som en form av performance.<sup>46</sup> Schechner menar att all form av performance förstås i relation till att vara (Being), att göra (Doing) eller att framträda det man gör (Showing doing). Att vara innebär existensen i sig själv. Att göra är en aktivitet som existensen förutsätter. ”Doing and Showing doing are actions. [They] are always in flux, always changing.”<sup>47</sup> Performance är alltså både ett socialt fenomen, men även en existentiell och fundamentalt filosofisk konstform som förändras i takt med att diskussionen av existensen fortlöper. Eftersom performance hänger tätt ihop med hur vi närmar oss existensen, kroppen i sig och världen runtomkring, blir den komplex att definiera i sin ständiga tendens till förändring. Men i detta finns också dess potential eftersom den rör sig med tiden, och blir också ett verktyg för att utforska den sociala verkligheten. Detta menar Goldberg;

Performance [provides] incomparable material for examining contemporary viewpoints. [This] is because live work by artists unites the psychological with the perceptual, the conceptual with the practical, thought with action [since] our live, immediate responses to an art work are essential to the completion of the work.<sup>48</sup>

Performancekonstnären Tim Etchells pekar också på denna sociala dimension inom performance eftersom människan kommer i kontakt med nuet, blir medveten om hennes egen sociala roll i att skapa världen. Vi låter Etchell utveckla;

Performance is indeed connected to temporality – to its own disappearance in the moment and to the unique unfolding of stretches of time [...] That ’now’ is the product of human presence and human labour. We become aware that now is now [...] this understanding of now – a moment of time shared by human beings in a space, in a context – is always political [...] we become aware [...]

<sup>45</sup> M Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Northwestern University Press, 1973, s30

<sup>46</sup> J Hoffman, J Jonas, *Perform*, Thames & Hudson, London, 2005, s13

<sup>47</sup> R Schechner, *Performance Studies – An Introduction*, 2:a utg, Routledge, New York, 2005, s28

<sup>48</sup> R Goldberg, *Performance - live art since the 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004, s9

of our own role in [...] shaping [...] the world.<sup>49</sup>

Performance är således kopplat till sitt eget försvinnande i nuet men också till sig själv som politisk domän, i harmoni med vad både Kaprow och Beyus menade i tidigare avsnitt.

Performancesteoretikern Peggy Phelan menar att performance själva väsen konstitueras av att den blir sig själv genom detta försvinnande.<sup>50</sup> Dock, som konsthistorikern Amelia Jones skriver i *Body Art/Performing the Subject (1998)*, kan vi konsthistoriker bara uppleva performance genom dokumentation, alltså medierat performance genom reproduktioner.<sup>51</sup> Detta får inte misstas från performanceverket i sig menar Peggy Phelan;

Performance's only life is in the present performance and cannot be saved, recorded, documented or otherwise participate in the circulation of representations of representation: once it does so it becomes something other than performance.<sup>52</sup>

Performance existerar bara i det nuvarande, i nuets närvaro. Men vad kan vi då benämna som karaktäristiskt för performance? Konstnären Ritsaert ten Cate menar att performance är ointresserad av repetitioner. Ett verk äger rum en gång och om det upprepas blir det ett annorlunda performance.<sup>53</sup> Detta är i samklang med vad Deleuze menar med tidens förändring och hur repetitionen alltid tar sig olikartade uttryck.<sup>54</sup> Goldberg påstår att performance motstår en precis definition utöver att det är en livekonst utförd av konstnärer.<sup>55</sup> Författaren Jens Hoffman och performancekonstnären Joan Jonas menar i *Perform (2005)* att definitionen av performance kan baseras på hur den representerar en handling. Denna handling utförs av en konstnär eller en grupp konstnärer framför en publik på en specifik plats i en specifik tid.<sup>56</sup> Detta menar också Schechner, att performance är en handling som ageras framför de som tittar.<sup>57</sup> Performance är inte teater eftersom den inte presenterar en illusion av en händelse utan en faktisk händelse som presenterar sig som konst. Enligt Goldberg inbegriper performance handlingens kraft genom nuet och hur vi (åskådare) besvarar handlingens nu. Karaktäristiskt för performance, fortsätter Goldberg, är att konstformen

<sup>49</sup> J Hoffman, J Jonas, *Perform*, Thames & Hudson, London, 2005, s179

<sup>50</sup> P Phelan, *Unmarked – the politics of Performance*, Routledge, London, 2012, s176

<sup>51</sup> A Jones, *Body Art - Performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, s85

<sup>52</sup> P Phelan, *Unmarked – the politics of Performance*, Routledge, London, 2012, s176

<sup>53</sup> J Hoffman Jens, J Jonas, *Perform*, Thames & Hudson, London, 2005, s179

<sup>54</sup> J Roffe, "Gilles Deleuze", *Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2012, hämtad 30 december 2012,

<<http://www.iep.utm.edu/deleuze/#SH4c>>

<sup>55</sup> Goldberg, RoseLee, *Performance - live art since the 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004, s12

<sup>56</sup> J Hoffman Jens, J Jonas, *Perform*, Thames & Hudson, London, 2005, s15

<sup>57</sup> R Schechner, *Performance Studies – An Introduction*, 2:a utg, Routledge, New York, 2005, s28

definierar sig själv genom att besvara sin kultur genom att provocera den. Det är ett slags experimenterande av rädslor och tabu, inte en teknik till för att förföra åskådaren, en karaktäristik som vi bland annat stötte på hos Dada och vidare hos Vito Acconci. Eftersom fokus centreras på handlingen i performance är kopplingen till begreppet performativitet oundvikligt. Händelsens performance sker i det sociala rummet och påverkar därför individerna som befinner sig däri. Det performativa formulerades av filosofen John L. Austin (1911–1960) på 50-talet där han pekade på de ord som *gör* någonting mer än beskriver det som sådant. Det performativa är alltså en slags handling.<sup>58</sup> Den feministiska filosofen Judith Butler utvecklade senare denna process i *Gender trouble* (1990), där hon menar att identitet skapas genom en repetition av handlingar. Fokuserad på människans konstituerande av kön, menar Butler att detta formas genom en relation mellan socialt konstruerade subjekt i specifika kontexter.<sup>59</sup> Performance är likt det performativa, en social företeelse och beroende av människors interagerande. Konsthistorikern Dorothea von Hantelmann menar att performance indikerar på hur samhället och sociala relationer ständigt blir producerade och reproducerade genom handlingar utförda av individer.<sup>60</sup> Precis som filosofen George Bataille (1897-1962) kritiserade att surrealismen satte konstverket före den mänskliga erfarenheten och därmed före det mänskliga varat i sig,<sup>61</sup> förespråkar Hantelmann ett liknande skifte;

The performative might shift it [art] in the direction of theatre [...] towards the idea of culture as a social practice: towards theatre as an art form that understands the space between the artistic phenomenon and its reception as a present and therefore social space [...] In this sense, performance could take us away from the fixation on the art work [...] towards the social situation in which art takes place [...] performatively produces a sort of cartography of existence, not in terms of fixed roles of subjects and objects, but rather in flexible roles as producers, consumers, users and participants.<sup>62</sup>

Hantelmann menar att konsten alltid äger rum i en social situation som performativt producerar vår idé om existensen. Den sociala situationen, performance i detta fall, äger alltid rum någonstans. Hur detta sociala rum produceras och förstås genom rummets sociala rymd formuleras av den franska filosofen Michel de Certeau (1925-1986) i *The Practice of Everyday Life* (1984);

<sup>58</sup> J Hoffman Jens, J Jonas, *Perform*, Thames & Hudson, London, 2005., s13

<sup>59</sup> S During, *The Cultural Studies Reader*, Routledge, 1999, s348

<sup>60</sup> J Hoffman Jens, J Jonas, *Perform*, Thames & Hudson, London, 2005, s179

<sup>61</sup> D Ades, F Bradley ‘Introduction’, i *Undercover surrealism – George Bataille and Documents*, red. Dawn Ades, The MIT Press, London, 2006, s11

<sup>62</sup> J Hoffman Jens, J Jonas, *Perform*, Thames & Hudson, London, 2005, s180

A space exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables. Thus space is composed of intersections of mobile elements. It is a sense actuated by the ensemble of movements deployed within it. Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities. [...] in relation to place, space is like the word when it is spoken.<sup>63</sup>

Rymd är någonting som tillblir av situationen som fyller rummet och denna rymd innehar en performativ kraft som konstituerar sociala relationer. Hantelmann talar om ett performativt skifte som innebär att vi ska betrakta konsten som en social praxis grundat i flexibla roller som producenter och deltagare. Den viktiga frågan kring performance är då i denna bemärkelse inte vad performance är, eftersom det som är, är någonting fixerat, utan vad performance som fenomen åstadkommer. Vi bör titta på vad som tillblir i den sociala situationen. Konstverkets kontext blir i denna bemärkelse väsentlig. Den franska konstnären Daniel Buren menade att museet medförde olika strukturer kring konstverket när den stiger in i offentligheten, den får ett direkt politiskt inflytande, och som handling skriver den in sig (genom museet) i en social ordning.<sup>64</sup> Hantelmann pekar också på dessa sociala och politiska aspekter kring performativitet. Begreppet performativitet centreras kring produktivitetens gränser och möjligheter, alltså möjligheten att producera en betydelse, en upplevelse eller en situation. Denna performativitet, menar Hantelmann, kan finnas i ett ting som en dörr. Dörren skapar en situation som antingen är förenande, segregande eller exkluderande. Hon förklarar; ”performativity leads us towards a situational understanding of culture, to a situational aesthetics.”<sup>65</sup> Denna situationella estetik förutsätter således en konst som fokuserar på någonting utöver konstobjektet. Thomas McEvelley menade att det fanns en tendens till rörelse bort från objekten i performance i slutet av 90-talet, och förutspådde en eventuell framtid för konstformen:

[...] as a moment when human limits will expand with the result that objects will be less necessary to mediate between human life and its environment. She [Abramovic] does articulate her ambition toward objectless art as an expression of the new century which is about to dawn.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> M de Carteau, *The practice of everyday life*, University of California Press, 2011, s117

<sup>64</sup> J Hoffman, J Jonas, *Perform*, Thames & Hudson, London, 2005, s184

<sup>65</sup> J Hoffman, J Jonas, *Perform*, Thames & Hudson, London, 2005, s184

<sup>66</sup> McEvelley, Thomas, ”Stages of energy: Performance Art Groud Zero?” i *Artist Body*, Marina Abramovic, Edizioni Charta, Milano, 1998, s25

I ett objektöst performance fokuserar konstnären på den sociala relation som skapas mellan åskådare och konstnär, och denna kan vi då förstå genom konstens producerande av situationer. Denna rörelse bort från objekten är någonting performancekonstnären Marina Abramovic omfamnar och menar; ”the process has always been more important than the result, the performance more important than the object.”<sup>67</sup> Detta förverkligas bland annat i hennes performanceverk *The Artist is Present* som jag kommer återkomma till senare. Men det är detta relationella skifte, en rörelse bort från objekten, som Bourriaud formulerar i *Relational Aesthetics*;

What is our relationship to the physical world? [...] It is the history of the production of relations with the world, as publicised by a class of objects and specific practices. Today, this history seems to have taken a new turn. After the area of relations between Humankind and deity, and then between Humankind and the object, artistic practice is now focused upon the sphere of inter-human relations, as illustrated by artistic activities that have been in progress since the early 1990's.<sup>68</sup>

RoseLee Goldberg förklarar performance aktualitet med den interaktivitet som cirkulerar i dagens kultur; ”one is the interactivity of modern life in the last years of twentieth century, which provides endless opportunities for participation.”<sup>69</sup> Men performancekonsten har alltid talat till eller integrerat publiken på ett eller annat sätt, eftersom den kräver en publiks närvaro för att existera. Denna vikt som läggs på åskådaren kan spåras tillbaka till Marcel Duchamps uttalande i *The Creative Act* (1957) där han formulerade att den kreativa akten inte endast utförs av konstnären själv, utan det är i mötet med åskådaren som verket förs i kontakt med världen.<sup>70</sup> Filosofen Jean-Luc Nancy skulle påpeka att det är i spåret av detta möte, när människor passerar varandra, som är konstens själva essens.<sup>71</sup> Det är mötet mellan dessa kroppar som skapar en ytterligare dimension för performancekonstens tillblivande. Kroppars interagerande med varandra innebär således kroppar som genererar sin fysiska närvaro. Denna kroppens närvaro, som Goldberg menar, konstituerar ett performance;

The medium demands a ”presentness” – the audience’s presence in real time, and content that sharply reflects the present. Its ability to respond to the political, artistic and social changes of the

<sup>67</sup> T McEvelley, ”Stages of energy: Performance Art Ground Zero?” i *Artist Body*, Marina Abramovic, Edizioni Charta, Milano, 1998, s14

<sup>68</sup> N Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, 2002, s28

<sup>69</sup> R Goldberg, *Performance - live art since the 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004, s10

<sup>70</sup> D Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, University of California Press, 1998, s149

<sup>71</sup> J Nancy, ”The Vestige of Art” i *Philosophers on Art – from Kant to the Postmodernists A Critical Reader*, red. Christopher Kul-Want, Columbia University Press, New York, 2010, s260

times, remains one of its most valuable characteristics. Historically, performance art has been a medium that challenges and violates borders [...] and that follows no rules.<sup>72</sup>

## 4 Estetisk-filosfisk analys av performancebegreppet

### 4.1 Teoretisk Bakgrund – närvaro

För att få ett grepp om min teoretiska bakgrund kommer jag i följande avsnitt introducera närvaro som begrepp. Enligt Svenska Akademiens ordbok innebär närvaro att någon är närvarande, sålunda att vara närvarande.<sup>73</sup> I *Production of Presence – What Meaning Cannot Convey* (2004) föreslår Gumbrecht att humanioran ska tänka om angående den kunskapsproduktion som, Gumbrecht anser, ter sig alltför abstrakt och antisubstantiell. Metafysiken, menar Gumbrecht, som präglat västerlandets tänkande allt sedan Platon (427-347 f.kr), och sätter högre värde till ett fenomenets betydelse än till ett tings materiella närvaro och är alltså en del av en meningskultur, där underliggande betydelser ständigt appliceras på tingen i världen. Vad Gumbrecht menar med begreppet närvaro är ett rumsligt förhållande till världen och dess objekt, alltså är närvaro greppbart för den mänskliga handen och påverkar därmed den mänskliga kroppen direkt.<sup>74</sup> Metafysiken skiljer ett materiellt ting som yta mot ett immateriellt ting som djup, denna meningskultur, främst sprungen ur René Descartes (1596-1650) tes att tänkandet förutsätter existensen, underordnas således kroppen tankens ontologi och följaktligen alla ting i världen. Descartes metafysiska dualism delade upp allt existerande i två delar: det materiella (des extensa, det vill säga det utsträckta) och det själsliga (res cogitans som betyder det tänkande).<sup>75</sup> Gumbrecht menar att det är här separationen mellan tanke och kropp äger rum, ”understood as persecution of the body and repression of all presence effects attached to it.”<sup>76</sup> Gumbrecht går tillbaka till medeltidens ritualer för att ställa meningskultur mot vad han kallar närvarokultur. I den katolska nattvarden, menar Gumbrecht, producerades och förstods närvaro enligt den grekiska filosofen Aristoteles (384-322 f.kr) tecken, som en substans. Det som är närvarande kräver rum och får form genom att en

<sup>72</sup> R Goldberg, *Performance - live art since the 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004, s30

<sup>73</sup> Svenska Akademiens Ordbok, ”Närvaro”, Hämtad 8 januari, 2012, <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>

<sup>74</sup> H Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, California, 2004, User's manual s1

<sup>75</sup> *Filosoflexikonet – Filosofer och filosofiska begrepp från A till Ö*, red. Poul Lübecke, Bokförlaget Forum, Stockholm, 1988, s469

<sup>76</sup> H Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, California, 2004, s33

substans blir synlig.<sup>77</sup> Gumbrecht menar att i detta finns ingen ytterligare betydelse utöver att Kristus kropp blir kött och blod som i en magisk akt i den katolska nattvarden under medeltiden. Influerad av Martin Heideggers filosofiska agenda vill Gumbrecht föra människan tillbaka till tingen i världen. Detta ska åstadkommas genom att föra fenomen som ”materialitet”, ”närvaro”, ”substans” och ”vara” in i den filosofiska och humanistiska begreppsapparaten igen. Heideggers existentialfilosofiska begrepp ”Att-vara-i-världen” (Dasein) står som utgångspunkt i denna estetisk-filosofiska analys och begreppet har influerat många av de tänkare jag tillämpar i det följande. Dasein är ett tillstånd av vara, och Heidegger såg den som en process av tillblivelse genom tiden.<sup>78</sup> Att vara-i-världen innebär att vara närvarande i världen, med alla tingen som är närvarande i världen. Enligt Gumbrecht bekräftade varat den kroppsliga substans och rumsliga dimension som rymmer den mänskliga existensen eftersom varat alltid refereras till något substantiellt.<sup>79</sup> Dessa fenomen kan vi uppnå och förstå genom den estetiska upplevelsen, och sker, som en oscillation mellan närvaroeffekter och meningseffekter.<sup>80</sup> Gumbrecht skriver; ”Presence phenomenon” become ”effects of” presence because we can only encounter them within a culture that is predominately a meaning culture.”<sup>81</sup> Meningskulturen, som vi befinner oss inuti, skapar närvaroeffekten som sådan. Med meningskultur menar Gumbrecht att den mänskliga självreferensen härrör ur tanken och att människan ser sig som ett subjekt i relation till världen, kontra människan som i närvarokulturen förstår sig själv inuti världen både rumsligt och fysiskt. I närvarokulturen, menar Gumbrecht, förstår människan sig själv och sin kropp som en del av kosmologin. I närvarokulturen produceras kunskap av händelsers effekter och visar sig genom Aristoteles idé om att substans innebär ett rumsligt ting medan formen ter sig som det sedda.<sup>82</sup> Händelser ter sig som ren magi, och Gumbrecht förklarar det som; ”the practice of making things that are absent present and things that are present absent.”<sup>83</sup>

---

<sup>77</sup> H Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, California, 2004, s29

<sup>78</sup> M Heidegger, ‘Nietzsche’s overturning of Platonism’ i *Philosophers on Art – from Kant to the Postmodernists A Critical Reader*, red. Christopher Kul-Want, Columbia University Press, New York, 2010, s119

<sup>79</sup> H Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, California, 2004, s66

<sup>80</sup> Ibid, s2

<sup>81</sup> Ibid, s116

<sup>82</sup> Ibid, s29

<sup>83</sup> Ibid, s82

## 4.2 *Telematic Dreaming* - kroppen i virtuell performance

The bed became my performance space. Our movement occurred in real time, but in a space which was entirely created by technology. I was alone on my bed, moving my arms and legs in physical space as if in some sort of hypnotic ritual dance, yet in virtual space I carried on intense physical improvisation with other unknown bodies.<sup>84</sup>

Vad dansaren Susan Kozel beskriver är upplevelsen av att framföra Paul Sermons performance installation *Telematic Dreaming*. Installationen ställdes ut under en utställning kallad *I + the other: dignity for all, reflections on humanity* i Amsterdam 1994. Verket består av en interaktion mellan aktör och publik genom teknologin som kallas telepresence (telenärvaro). Teknologin skapar en illusion av att vara närvarande på en annan plats än den faktiska platsen eller rummet. Sermon använde videoprojektioner och monitorer för att

sammankoppla två olika rum med varandra. I varje rum fanns det en säng. Dansaren, Kozel låg ensam i ett avskilt rum som jag här kallar rum A, väl avskilt ifrån utställningen. Kozels kropp och rörelser projicerades på sängen som befann sig i rum B, där publiken kunde interagera med Kozels projektion. Kozel kunde betrakta sig själv och rum B



Bild 4. Paul Sermon, *Telematic Dreaming*, 1994. Deltagare interagerar med Kozels projicerade kropp.

genom monitorer i rum A. På detta sätt kunde Kozel i sin tur interagera med personerna i rum B. Vad Sermon skapar här är en komplex social situation. Sängen konnoterar ett privat rum, en intim plats för förenande. Samtidigt som verket placeras i utställningens offentliga rum. Men vad tekniken skapar är illusionen av att uppslukas i en annan verklighet, att eliminera deltagarens medvetande av att befinna sig i detta offentliga rum. Det handlar om att interagera i ett teknologiskt nu. Detta är vad Hantelmann skulle likna vid ett performativt producerande av en situation och upplevelse. Samtidigt som det är ett visuellt verk är den högst taktil. Den skapar en situation där interaktionen med en virtuell kropp förflyttar själva beröringsprocessen från händer till synen. Sermon förklarar denna förflyttning;

<sup>84</sup> S Kozel , ”Spacemaking: Experiences of a Virtual Body”, i *The Routledge Dance Studies Reader*, red. Alexandra Carter, Routledge, 1998, s81

The human senses are as malleable as is the language that defines them. All sensory input definitions are a construct of language, which itself constructs our reality. Just because language dictates that we touch with our hands and see with our eyes doesn't mean that's all. It's absolutely conceivable that we can also see with our hands and touch with our eyes in just the same way. It's a matter of manipulation and definition.<sup>85</sup>

Sermon menar att vi kan manipulera våra sinnen så att vi kan röra med våra ögon. Precis som filosofen Gilles Deleuze menar när han exemplifierar hur musiken genomkorsar (passerar) genom kroppen, och att den mycket väl kan flytta örat till magen, till lungorna.<sup>86</sup> Liknande det fenomen som tekniken förändrar, en möjlighet att förlänga kroppen till en ytterligare dimension. Kroppen liksom sinnen är formbara och i ett ständigt tillblivande, som Deleuze menar, inte låsta i ett specifikt vara.<sup>87</sup> Heidegger menar att varat dels konstitueras av att den blir betraktad eftersom varat alltid framträder inför någon annans syn.<sup>88</sup> Stundtals, förklarar Kozeł, kände hon sig disorienterad eftersom hennes rörelser var fullständigt förmedlade genom hennes syn;

The virtual space of *Telematic dreaming* was not unqualified amplification of physical space, for in it movement was entirely mediated by sight [...] I lost myself as well as the other person: interaction became impossible. When interaction is dependent upon one sense, it becomes inherently fragile.<sup>89</sup>

Kozeł beskriver här hur det virtuella liknar en förstärkning av det fysiska, men med en skillnad av att interagerandet är helt beroende av synen. Nicolas Bourriaud menar att det är först här på 90-talet, som teknologin förutsätter ett experimenterande av social interaktion.<sup>90</sup>

The practices of contemporary artists: by creating and staging devices of existence including working methods and ways of being, instead of concrete objects which hitherto bounded the realm of art, they use time as a material. The form holds sway over the thing, and movements over categories. The production of gestures wins out over the production of material things. These days, beholders are prompted to cross the threshold of catalyst-like time modules', rather than

<sup>85</sup> P Sermon, Utdrag ur intervju med Paul Sermon på Ars Electronica Center, Linz, Januari 1997, *Telematic Connections*, Hämtad 14 december, <[http://telematic.walkerart.org/telematic/sermon\\_sermon.html](http://telematic.walkerart.org/telematic/sermon_sermon.html)>

<sup>86</sup> G Deleuze, 'Hysteria', i *Philosophers on Art – from Kant to the Postmodernists A Critical Reader*, red. Christopher Kul-Want, Columbia University Press, New York, 2010, s235

<sup>87</sup> Ibid. s229

<sup>88</sup> H Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, California, 2004, s69

<sup>89</sup> Kozeł, Susan, *Closer – performance, technology, phenomenology*, The MIT Press, Cambridge, 2007, s100

<sup>90</sup> N Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, 2002, s70

contemplate immanent objects closed in on their world of reference.<sup>91</sup>

Det är alltså inte bara relationer som utforskas i det som Bourriaud kallar för det relationella skiftet i konsten, det är också själva förståelsen av existensen: och han pekar på begrepp som vara, tid och rörelse. Alla är de filosofiska begrepp av Heidegger. Varat befinner sig i rörelse, menar Heidegger, alltid mot eller bort från en betraktare.<sup>92</sup> *Telematic Dreaming* är just ett sådant verk, som Bourriaud menar, där konstnären skapar ett rum för människor att mötas i och utforskar medvetandet om den kroppsliga existensen genom teknikens förutsättningar. Således kan konstverket och dess rum inte betraktas som det tidigare gjort;

The development of the function of artworks and the way they are shown attest to a growing urbanisation of the artistic experiment [and] it is no longer possible to regard contemporary work as a space to be walked through [...] It is henceforth presented as a period of time to be lived through.<sup>93</sup>

Ett skifte har alltså ägt rum, och det är mot en konst som ska upplevas i mötet med andra människor. Vår kultur i stort har resulterat i en konstform som värdesätter en idé om samexistens. Influerad av Heidegger menar Jean-Luc Nancy att den allmänna existensen aldrig innebär ett jag i ensamhet.<sup>94</sup> Enligt Heidegger finns inget jag utan de andra, vi finns i en medtillvaro (Mitsein). Vi konstitueras av att vara i relation med andra.<sup>95</sup> Att existera är att samexistera. Detta skapar en filosofisk förutsättning för Bourriauds estetik, han påminner om att konsten alltid har varit en relationell företeelse, således social och fört en dialog med betraktaren.<sup>96</sup> Han förklarar; ”Art is the place that produces a specific sociability.”<sup>97</sup> Men den relationella estetiken, enligt Bourriaud, föreslår en teori kring form.<sup>98</sup> Med form menar Bourriaud att det finns en sammanhängande enhet, en struktur som visar tydliga drag ifrån världen. Bourriaud menar att formen skapas av att två olika element förs samman. Bourriaud förklarar vidare; ”In order to create a world, this encounter must be a *lasting* one: the

<sup>91</sup> N Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, 2002, s103

<sup>92</sup> H Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, California, 2004, s69

<sup>93</sup> N Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, 2002, s15

<sup>94</sup> J Nancy, ”*The Compearance: From the Existence of ”Communism” to the Community to ”Existence”*”, i *Political Theory*, Vol 20, No. 3, 1992, s373

<sup>95</sup> H Ruin, *Kommentarer till Varat och tiden*, Södertörns Högskola, Huddinge, 2005. Cit. s47

<sup>96</sup> N Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, 2002, s15

<sup>97</sup> Ibid, s16

<sup>98</sup> Ibid, s19

elements forming it must be joined together in a form.’’<sup>99</sup> Form definieras som ett varaktigt möte; ’’they turn out to be lasting from the moment when their components form a whole [at the] moment of their birth.’’<sup>100</sup> Formen i *Telematic Dreaming* är mötet mellan den virtuella kroppen och den köttsliga kroppen. Det är i mötet mellan dessa kroppar som formen skapas och föds. Detta möte som sker i den virtuella världen, är vad Deleuze kallar en tillblivelseprocess, som ter sig som en aktualisering av det virtuella. Det virtuella är för Deleuze någonting som har en föränderlig potential just eftersom den inte kan aktualiseras i den faktiska världen.<sup>101</sup> Kozel utförde det virtuella verket under fyra veckor och hon beskriver denna virtuella förlängning av kroppen som en rent fysisk upplevelse.

Virtual reality is a new materiality. [...] Spending several hours a day over a period of weeks in virtual space allowed me to explore in greater depth the relation between my 'cyber-body' and my fleshly body, and gave me greater insight into some of the sexual and political implications of the technology.<sup>102</sup>

I en intervju med Ars Electronica berättar Sermon att det är hur verket påverkar deltagarens medvetande som intresserar honom;

*Telematic Dreaming* raises and addresses many questions, but above all, it is the question of consciousness that interests me most. The visual image of the bodily form on a bed allows the user's consciousness to race back and forth between the cause and effect of their remote and local body form. It is a means of extending consciousness through a technological extension of the body.<sup>103</sup>

Vad både Kozel och Sermon pekar på är hur verket påverkar det kroppsliga medvetandet. Således skapas ett kroppsligt medvetande genom den relation som produceras mellan den virtuella kroppen och den köttsliga kroppen. Både i interaktion mellan konstnär och deltagare, men också mellan konstnärens virtuella och köttsliga kropp. Den köttsliga kroppen är en del i den faktiska verkligheten, den är materiell och ett ting. Enligt filosofen Maurice Merleau-

<sup>99</sup> N Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, 2002, s19 (Kursivering i original)

<sup>100</sup> Ibid, 2002, s19

<sup>101</sup> K Tryselius, Doktorsavhandling: *Rum i tillblivelse*, Karlstad University Studies, 2007, s94

<sup>102</sup> S Kozel, *Closer – performance, technology, phenomenology*, The MIT Press, Cambridge, 2007, s92

<sup>103</sup> P Sermon, Utdrag ur intervju med Paul Sermon på Ars Electronica Center, Linz, Januari 1997, *Telematic Connections*, Hämtad 14 december, <[http://telematic.walkerart.org/telereal/sermon\\_sermon.html](http://telematic.walkerart.org/telereal/sermon_sermon.html)>

Ponty (1908-1961) är kroppen kött, och köttet är mer än kropp. Köttet befinner sig i relationen mellan den som ser och det som blir sett;

The thickness of flesh between the seer and the thing is constitutive for the thing of its visibility as for the seer of his corporeity; it is not an obstacle between them, it is their means of communication.<sup>104</sup>

Köttet är alltså ett slags kommunikationsmedel. Kozel skriver i sin fenomenlogiska bok *Closer* (2007) att teknologier som använder det visuella och det taktila skapar en komplex relation mellan kropp och värld. Mycket av den teknologi som skapas i kreativt syfte, menar Kozel, handlar om att lämna kroppen bakom sig och hör ihop med den Cartesianska hierarkin som skiljer mellan tanke och kropp.<sup>105</sup> Men i *Telematic Dreaming* äger inte detta rum, menar Kozel:

My body was not abandoned [...] yet my body did take on an electric state for the only way I could move was by relying on the video images of both myself and the others.<sup>106</sup>

Kozel menar att kroppen engageras performativt med teknologin och den ter sig som en dynamisk process, samt elektrisk, biologisk och kulturell.<sup>107</sup> Mötets tillblivelseprocess sker i *Telematic Dreaming* genom synen, och det är genom den förutsättningen som deltagaren interagerar med Kozels kropp. Merleau-Ponty menar att kroppens gräns, huden, inte är en gräns alls. Vi är porösa varelser, menar Merleau-Ponty;

I am both subject and object through the act of seeing. I see the world, but I also see my body in the world. [...] the tangible itself is not a nothingness of visibility, is not without visual existence. Since the same body sees and touches, visible and tangible belong to the same world.<sup>108</sup>

Merleau-Ponty menar att det finns en beröring i synen, och i samförstånd med Aristoteles, tillhör detta synliga samma värld som det gripbara. Nancy menar att kroppen är i sig själv upplevelse, och detta är dess essentiella struktur. Den köttsliga kroppen upplever sin tyngd, den är sin tyngd.<sup>109</sup> Teoretikern Brian Massumi menar att kroppen är en kropp eftersom den

<sup>104</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Basic Writings*, red. Thomas Baldwin, Routledge, London, 2010, s252

<sup>105</sup> S Kozel, *Closer – performance, technology, phenomenology*, The MIT Press, Cambridge, 2007, s44

<sup>106</sup> Ibid, s93

<sup>107</sup> S Kozel, *Closer – performance, technology, phenomenology*, The MIT Press, Cambridge, 2007, s44

<sup>108</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Basic Writings*, red. Thomas Baldwin, Routledge, London, 2010, s252

<sup>109</sup> J Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford University Press, Stanford, 1993, s200

rör sig och den känner, ”It moves as it feels, and it feels itself moving.”<sup>110</sup> Men kroppen sammanfaller inte med sig själv när den befinner sig i rörelse, enligt Massumi, utan den sammanfaller med sin egen skiftning och variation. Genom detta skapar rörelsen en relation till sin möjlighet att förändras.<sup>111</sup> Massumi förklarar;

This is an abstractness pertaining to the transitional immediacy of a real relation – that of a body to its own indeterminacy (its openness to an elsewhere and otherwise than it is, in any here and now).<sup>112</sup>

Denna kroppens obestämdhet är oskiljaktig från den. Kroppen är en passage eller en process eftersom den är dynamisk och levande, menar Massumi. Denna laddning är inte i sig själv kroppslig, men eftersom det inte finns något konkret i den rörliga kroppen finns det alltså redan där en okroppslig dimension av den. Massumi förklarar; ”Real, material, but incorporeal.”<sup>113</sup> I relation till vad Massumi menar med kroppen, föreslår Kozel; ”Virtuality is a verb-space, dynamic, shifting.”<sup>114</sup> Det virtuella är liksom kroppen ett dynamiskt fenomen. Enligt Heidegger har varat karaktären av ett ting vilket innebär att det har, liksom Aristoteles och Gumbrecht menar, en substans som ockuperar rum. Att varat i sin substans ockuperar rum innebär således möjlighet för varat att veckla ut sig i rörelse. Kozel konkluderade att skillnaden mellan materialitet och immaterialitet i den virtuella teknologin är rörelsen, som rörliga varelser tar kroppen på sig en alternativ materialitet medan objekten tar sig immateriella i sin inaktivitet. Kozel beskriver rörelsens betydelse i verkets utförande;

The occasions when movement worked well felt very much like good contact improvisation: a hypnotic feeling of not knowing what is coming next but letting the strong flow of movement carry you onward. When the movement moved through us in this way, based on openness and trust, the distinction between bodies were real and which were virtual became irrelevant.<sup>115</sup>

Det handlar om att förstå sig själv inuti verket och som en del i verkets kosmologi. Dock beskriver Kozel hur hon en gång under hela utställningen skiljde sig från sin virtuella kropp, och detta skedde när fyra män plötsligt attackerade Kozels projicerade kropp. Kozel beskriver separationen som en primär reaktion av självbevaringsdrift som ägde rum i den teknologiska

<sup>110</sup> B Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, 2002, s1

<sup>111</sup> Ibid, s4

<sup>112</sup> Ibid, s5

<sup>113</sup> Ibid, s5

<sup>114</sup> S Kozel, *Closer – performance, technology, phenomenology*, The MIT Press, Cambridge, 2007, s97

<sup>115</sup> Ibid, s94

kontexten.<sup>116</sup> Det visar att det biologiska responsmönstret i den virtuella världen ter sig som om skeendet hänt i den faktiska världen.

#### 4.3 *The Artist is Present* – närvaro i live performance

*The Artist is Present* är ett re-performance av *Nightsea Crossing* som först utfördes av Ulay och Abramovic 22 gånger mellan åren 1981-87. Sittandes på varsin stol skiftade längden på performanceverket mellan en dag till max sexton dagar. Under hela perioden, både innanför och utanför verkets utförda plats, var de tysta och förtärde endast vatten. Verket bestod av två stolar, varav konstnärerna satt på varsin, med ett bord mellan dem. Ibland förekom objekt på bordet, bland annat en levande pytonorm, kinesiska saxar, en båt gjord av papper. *The Artist is Present* utfördes av Abramovic 2010 på Museum of Modern Art i New York varje dag under tre månader, från öppningstid till stängning. Verket bestod av ett bord och två stolar, varav Abramovic satt på den ena och den som bestämde sig för att sätta sig framför henne, på den andra. Konstverket är inte längre presenterat för att konsumeras för en universell publik, menar Bourriaud, utan den äger rum i en faktisk tid, inför en publik som är sammankallad av konstnären.<sup>117</sup> Detta är vad som sker i *The Artist is Present* och kan liknas vid ett ritualiskt sammankallande. Teatervetaren Erika Fischer-Lichte menar att ritualen fungerar inom en social grupp i kris för att säkra en passage från en given status mot en ny och menar att detta visar sig i konstnärlig praxis;



Bild 5. Marina Abramovic och Ulay, *Nightsea Crossing*, 1985

The performances created by individual artists over the last thirty years alluding to or transforming rituals seek to secure the passage of western culture from the state of a prevailingly material culture to a new performative culture.<sup>118</sup>

<sup>116</sup> S Kozel, *Closer – performance, technology, phenomenology*, The MIT Press, Cambridge, 2007, s98

<sup>117</sup> N Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, 2002, s29

<sup>118</sup> E Fischer-Lichte, Jo Riley, *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, 1997, s257

Enligt Fischer-Lischte så har kulturen rört sig bort från en materiell kultur mot en performativ. I samklang med vad både Bourriaud och Hantelmann menar finns det en idé om performance som performativ kraft i form av möten och händelser. Liksom Hantelmann förklarade att det performativa i en dörr kan skapa en viss situation ter sig stolen i *The Artist is Present* som situationsskapande. Den inbjuder till ett inkluderande och ett möte mellan konstnär och deltagare. Detta inkluderande kan liknas vid den term som Turner kallar ”spontaneous communitas”, som innebär en social företeelse som avfärdar all form av status. Människor möter varandra direkt ansikte mot ansikte.<sup>119</sup> Performanceteoretikern Gay McAuley menar att platsspecifik performance producerar en mer levd upplevelse för åskådaren;

In site-specific and site-based performance, however, this feature is even more powerfully deployed, for the performative experience of place necessarily involves being there, the performers are present in the place and they have a lived, embodied experience of it. Even more importantly, the spectators have to be there too; they, too, are *in* the place rather than looking *at* it, or consuming it as pure image, and theirs, too, is a lived and embodied experience. This fact emphasises the inadequacy of the term 'spectator', when so much more than looking is being done and when all the senses are in play. The power of performance as an expressive practice, for both performers and spectators alike, is that it produces more lived experience, rather than images or artefacts.<sup>120</sup>



Bild 6. Marina Abramovic, *The Artist is Present* (2010)

Liksom titeln *The Artist is Present* tyder på lägger verket sin vikt på konstnärens närvaro. Men det är samtidigt inte bara konstnären som är närvarande utan det är också en publik. Det är denna närvaro som Abramovic grundar sin idé om performance;

The performance is really about presence. If you escape presence, your performance is gone. It is always you, the mind, and the body. You have to be here and now, one hundred percent.<sup>121</sup>

<sup>119</sup> R Schechner, *Performance Studies – An Introduction*, 2:a utg, Routledge, New York, 2005, s70

<sup>120</sup> G McAuley, ”Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator”, *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, Vol. 27, 2005, s50

<sup>121</sup> Abramovic, Marina, *The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York, 2010, s211

Utan närvaro existerar inte performane, enligt Abramovic. I följande ska vi närma oss denna närvaro som fenomen. Enligt Nancy är närvaro i sin helhet det som kommer. Närvaro är det som föds och aldrig slutar födas. Nancy förklarar; ”This is the presence of whoever, for whomever *comes*.”<sup>122</sup> Det som föds har ingen form eftersom att födas, menar Nancy, ter sig i ständig transformation eller förflyttning. Men att födas innebär också att inträda någonstans. Att vara innebär för Nancy att födas.<sup>123</sup> Han förklarar vidare; ”Presence is only given in this arising and in this stepping beyond, which accedes to nothing but its own movement.”<sup>124</sup> I enighet med vad Heidegger menar med varats rörelse så menar Nancy att närvaro är en form av rörelse och det är denna rörelse som sammanför den med existensen. Vad som är refererar Nancy till upplevelsen, eftersom i denna finns det ingen tvekan i vad som är. Nancy anser att upplevelsen är det som föds av en känslas närvaro och detta är en närvaro som växer. Men det som är (existensen), fortsätter Nancy, är inte i sig självt närvaro. Enligt Nancy kan en inte referera eller återvända till närvaron eftersom den alltid redan är där. Närvaron är där i att födas, och födelse utplånar sig själv och tar sig själv tillbaka. Födelse är detta försvinnande av närvaro genom vad som kommer till närvaro eftersom att komma innebär också att gå bort ifrån någonting. Gumbrecht talar om uppenbarelsen som sker i den estetiska upplevelsen; ”it undoes itself while it emerges.”<sup>125</sup> Närvaro kommer inte utan att utplåna *Närvaron* som representationen skulle vilja utpeka, menar Nancy. I detta kan performancebegreppet komplexa relation till representationen förklaras. Phelan menar att performance implikerar en närvaro genom levande kroppar som inte kan reproduceras;

In performance art spectatorship there is an element of consumption, there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in without a copy, live performance plunges into visibility – in a maniacally changed present – and disappears into memory, into the realm of invisibility.<sup>126</sup>

Det går inte att förmedla närvaro, skulle Nancy påpeka, genom en representation. Det går varken att peka ut denna närvaros fundament, ursprung eller subjekt. Eftersom det som kommer är något som ständigt kommer och går. Precis som performance försvinnande i stunden. I denna bemärkelse ter sig *The Artist Is Present* lik en symbolisk kring närvarons

<sup>122</sup> J Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford University Press, Stanford, 1993, s2

<sup>123</sup> Ibid, s2

<sup>124</sup> Ibid, s3

<sup>125</sup> Ibid, 1993, s113

<sup>126</sup> P Phelan, *Unmarked – the politics of Performance*, Routledge, London, 2012, s148

själva försvinnande och dess förekommande. Abramovic och åskådarna fyller rummet med närvaro. I relation till detta beskriver Gumbrecht hur en viss kulturell situation fyller rum;

Whenever a specific cultural situation vanishes (''if god flees the temple''), then the things belonging to that situation can no longer be the starting point for an unconcealment of Being, because the lack ''world'' as the integrative dimension, which seems to give them vitality.<sup>127</sup>

Gumbrecht refererar här till Heideggers begrepp "värld" som innebär en gestaltning av ting i kontexten av en specifik kulturell situation.<sup>128</sup> Den specifikt kulturella situation som gestaltas i detta fall är konstverket *The Artist is Present* och den situation som framträder genom människans närvaro. Gumbrecht är här i enighet med de Certeau som tidigare menade att en rymd uppstår ur situationens effekt och rörelser som försiggår inuti rummet. Gumbrecht anser att Heideggers begrepp om varat är relevant i relation till begreppet närvaro. Både varat och närvaro, menar Gumbrecht, pekar på substans som relaterar till rum och kan associeras med rörelse. Det är denna publikens rörelse, dess framkommande och försvinnande, som konstkritikern Arthur C. Danto menar, sker i *The Artist is Present*; ''[...] a constant movement of the public in and out of the performance space, setting up a dialogue between stillness and movement''<sup>129</sup> Om Abramovic försvinner, finns det varken någonting att komma till eller retirera från. Nancy menar; ''For this back and forth contained within the limit of the world is the world itself, is its coming, is our coming to it, in it.'' <sup>130</sup> I denna bemärkelse skapar Abramovic verkets värld och åskådarna kommer med närvaron in i performanceverkets inramning, men de stannar inte där, de retirerar men kommer igen. Nancy fortsätter;

Presence itself is birth, the coming that effaces itself and brings itself back. Always further behind, always in advance of itself [...] a coming of a world to the world.<sup>131</sup>

Närvaro är inte för sig själv, menar Nancy, eller för ett subjekt. För Nancy är det just bristen på mening som gör fenomenet närvaro intressant och liknar det vid ren mysticism eftersom det varken finns någonting att konsumera eller fullborda. Närvaro är en ständig tillblivelseprocess. Närvaron är för Gumbrecht, det som är greppbart för den mänskliga

<sup>127</sup> H Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, California, 2004, s77

<sup>128</sup> Ibid, s76

<sup>129</sup> Abramovic, Marina, *The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York, 2010, s43

<sup>130</sup> J Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford University Press, Stanford, 1993, s5

<sup>131</sup> Ibid, s5

handen. Närvaron är att ”vara där”, att-vara-i-världen, alltså att vara närvarande i världen. Abramovic förklarar behovet av en närvarande publik för fullföljandet av performanceverket;

It is very important that an audience is present; I could do it privately; that wouldn't be a performance. Nor would I have the energy to do it. For me it is crucial that the energy actually comes from the audience and translates through me.<sup>132</sup>

För Abramovic är själva performanceverkets existens beroende av närvaron i publiken, eftersom det är dem som kommer med den. Men det handlar också om uthärdandet och varaktigheten i tiden. Hon förklarar; ”For me performance is the tool I choose for bringing me to the moment.”<sup>133</sup> Heidegger menade att tiden är en form av närvaro, nuet och ett varande i tiden.<sup>134</sup> Varat bestäms alltså som närvaro eftersom det förstås genom tiden, tiden bestäms som närvaro eftersom den bara kan delta i varat som nu. Tiden är varats egen temporalitet.<sup>135</sup> Det var denna temporalitet som Etchell tidigare menade hörde samman med performance själva försvinnande i stunden. För att få en formell förståelse av relationell konst, menar Bourriaud, så är frågan om inkluderingen av publiken är essensen av verket. Denna inkludering av publiken förklarar Abramovic som ett slags varande i tiden;

I don't want an audience to spend time with me looking at my work; I want them to be with me and forget about time. Open up the space and just that moment of here and now, of nothing, there is no future and there is no past.<sup>136</sup>

Gumbrecht närmar sig begreppet närvaro som ett rumsligt förhållande till världen och dess objekt. Detta förhållande är närvarande och greppbart och har alltså en direkt påverkan på den mänskliga kroppen. Jean-Luc Nancy formulerade kroppen som förutsättning för det närvarande; ”Here (but where is ”here”?) [...] where place first becomes a place, is occupied by a body [...] for if there is no body there, there is no place.”<sup>137</sup> Kroppen konstituerar alltså nuet. Gumbrecht förstår produktion som en akt att föra fram ett objekt i ett rum. Produktionen av närvaro förs fram, enligt Nancy, av att en kropp tar plats. Produktionen av närvaro, menar Gumbrecht, pekar på de händelser och processer som påverkar den mänskliga kroppen och

<sup>132</sup> Abramovic, Marina, *The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York, 2010, s211

<sup>133</sup> Ibid, s211

<sup>134</sup> D Birnbaum, Daniel, *Heideggers väg*, Thales, Stockholm, 1999, s16

<sup>135</sup> Ibid, s25

<sup>136</sup> Abramovic, Marina, *The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York, 2010, s211

<sup>137</sup> J Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford University Press, Stanford, 1993, s202

således intensifierar den som sådan.<sup>138</sup> Den estetiska upplevelsen, förklarar Gumbrecht, är stunder av intensitet och slag av inre instanser som väcks genom konsten. Intensiteten är ett fokuserat tillstånd som den estetiska upplevelsen skapar.<sup>139</sup> Den estetiska upplevelsen ter sig som en närvaroeffekt eftersom substansen i formen framträder och i detta producerar känslan av intensitet, det handlar om att göra det frånvarande närvarande. Gumbrecht menar att; ”The celebration of the Eucharist, day after day, will not only maintain but intensify the already existing real presence of God.”<sup>140</sup> Abramovic närvaro intensifieras på samma sätt i rummet genom den dagliga upprepningen under tre månader. Gumbrecht fortsätter; ”And silence connects with the muteness that produces their presence.”<sup>141</sup> Den tystnad som råder i *The Artist is Present* är alltså en väsentlig del i producerandet av närvaro. Men hur är det möjligt för ett verk att te sig socialt om det sker i intensitetens namn? Enligt Brian Massumi är intensitet ett osocialt fenomen samtidigt som den inkluderar sociala element som blandas med element som fungerar inom en annorlunda logik. Att finna en speciell kontext är bland annat ett sådant fenomen. ”Intensity is incipience, incipient action and expression [...] pathways of action and expression [...] prevented from actualizing themselves completely.”<sup>142</sup> Med detta menar Massumi att det är omöjligt att befinna sig närvarande i ett nu som är intensifierat;

Pastnesses opening directly onto a future, but with no present to speak of. For the present is lost with the missing half second, passing too quickly to be perceived, too quickly, actually, to have happened.<sup>143</sup>

Med detta sagt, föreslår Massumi att allting som händer i nuet, händer för snabbt för att ha hänt, vilket i sin tur transformerar nuet till en virtuell företeelse. Det virtuella är olevbart, i samklang med Deleuze, men oseparatorbar från den konkreta aktiviteten och uttrycket av kroppen, eftersom kroppen är lika abstrakt som den är konkret.<sup>144</sup> Massumis idé om nuets försvinnande är i samklang med vad Nancy förstår som närvaro. Det är någonting ogreppbart eftersom den ständigt retirerar och återvänder. Liksom Heidegger menar att konsten ännu inte börjat eller alltid redan försvunnit, eftersom vi alltid kommer för tidigt eller för sent till

<sup>138</sup> H Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, California, 2004, Users manual s1

<sup>139</sup> Ibid, s104

<sup>140</sup> Ibid, s86

<sup>141</sup> Ibid, s90

<sup>142</sup> B Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, 2002, s30

<sup>143</sup> Ibid, s30

<sup>144</sup> Ibid, s31

konstverket.<sup>145</sup> Detta kan sedan sättas i relation till vad Phelan menar; ”the disappearance of the object is fundamental to performance, it rehearses and repeats the disappearance of the subject, who longs always to be remembered.” Phelan menar att när objektet försvinner förflyttas fokus till subjektet som känner och minns, som således glömmes och försvinner. Liksom närvaron som retirerar och kommer tillbaka, och kroppen som befinner sig i ständig tillblivelse, aldrig är utan blir till. Det sker ett synliggörande av det som inte finns. Detta nu, denna närvaro och dessa kroppar är ett blottläggande av det som konstverkens kontext, alltså museet, varken har eller kan erbjuda. Istället för att använda konstnärens frånvaro, och objektets närvaro, används konstnärens närvaro som således legitimeras som ett närvarande konstobjekt.

## 5 Avslutande diskussion

The art is today its own vestige, this is what opens us to it [...] it presents what is not “idea”: [it is] motion, coming, passage, the going-on of coming-to-presence.<sup>146</sup>

*Jean-Luc Nancy*

I följande kommer en avslutande diskussion föras kring hur performance relaterar till sig själv som begrepp gällande närvarons försvinnande. Phelan förstår performance genom dess försvinnande, någonting som sedan inte kan representeras. Konstkritikern Arthur C. Danto ställer frågan om performancekonstens framtid:

How do we present a performance when she whose performance it is, is no longer present? As a general rule, artists are not present in the works they make. But for the performer, the medium is his or her body. That is what gives this art its immediacy and unpredictability.<sup>147</sup>

Den komplexa frågan kring performancekonstens relation till representation och reproduktion ställs här. Dantos fråga synliggör också vikten av kroppens närvaro som konstformens fundament. Nancy förstår konsten som någonting utöver representationen och att den således ska begripas som ett spår. Spåret är ett försvinnande, enligt Nancy. Konst ska nämligen

<sup>145</sup> D Birnbaum, *Heideggers väg*, Thales, Stockholm, 1999, s96

<sup>146</sup> J Nancy, ‘The Vestige of Art’ i *Philosophers on Art – from Kant to the Postmodernists A Critical Reader*, red. Christopher Kul-Want, Columbia University Press, New York, 2010, s274

<sup>147</sup> M Abramovic, *The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York, 2010, s30

förstås i sin singularitet eftersom varje gång konst händer är den absolut annorlunda från andra konstverk. Detta är i samklang med hur Deleuze förstod repetitionen, som medförande av skillnad och förändring varje gång den ägde rum, istället för genererande av enformighet.<sup>148</sup> Samtidigt förstår Nancy konsten pluralt eftersom den inte kan reduceras, bli mindre eller få en enskild betydelse och påverkan. Konsten är ett flyktigt spår och ett ogripbart fragment, och enligt Nancy, vad som kvarstår och gör motstånd mest eftersom den visar ingenting mer än sin passage.<sup>149</sup> Museet är för Nancy en plats där konsten ’’passerar’’ och den har en historia av dessa passager, växlingar, framträdanden, försvinnanden och händelser.<sup>150</sup> Detta innebär att konstens passage i sig innehar en performativ kraft. Konstens passerande i museet blir det sociala rum som Hantelmann förespråkade, som skulle föra ett fokus bort från konstverket, till ett fokus mot en social situation. Danto beskriver den sociala situation som skapas i *The Artist is Present*:

Abramovic’s new performance places the audience in a [...] active role [...] that of shaking the audience out of their comfortable social passivity. Paradoxically, she does so through her own inertness.<sup>151</sup>

Både *Telematic Dreaming* och *The Artist is Present* kan sättas i relation till detta omskakande. Kozel menar att interagerandet med en främling påverkade händelsevis deltagaren att fly utställningen på grund av dess intima påträngning;

When movement progressed from these early stages to a sort of full-body choreography, the piece became an emotional investment that shocked and sometimes disturbed people.<sup>152</sup>

I relation till verken ser vi hur deltagarna passerar, med sin kropps närvaro framträder och försvinner. Nancy menar: ’’Art is smoke without fire [...] and not the presentation of the idea.’’ Nancy ställer sig här i opposition till Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) som ansåg att konsten var en sensibel presentation av en idé, och som han ansåg var konstens

---

<sup>148</sup> K Tryselius, Doktorsavhandling: *Rum i tillblivelse*, Karlstad University Studies, 2007, s94

<sup>149</sup> J Nancy, ’’*The Vestige of Art*’’ i *Philosophers on Art – from Kant to the Postmodernists A Critical Reader*, red. Christopher Kul-Want, Columbia University Press, New York, 2010, s261

<sup>150</sup> Ibid, s265

<sup>151</sup> Abramovic, Marina, *The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York, 2010, s41

<sup>152</sup> Kozel, Susan, *Closer – performance, technology, phenomenology*, The MIT Press, Cambridge, 2007, s17

själva essens och vara.<sup>153</sup> Röken blir då detta spår som bär vittne till att ett steg eller en dans har inträffat. Nancy proklamerar; ‘‘We must therefore renounce naming and assigning being to the vestige.’’<sup>154</sup> Varat är detta spår, ett fragment och en process. Nancy menar; ‘‘The passerby passes, is in the passage: what is also called existing.’’<sup>155</sup> Det finns ingen närvaro i spåret, menar Nancy, utan ‘‘it is itself but coming to presence.’’<sup>156</sup> Konsten är sitt eget spår och detta är vad som öppnar människan inför den. Både *Telematic Dreaming* och *The Artist is Present* bär dessa spår av människor som passerar. Så om vi ska förstå performance enligt Nancys förståelse av konst så befinner sig performance utöver representationen. Det finns en möjlighet att förstå performance som ett spår, som en passage där människor existerar och möter varandra. I detta spår kan vi också förstå performance komplexa relation till hur den ska bevaras. I takt med Dantos fråga angående vad som kvarstår av performance när konstnärens närvaro försvinner, har konstformen under de senaste åren gått en ny framtid till mötes. Det är en rörelse bort från

konstnären som enda framförare av det egna performanceverket. Reenactment eller re-performance en ny praxis som börjar dyka upp i relation till performance som ett försök att bevara det som tidigare hyllats som dess kärna: dess försvinnande. Istället möter vi performanceverk som iscensätts med nya agerande kroppar när



Marina Abramovic, *Seven Easy Pieces*, 2005, re-performance av Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965

en konstnär gått ur tiden. Abramovic utställning på Museum of Modern Art innebar re-performance av hennes egna verk, och utöver det hon själv deltog i, var de övriga utförda av andra performancekonstnärer. Abramovic tillämpade detta redan 2005, när hon utförde *Seven Easy Pieces* på Guggenheim Museum i New York med olika historiska performanceverk ursprungligen framförda av konstnärer som Joseph Beuys, Vito Acconci och Bruce Nauman. Är det reproduktion? En representation? En kopia? Abramovic menar att det är ett sätt att föra konstverken tillbaka till

<sup>153</sup> G Hegel ‘‘Introductory Lectures on Aesthetics’’ i *Philosophers on Art – from Kant to the Postmodernists A Critical Reader*, red. Christopher Kul-Want, Columbia University Press, New York, 2010, s41

<sup>154</sup> J Nancy, ‘‘The Vestige of Art’’ i *Philosophers on Art – from Kant to the Postmodernists A Critical Reader*, red. Christopher Kul-Want, Columbia University Press, New York, 2010, s274

<sup>155</sup> Ibid, 275

<sup>156</sup> Ibid, s274

liv.<sup>157</sup> Det blir ett sätt föda närvaro, den som förgör sig själv. Men om performance repeterar sin historia, hur ska den då inkludera ett innehåll som reflekterar en samtid och följaktligen, som Goldberg menade tidigare, besvara de politiska, konstnärliga och sociala förändringar som färdas över tiden? Detta, om vi tror att repetition medför enformighet, och inte en förändring. Närvaro ses som en process i rörelse som försvinner medan den framträder. Genom detta kan fenomenet reperformance, liksom performance, förstås som närvaro i det som aldrig slutar födas, i ständig rörelse och transformation.

Men i takt med reperformance ser vi också ett nytt slags rum för performance växa fram på Tate Moderns hemsida. *Performance room* är en webbaserad performanceserie, vars verk av olika konstnärer sedan går att betrakta när som helst på hemsidan. Intentionen kring projektet förklaras på hemsidan; ”bringing a global community together to simultaneously experience each artwork across the world”<sup>158</sup> Målet är att globalisera och tillgängliggöra performance som konstform. Men mycket av det som karakteriserar performance bortses från i fenomenet. Liveaspekten och försvinnandet i stunden ersätts av inspelningen vilket leder till en likartad repetition. Det som Phelan tidigare menade inte skulle misstas för verket i sig, blir här verket i sig. Den globala åskådaren benämns som en samlad helhet, verkets gräns ses som världens gräns. Fenomenet ter sig som absolut opposition till den platsspecifika upplevelsen som McAuley tidigare förespråkade som performance, som någonting mer än ren åskådning. Mycket väl är fenomenet ett svar på den globala värld vi lever i.

Vi kan avslutningsvis konkludera att konstformen performance, liksom Goldberg menade tidigare, inte följer några regler och därför inte heller sina egna.

## 6 Sammanfattning och konklusion

Denna uppsats har undersökt performancekonsten som ett filosofisk-estetiskt begrepp utifrån konstformens två väsentliga element: kroppen och närvaro. Performance har utvecklats genom olika estetiska och sociala plattformar såsom den avantgardiska teatern, måleriet och skulpturen. Som social domän och konstnärligt uttryck befinner sig kroppen som det främsta verktyget. Performance förstås genom varat, i sin existentiella framtoning och genom kroppen

<sup>157</sup> Abramovic, Marina, *The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York, 2010, s30

<sup>158</sup> ”Performance room”, Tate Modern, hämtad 15 december, 2012, <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/bmw-tate-live-performance-room>>

som en handling. Detta hör således ihop med begreppet performance och dess performativitet, det vill säga, vad handlingen åstadkommer och hur en social situation tillbliver som ter sig väsentligt för hur vi ska förstå performance som konstform. Men som platsspecifik plattform kräver konstformen kroppens närvaro för att existera. Det handlar om ett varande i nuet och nuet är en produkt av mänsklig närvaro samtidigt som konstformen konstituerar sig själv genom detta nuets försvinnande. Performance försvinner eftersom den motstår både representation och reproduktion, som subjekt för människan, försvinner performance eftersom hon själv glömmer och försvinner. Det enda sättet att uppleva performance har varit genom att befinna sig platsspecifikt där verket äger rum, således att vara närvarande i situationen som fyller rummet. *Telematic Dreaming* problematiserar detta genom en teknologisk förlängning av kroppen. Genom telenärvaro skapas illusionen av att vara närvarande på en annorlunda plats än den faktiska positionen, och istället interagerar konstnär och deltagare i en virtuell verklighet. Detta skapar en relation och ett möte mellan en virtuell kropp och en köttlig kropp. Men om vi ser kroppen som formbar och i ständigt tillblivande, kan vi se detta möte likaså, som en tillblivelseprocess. Kroppen är ett kommunikationsmedel, virtuell som faktisk, eftersom det synliga och det gripbara tillhör samma värld. Det är kroppens rörelse som särskiljer det materiella och immateriella inom den virtuella verkligheten. Vi kan betrakta kroppen som en passage och en process eftersom den är dynamisk och levande. Mötet, som sker i *The Artist is Present*, sker ansikte mot ansikte. Mötet involverar ett här och deltagarens kropp pendlar mellan rörelse och stillhet. Närvaro, liksom varat, befinner sig i ständig rörelse och försvinner medan den framträder. Närvaro innebär någonting som kommer och retirerar, och kan betraktas som en symbol för *The Artist is Present* och *Telematic Dreaming* i fråga, som båda inkluderar detta element, en publik som passerar. Det går inte att fullborda närvaron eftersom den ter sig som en process liksom mötet mellan människor. Närvaro innebär att vara närvarande i världen. Performance innebär ett varande i tiden och kroppen är en förutsättning för det närvarande. Performance kan förstås genom sin passage, och den som passerar existerar i sin passage. Museet är en plats där konsten och människor passerar och innebär således en plats att existera i. Vi kan förstå performance som någonting utöver representationen, som ett spår, en passage där människor existerar och möter varandra. Reperformance innebär en ny praxis som börjar dyka upp i relation till performance som ett försök att bevara det som tidigare hyllats som dess kärna: dess försvinnande. Istället iscensätts performanceverk med nya agerande kroppar när en konstnär gått ur tiden eller väljer att lämna över till en ny generation. Närvaro ses som en process i rörelse som försvinner medan den

framträder. Performance kan betraktas i relation till det nya fenomenet reperformance och förstås som närvaro, i det som aldrig slutar födas, i ständig rörelse samt transformation.

I relation till kroppens närvaro är fenomenet reperformance en intressant utveckling och en utgångspunkt för vidare forskning.

## 7 Källförteckning

### Tryckta källor:

*Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, red. Hal Foster, Thames & Hudson, 2:a utg, London, 2011

Abramovic, Marina, *The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York, 2010

Ades, Dawn, Bradley, Fiona "Introduction", i *Undercover surrealism – George Bataille and Documents*, red. Dawn Ades, The MIT Press, London, 2006

Arnauld, Pierre, *The 'Confrontation of Modern Values'* i *The Dada Seminars*, red. Leah Dickerman, National Gallery of Art, Washington, 2005

Birnbaum, Daniel, *Heideggers väg*, Thales, Stockholm, 1999

Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, 2002

Butler, Judith, "Subjects of Sex/Gender/Desire", i *The Cultural Studies Reader*, 2:a utg, red. Simon During, Routledge, London, 1999

Beuys, Joseph, *I Am Searching for Field Character*, i *Participation – Documents of contemporary art*, red. Claire Bishop, The MIT Press, Cambridge, 2006

De Carteau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 2011

De Duve, Thierry, "Echoes of the Readymade, Critique of Pure Modernism", i *The Duchamp Effect*, Red. Martha Buskirk, MIT Press, 1996

Dufrenne, Mikel, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Northwestern University Press, 1973

During, Simon, *The Cultural Studies Reader*, Routledge, 1999

Demos, T.J, *Zurich Dada: The Aesthetics of Exile*, i *The Dada Seminars*, red. Leah Dickerman, National Gallery of Art, Washington, 2005

Deleuze, Gilles, "Hysteria", i *Philosophers on Art – from Kant to the Postmodernists A Critical Reader*, red. Christopher Kul-Want, Columbia University Press, New York, 2010

Fischer-Lichte, Erika, Jo Riley, *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, 1997

*Filosoflexikonet – Filosofer och filosofiska begrepp från A till Ö*, red. Poul Lübecke, Bokförlaget Forum, Stockholm, 1988

Goldberg, RoseLee, *Performance - live art since the 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004

Goldberg, RoseLee, *Performance Art – From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, 2011

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, California, 2004

Gay, McAuley, ''Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator'', *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, Vol. 27, 2005, ss 27-51.

Hoffman Jens, Jonas, Joan, *Perform*, Thames & Hudson, London, 2005

Massumi, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, 2002

*Maurice Merleau-Ponty: Basic Writings*, red. Thomas Baldwin, Routledge, London, 2010

McEvelley, Thomas, ''Stages of energy: Performance Art Groud Zero?'' i *Artist Body*, Marina Abramovic, Edizioni Charta, Milano, 1998

Nancy, Jean-Luc, *The Birth to Presence*, Stanford University Press, Stanford, 1993

Nancy, Jean-Luc, ''The Vestige of Art'' i *Philosophers on Art – from Kant to the Postmodernists A Critical Reader*, red. Christopher Kul-Want, Columbia University Press, New York, 2010

Nancy, Jean-Luc, *The Compearance: From the Existence of ''Communism'' to the Community to ''Existence''*, i *Political Theory*, Vol 20, No. 3, 1992, pp. 371-298

Kozel, Susan, ''Spacemaking: Experiences of a Virtual Body'', i *The Routledge Dance Studies Reader*, red. Alexandra Carter, Routledge, 1998

Kozel, Susan, *Closer – performance, technology, phenomenology*, The MIT Press, Cambridge, 2007

Jones, Amelia, *Body Art - Performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998

Judovitz, Dalia, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, University of California Press, 1998

Phelan, Peggy, *Unmarked – the politics of Performance*, Routledge, London, 2012  
Kozel, Susan, *Closer – performance, technology, phenomenology*, The MIT Press, Cambridge, 2007

Sermon, Paul, *Telematic Practice and Research Discourses: Three Practice-based Research Project Cas Studies*, i *Art Practice in a Digital Culture*, red. Hazel Gardiner, Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2010

Schechner, Richard, *Performance Studies – An Introduction*, 2:a utg, Routledge, New York, 2005

Schneider, Rebecca "Solo solo solo" i *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, red. Gavin Butt, John Wiley & Sons, 2008

Tryselius, Kristina, Doktorsavhandling: *Rum i tillblivelse*, Karlstad University Studies, 2007

*The Art of Performance – A critical anthology*, red. Gregory Battcock, E.P Dutton inc, New York, 1984

Ruin, Hans, *Kommentarer till Varat och tiden*, Södertörns Högskola, Huddinge, 2005

Internetadresser:

Kaprow, Allan, *Art which can't be Art*, 1986, hämtad 12 december 2012,  
<<http://www.publicpraxis.com/hourclass/wp-content/uploads/2011/03/Kaprow-Art-Which-Cant-be-Art.pdf>>

Sermon, Paul, Utdrag ur intervju med Paul Sermon på Ars Electronica Center, Linz, Januari 1997, *Telematic Connections*, Hämtad 14 december,  
<[http://telematic.walkerart.org/teereal/sermon\\_sermon.html](http://telematic.walkerart.org/teereal/sermon_sermon.html)>

"Performance room", Tate Modern, hämtad 15 december, 2012,  
<<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/bmw-tate-live-performance-room>>

Nathan, Emily, "Documenta 13, Living Artworks", i *Artnet Magazine*, 2012, hämtad 30 december 2012, <<http://www.artnet.com/magazineus/news/nathan/documenta-13-2012.asp>>

"Gilles Deleuze", av Jon Roffe, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2012, hämtad 30 december 2012, <<http://www.iep.utm.edu/deleuze/#SH4c>>

Svenska Akademiens Ordbok, "Tele", Hämtad 8 januari, 2012,  
< <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>>

Svenska Akademiens Ordbok, "Närvaro", Hämtad 8 januari, 2012,  
<http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>

## 8 Bildförteckning

*Bild 1.* Hugo Ball, Cabaret Voltaire, 1916, foto: 2003 Kunsthaus Zurich, foto ur bok: Demos, T.J, *Zurich Dada: The Aesthetics of Exile*, i *The Dada Seminars*, red. Leah Dickerman, National Gallery of Art, Washington, 2005

*Bild 2.* Yves Kleins *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, 1958, Galerie Iris Clert, Paris, foto: Yves Klein Archives, <[http://www.yveskleinarchives.org/works/works13\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/works/works13_us.html)>

*Bild 3.* Marina Abramovic och Ulay, *Relation in Space*, 1976, Performance, XXXVIII Biennale, Giudecca, Venedig, foto ur bok: Abramovic, Marina, *The Artist is Present*, Museum of Modern Art, 2010, s95

*Bild 4.* Vito Acconci, *Claim Excerpts*, 1971, 93 Grand Street, New York, stillbild: Electronic Arts Intermix, <<http://www.eai.org/title.htm?id=1521>>, 62:11 min

*Bild 5.* Paul Sermon, *Telematic Dreaming*, 1994, performanceinstallation, foto: Medien Kunzt Netz, <<http://www.medienkunstnetz.de/works/telematic-dreaming/images/6/>>

*Bild 6.* Marina Abramovic och Ulay, *Nightsea Crossing*, 1985, Performance, Bienal de São Paulo, Brasilien, foto ur bok: Abramovic, Marina, *The Artist is Present*, Museum of Modern Art, 2010, s35

*Bild 7.* Marina Abramovic, *The Artist is Present*, The Museum of Modern Art, 2010, Performance, Foto ur bok: Abramovic, Marina, *The Artist is Present*, Museum of Modern Art, 2010, s208

*Bild 8.* Marina Abramovic, *Seven Easy Pieces*, 2005, re-performance av Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965, stillbild: Babette Mangolte, 2007, 00:41:53