

# DE VLUCHTIGE PERFORMANCE versus HET STATISCHE ARCHIEF

Pauline van Gemert, 3647129  
Masterthesis Moderne en Hedendaagse Kunst 2012  
Faculteit Geesteswetenschappen  
Universiteit Utrecht  
Begeleider: Dr. Sandra Kisters  
Tweede Lezer: Dr. Hestia Bavelaar

Afb. 1 (kaft). James Lee Byars, *The perfect Love Letter is I write 'I love you' backwards in the air*, 1974, foto, afmetingen niet terug gevonden.

'now is gone while you say it'  
Room Eleven 'Seeds' 2008



## INHOUD

INLEIDING	p. 7.
HOOFDSTUK 1 Performance kunst	p. 10.
HOOFDSTUK 2 Casus: Brieven van James Lee Byars	p. 16.
HOOFDSTUK 3 Het tonen van archief materiaal	p. 25.
HOOFDSTUK 4 Het conserveren van performance kunst	p. 33.
CONCLUSIE	p. 38.
Literatuurlijst	p. 41.
Lijst met afbeeldingen	p. 43.



# INLEIDING

Het is 1976.<sup>1</sup> De stad Köln lijkt niet anders dan anders, maar bij het Domhotel voltrekt zich een vreemde ceremonie. Om exact 12:00 uur schieten alle rolluiken van de dertiende etage van het hotel tegelijkertijd open. Op de balkons verschijnen twaalf vooraanstaande doctoren; ze verplaatsen zich op precies hetzelfde moment en zijn geheel in het zwart gehuld. Roerloos staan ze daar. Op het middelste, dertiende, balkon verschijnt de kunstenaar James Lee Byars (1932-1997) in een glanzend zwart pak. Hij fluistert de klank “th” (Grieks voor thanatos: de dood). Even snel als iedereen was verschenen, verdwijnen zij weer en zijn de balkons weer leeg. Slechts een handjevol mensen was getuige van deze performance. Gelukkig was één van deze aanwezigen een fotograaf en greep hij zijn camera om deze bijzondere gebeurtenis vast te leggen (afb. 2). Vandaag de dag is dit de enige visuele bron die aantoont dat de performance *The Play of Death* van Byars daadwerkelijk heeft plaatsgevonden.



Afb. 2. James Lee Byars, *The play of Death*, Domhotel Köln, 1976, foto, afmetingen niet terug gevonden.

Deze actie van Byars vond plaats in de jaren zeventig van de vorige eeuw. Op dat moment in de kunstgeschiedenis begon de aandacht te verschuiven van het eindresultaat naar het maakproces van het kunstwerk. In dit maakproces is de aanwezigheid van de kunstenaar een cruciale factor, aangezien deze zorgt voor de totstandkoming valt diens aanwezigheid niet meer te ontkennen.<sup>2</sup> De jaren zeventig is dan ook bij uitstek de tijd van de performance kunst. Een van de belangrijke aspecten van de performance is dat het eigen lichaam van de kunstenaar tot 'beeldend materiaal' wordt uitgeroepen.<sup>3</sup> Performance is een vluchtige kunstvorm; het kunstwerk bestaat grotendeels uit het gebaar van de kunstenaar en bestaat alleen op het moment dat de handeling uitgevoerd wordt.

Toch zijn er in veel gevallen nog tastbare herinneringen aan het feit dat de handeling heeft plaatsvonden. Soms hebben objecten die de kunstenaars gebruikten tijdens hun acties de tand des tijd doorstaan en in sommige gevallen zijn er zelfs aantekeningen van kunstenaars bewaard gebleven. Ook zijn enkele performances vastgelegd op foto of op film, hoewel

<sup>1</sup> Klaus Ottmann en Max Hollein, *James Lee Byars. Life, love, and death*, Frankfurt am Main 2004, p. 48.

<sup>2</sup> Michael Archer, *Art Since 1960. New Edition*, Londen 2006 (1997), pp. 100-101.

<sup>3</sup> Ad de Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Amsterdam 2007(5) (1998), pp. 230.

de kwaliteit hiervan niet altijd even goed is. Ook leeft het kunstwerk vaak voort in de herinnering en de verhalen van de mensen die de performance hebben bijgewoond. Deze bronnen van informatie kunnen verzameld en gebundeld worden in een archief. In dit onderzoek wordt bekeken welke rol een archief speelt in het bewaren en reconstrueren van performance kunst. Omdat het moeilijk is om een kunstwerk tentoon te stellen wat er niet meer is wordt er in dit onderzoek ook bekeken op welke wijze archiefmateriaal achteraf ingezet kan worden om een performance op een later moment te reconstrueren. De hoofdvraag die daarbij geformuleerd is luidt als volgt:

Welke rol speelt het archief in de performance kunst en op welke wijze kan archiefmateriaal ingezet worden om een performance op een later moment te reconstrueren?

Het onderzoek is opgebouwd uit een viertal hoofdstukken. In deze hoofdstukken worden deelvragen behandeld die mee zullen helpen de hoofdvraag te beantwoorden.

In het eerste hoofdstuk staat de vraag centraal wat performance kunst nu eigenlijk is. De belangrijkste kenmerken van deze kunstvorm zullen in kaart worden gebracht en tevens zal er worden bekeken hoe de kunstvorm is ontstaan en zich heeft ontwikkeld. In het tweede gedeelte van dit hoofdstuk zal gekeken worden naar de relatie tussen performance kunst en het archief. Het tijdsgebonden karakter van een performance botst met het verlangen om dit soort kunstwerken nadien 'levend' te houden, te verzamelen en te presenteren aan beschouwers die niet bij het oorspronkelijke moment aanwezig waren. Welke rol kan archiefmateriaal spelen in performance kunst?

In het tweede hoofdstuk zal de problematiek uiteen worden gezet door middel van een casus. Tijdens mijn stage bij Museum Boijmans Van Beuningen (in het voorjaar van 2012) heb ik het archief van de Amerikaanse performance kunstenaar James Lee Byars onderzocht. Dit archief was ten tijde van mijn stage in bruikleen van kunstencentrum de Appel. Het archief is ontstaan omtrent de briefwisseling die Byars voerde met Wies Smals (1939-1983), de oprichtster van het kunstencentrum, over twee projecten die hij voor de Appel uitvoerde. De casus zal de scriptie voorzien van diepgang in één bepaalde kunstenaar en zijn oeuvre. Tevens wordt er beschouwd welke rol het archief heeft in het werk van Byars.

In het derde hoofdstuk zal de problematiek rond het tentoonstellen van performance kunst aan bod komen. Hoe kun je een kunstwerk dat niet meer bestaat, een performance, tentoonstellen? Moet het archief een rol spelen in het tentoonstellen van performance kunst? In dit hoofdstuk wordt aan de hand van een aantal voorbeelden geïllustreerd hoe historische performances vandaag de dag in musea en instelling aan het publiek worden getoond. Welke rol speelt het archief in die tentoonstellingen? Daarnaast zal de vraag opgeworpen worden of je aan de hand van dat archiefmateriaal performances kunt representeren.

Het vierde en laatste hoofdstuk gaat over de actualiteit. Ook vandaag de dag zijn er kunstenaars die ervoor kiezen om te werken met het medium performance kunst. Maar ook nu nog is het lastig om met het tijdelijke karakter van een performance om te gaan. Hoe kunnen we de performances die vandaag de dag bedacht en uitgevoerd worden door kunstenaars zo optimaal mogelijk registreren en conserveren? Diverse instanties houden zich op dit moment met die vraag bezig. In dit hoofdstuk zullen enkele van deze organisaties worden beschreven. Hebben zij een methode gevonden om performance kunst te kunnen registreren en conserveren?

Na deze vier hoofdstukken volgt een korte samenvatting van de deelvragen waarin naar een conclusie wordt toegewerkt. Deze conclusie zal antwoord geven op de hoofdvraag van dit onderzoek.

Door middel van dit onderzoek hoop ik een bijdrage te leveren aan het actuele debat over het archiveren en presenteren van performance kunst. Het tentoonstellen van performances is altijd moeilijk geweest en blijkt in de praktijk nog steeds niet eenvoudig te zijn. Door in deze scriptie niet alleen te focussen op de rol van het archiefmateriaal in performance kunst, maar ook op het tentoonstellen van performance kunst, worden invalshoeken voor kunstenaar, tentoonstellingsmaker en publiek duidelijk uiteengezet. Dit levert ons informatie over hoe we met archiefstukken moeten omgaan, hoe we deze moeten tonen en hoe we ze moeten verzamelen.

Om het onderzoek behapbaar te houden zal er in hoofdzaak worden gekeken naar de performance kunst uit de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw. Dit omdat er op dit moment veel vragen opkomen over de archivering van deze werken. De scriptie zal rijkelijk geïllustreerd worden met voorbeelden van performances uit die tijd. Daarnaast zal er een koppeling worden gemaakt naar de actualiteit. De afgelopen tien jaar zijn er namelijk diverse organisaties



opgericht die zich bezig houden met de problematiek rondom het archiveren en presenteren van performance kunst. Performances van vandaag de dag staan daarbij ook centraal, want hebben we kunnen leren van het verleden en archiveren we performance tegenwoordig anders?

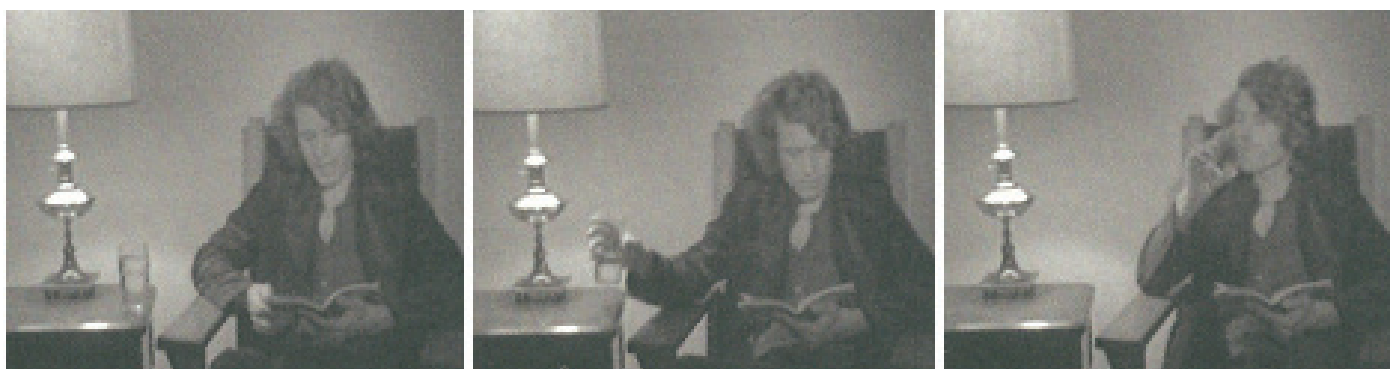
Het onderzoek is vooral gepleegd vanuit een studie naar visuele en geschreven bronnen. Daarnaast zal het casusonderzoek naar het archief van James Lee Byars een belangrijk en groot deel in beslag nemen. Deze casus is van belang omdat het de mogelijkheid geeft om op één kunstenaar dieper in te zoomen en zo meer diepgang te geven aan het beschrijven van de rol van het archief in één kunstenaars oeuvre.

Elk hoofdstuk zal beginnen met een beschrijving van een performance. Deze zal u meevoeren in de soms mysterieuze wereld van de kunsten en aanleiding vormen tot de vraagstukken die in het betreffende hoofdstuk worden behandeld. We beginnen bij Bas Jan Ader en zijn glas met water...

# HOOFDSTUK 1

## PERFORMANCE KUNST

Het is 1972.<sup>4</sup> Bas Jan Ader zit in een comfortabele stoel (afb. 3). Naast hem staat een tafeltje met daarop een schemerlamp en een glas water. Na het nemen van een grote slok van het glas water slaat hij zijn boek open en begint hij voor te lezen. Het verhaal dat hij vertelt gaat over een jongen die in de Niagara Falls valt. Hij leest dit Engelstalige artikel voor uit een uitgave van *Reader's Digest*. Om de paar zinnen, waarschijnlijk op bepaalde vastgelegde plaatsen in de tekst, neemt hij een slok water. Steeds zet hij het glas met water weer terug op de tafel naast hem. Zo gaat het ongeveer vijftien minuten lang. Bij het einde van de tekst aangekomen drinkt Ader zijn laatste slok water. Het glas is leeg. Het verhaal is uit. Hij staat op en verlaat de galerie zonder verder nog iets te zeggen.



Afb. 3. Bas Jan Ader, *The boy who fell over Niagara Falls*, 1972, foto, afmetingen niet terug gevonden, Collectie Mary Sue Ader-Andersen.

### 1.1 PERFORMANCE KUNST

Performances zijn er in zoveel verschillende verschijningsvormen dat het moeilijk is om een sluitende definitie te geven van het begrip 'performance'. Sommige performances worden uitgevoerd door een individu, bijvoorbeeld door de kunstenaar, maar performances kunnen ook gegeven worden door een hele groep mensen. Sommige performances zijn heel eenvoudig qua omvang en opzet en vragen alleen de aanwezigheid van de kunstenaar, andere performances zijn omvangrijker bijvoorbeeld door de toevoeging van speciale kleding of attributen, lichteffecten en geluid. Performances kunnen plaatsvinden op elke denkbare plek, van kunstinstellingen als een galerie of een museum tot alternatieve plekken zoals een theater, café, of op straat. De performance kan bestaan uit een serie minimale bewegingen, maar kan ook één groot spektakel zijn, van enkele seconden tot uren lang. Het kan eenmalig opgevoerd worden, maar het kan ook verschillende keren opnieuw worden opgevoerd, met of zonder script, geïmproviseerd of meerdere malen gerepeteerd. Deze pluraliteit maakt het moeilijk om deze kunstvorm te kunnen definiëren. Kunsthistorica RoseLee Goldberg doet in haar boek *Performance Art. From futurism to the present* (1979) een poging om performance kunst te duiden. Zij beschrijft performance kunst als 'live art by artists'.<sup>5</sup> Ondanks deze beknopte en sterke uitspraak, wijst Goldberg op de complexiteit van het begrip performance. Ze heeft er bewust voor gekozen om de definitie niet te verkleinen, omdat je dan ook direct de mogelijkheden van de performance kunst zou inperken. Een belangrijke overeenkomst tussen performances is dat de kunstenaars altijd bewust de keuze maken om hun werk uit te voeren in de aanwezigheid van een publiek.<sup>6</sup> Zij verkiezen dit boven het werken in een afgesloten atelier of het exposeren van hun werk in een galerie, waar het werk de relatie met het publiek alleen op een afstand kan aangaan. Het publiek komt maar al te graag. Het bijwonen van een performance is voor hen de ideale gelegenheid om betrokken te worden in de kunstwereld. De kunstenaar daagt de perceptie van kunst van zijn publiek echter juist uit, wat in veel gevallen een interessante en spannende wisselwerking oplevert tussen de kunstenaar en zijn publiek.

4 Rein Wolfs e.a. (red.), *Bas Jan Ader. Please don't leave me*, Amsterdam 2006, p. 98.

5 RoseLee Goldberg, *Performance Art. From futurism to the present*, New York 1995 (1979), p. 9.

6 RoseLee Goldberg, 'Performance: A Hidden History', in: Gregory Battcock, Robert Nickas (red.), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, New York 1984, p. 25.

## 1.2 GESCHIEDENIS EN ONTWIKKELING VAN PERFORMANCE KUNST

Het is moeilijk om performance kunst in een bepaalde categorie te plaatsen en dat heeft een goede reden. Op het moment dat een bepaalde stroming, bijvoorbeeld het kubisme, minimalisme of de conceptuele kunst de macht leek te hebben over de kunstproductie en de kunstkritiek, waren er kunstenaars die performance kunst aangrepen als een manier om los te komen van die bepaalde stroming en nieuwe mogelijkheden te ontdekken.<sup>7</sup> De geschiedenis van de performance kunst bestaat dan ook niet uit één korte opvolgende periode, maar bestaat voornamelijk uit golven waarin deze werd beoefend. Goldberg was de eerste die een boek over de geschiedenis van de performance kunst publiceerde.<sup>8</sup> Ze schrijft in haar introductie dat ze door middel van haar boek wil aantonen dat er een lange geschiedenis is van kunstenaars die zich wendden tot performance kunst om uiting te kunnen geven aan hun ideeën. Er zijn theoretici, zoals Attanasio Di Felice, die al vormen van performance kunst zien in de Renaissance. Kunstenaars als Leonardo Da Vinci en Gian Lorenzo Bernini zouden publiek hebben uitgenodigd om hen experimenten te laten zien die te maken hadden met hun kunstwerken.<sup>9</sup> Goldberg maakt in haar boek echter de keuze om de geschiedenis van de performance kunst te beschrijven vanaf 20 februari 1909, de dag dat de rijke Italiaanse dichter, Filippo Tommaso Marinetti, het eerste Futuristische manifest publiceert in de krant *Le Figaro*.<sup>10</sup> Goldberg geeft toe: het is meer manifest dan praktijk en meer propaganda dan feitelijke productie, maar ze ziet hierin wel een nieuwe trend: de directe aanwending tot een specifiek publiek. Het manifest is fel en stelt onder andere dat musea, bibliotheken en academies vernietigd moeten worden om het land te kunnen bevrijden. Het aanstootgevende manifest veroorzaakte veel onrust en ergernis, precies zoals Marinetti had gehoopt. In 1910 volgt de eerste 'Futurist Evening' waar Marinetti en zijn vrienden een performance opvoerden in Teatro Rossetti in Trieste, Italië. De performance ging over de politieke onrust in de stad. Het publiek dat op de performance was afgekomen werd door de Futuristen aangevallen op hun eigen normen en waarden, omdat de Futuristen zich niet konden vinden in hun autoritaire houding.<sup>11</sup> De performances die uitgevoerd werden door de Futuristen waren over het algemeen een aanval op de ideeën van het publiek omtrent leven en kunst. Zoals de onderstaande tekening van Umberto Boccioni laat zien ging het er op deze avonden heftig aan toe (afb. 4).



Afb. 4. Umberto Boccioni, *Caricature of a Futurist Evening*, 1911, inkt op papier, afmetingen niet terug gevonden, Collectie Sprovieri, Rome.

Net als de Futuristen kwamen de Dadaïsten samen door de onvrede over de politieke omstandigheden.<sup>12</sup> Een avant-gardistisch gezelschap, Cabaret Voltaire, opende op 5 februari 1916 haar deuren in een klein cafeetje op Spiegelgasse 1 in Zürich. De oprichters, cabaretière Emmy Hennings en poëet Hugo Ball wilden een centrum opzetten voor

7 Goldberg 1984 (zie noot 6), pp. 25-26.

8 RoseLee Goldberg, *Performance Art. From futurism to the present*, New York 1979.

9 Attanasio Di Felice, 'Renaissance Performance: Notes on Prototypical Artistic Actions in the Age of the Platonic Princes', in: Gregory Battcock, Robert Nickas (red.), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, New York 1984, pp. 10-11.

10 Goldberg 1995 (zie noot 5), p. 11.

11 Goldberg 1984 (zie noot 6), p. 29.

12 De naam Dadaïsme ontstaat pas later, als men besluit om een tijdschrift op te richten met de naam 'DADA'.

kunstzinnig amusement en aan artiesten de mogelijkheid bieden om er muziek te spelen of gedichten voor te dragen.<sup>13</sup> De optredens zijn eerst nog traditioneel, maar ze worden al snel experimenteler van aard. Hugo Ball schrijft in zijn dagboek dat het Cabaret werd opgericht als bespotting van de gangbare idealen van de cultuur en van de kunst.<sup>14</sup> Het gezelschap vernoemde zich dan ook naar de Franse filosoof Voltaire (1694-1778) die in zijn boek *Candide* (1759) de belachelijkheden van zijn tijd bekritiseerde.

Ondertussen werd in Weimar het Bauhaus geopend onder leiding van Walter Gropius (1883-1969), een opleiding voor architecten, ambachtslieden en kunstenaars.<sup>15</sup> Vele docenten en studenten geloofden dat een betere architectuur en woonomgeving mensen beter liet worden, wat uiteindelijk zou leiden tot een veranderde (en in de ogen van het Bauhaus dus verbeterde) wereld. Een podium workshop was een verplicht onderdeel van het curriculum. Dit zijn de eerste lessen die gegeven zijn in performance kunst. Het idee dat performance verschillende kunstvormen bij elkaar kon brengen paste goed bij de idealen van het Bauhaus. Het Bauhaus ontwikkelde een geheel eigen performance vorm, die een stuk formeler was dan die van de Futuristen en de Dadaïsten.

Tegen het einde van de Tweede Wereldoorlog werd performance steeds meer geaccepteerd als een op zichzelf staand medium. Dit heeft een belangrijke reden: in de naoorlogse periode groeide het besef dat alles tijdelijk en fragiel is.<sup>16</sup> Er ontstond een nieuwe filosofische stroming die de belangrijkste zou worden van haar tijd: het existentialisme. Bij het existentialisme hoort de overtuiging dat je je eigen leven vormgeeft door de dingen die je doet. Kunstenaars gaan zich onder invloed van deze overtuiging verwijderen van de elitaire kunstwereld waar geld een belangrijke rol speelt.<sup>17</sup> Als reactie op die elitaire wereld gaan ze meer en meer gebruik maken van het medium performance. Deze kunst was een goed medium voor de kunstenaars om hun gedachtegoed te kunnen tonen aan hun publiek, maar rekende tevens af met de elite omdat hun kunst onverhandelbaar werd.

In de jaren zeventig ontstaan er verschillende termen voor de uiteenlopende aspecten van performance: body art, living sculpture, autobiography. Op dat moment beleefde de conceptuele kunst haar glorie tijd. In de conceptuele kunst speelt het idee een belangrijkere rol dan het eindproduct. Iets wat de werken vaak onverkoopbaar maakte. Een performance was doorgaans een demonstratie of een uitvoering van zo'n concept. Performance werd op deze wijze de meest tastbare kunstvorm van die tijd. Kunstcentra voor performance kunst schoten als paddenstoelen uit de grond, musea sponsorden festivals om performance een plek te geven binnen hun tentoonstellingsprogramma, op universiteiten werden er lessen over performance kunst geïntroduceerd en er ontstonden specialistische tijdschriften over deze kunstvorm. Dat deze ontwikkeling nog steeds invloed heeft moge duidelijk zijn. Performance kunst heeft een plekje veroverd in de kunstwereld. Niet alleen de historische performance krijgen via musea, kunstcentra en festivals een podium, maar ook hedendaagse kunstenaars krijgen de ruimte om hun ideeën te ventileren door middel van performances.

De vele verschijningsvormen die een performance kan hebben maken haar moeilijk te definiëren. Daarnaast past zij ook niet in één bepaalde kunststroming, waar zij juist werd aangewend om aan een bepaalde stroming te ontkomen. Zij kan beschouwd worden als één van de nieuwste disciplines in de kunst. De geschiedenis van de performance kunst vormt echter geen lineaire lijn, maar golft door de geschiedenis van de kunst heen. Een belangrijke overeenkomst tussen de performances uit deze verschillende golven is dat zij ieder een zelfde doel hadden: iets overdragen omtrent het leven of de kunst aan een publiek. Bestudering van hetgeen de kunstenaars wilden overdragen aan het publiek is interessant omdat het ons veel kan vertellen over de kunstenaar of over de reden waarom de performance tot stand kwam. Echter, omdat performance kunst een tijdelijk karakter heeft hebben we bij de bestudering ervan al snel te maken met een archief. In de volgende paragraaf zal daarom aandacht besteedt worden aan de rol van het archief in de performance kunst.

---

13 Hans Richter, *Dada. Art and anti-art*. London, New York 2004, p. 16.

14 Richter 2004 (zie noot 13), p. 16.

15 Hugh Honour en John Fleming, *Algemene kunstgeschiedenis*, Londen 2005<sup>12</sup> (1988), p. 823.

16 Paul Schimmel (ed.), *Out of actions. Between performance and the object 1949-1979*, tent.cat. Los Angeles (The Museum of Contemporary Art) 1998, p.1.

17 Schimmel 1998 (zie noot 16), p. 17.

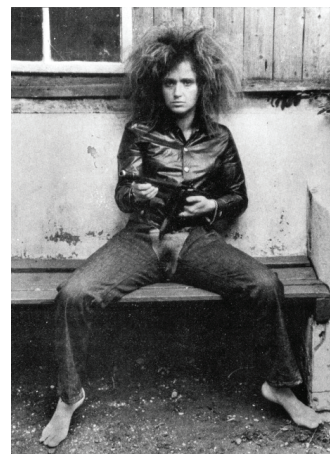
### 1.3 HET ARCHIEF EN PERFORMANCE KUNST

De term 'archief' kan op twee manieren begrepen worden. Allereerst kan het begrepen worden als de plaats waar archieven bewaard worden. Hier zal het echter voornamelijk gaan over de tweede uitleg van het begrip: namelijk het archief als verzameling van documenten, bijeengebracht door een instantie, familie of persoon (de archiefvormer).<sup>18</sup> Net als performance kunst kent ook het archief vele verschijningsvormen. De meeste archiefstukken zijn van papier en bestaan uit geschreven, gedrukte of getypte stukken. Soms bevat een archief ook kaarten, foto's of tekeningen. Daarnaast zijn er ook audiovisuele en digitale archieven. In feite maakt de vorm van het archief niet uit. Het gaat erom dat de verzamelde documenten kunnen vertellen of tonen wat een persoon, een groep personen of een organisatie in het verleden gedaan heeft. Ook bij performance kunst is er sprake van een archief. De relatie die performance kunst en archiefmateriaal met elkaar aangaan is echter bijzonder vanwege de contradictie tussen beide. Performance kunst is eenmalig en levendig, waar het archief bestemd is om bewaard te blijven en statisch is. Toch vind er op meerdere manieren een wisselwerking tussen beiden plaats.

Een eerste manier, en misschien wel de belangrijkste, waarop die wisselwerking plaatsvindt, is in de **reconstructie van performances**. Achteraf speelt het archief daar vaak een belangrijke rol in. De handeling van de kunstenaar is tijdelijk van aard en vaak is slechts een select gezelschap getuige van die handeling. Een goed archief moet de performance vanuit verschillende invalshoeken benaderen om later zo goed mogelijk informatie te kunnen verschaffen over het schouwspel dat zich heeft voltrokken. De archiefvormer heeft hierin grote invloed aangezien dit degene is die bepaalde archiefstukken bij elkaar brengt. In het geval van performance kunst zou je kunnen stellen dat de archiefvormer op drie vlakken informatie moet verzamelen om een zo volledig mogelijk beeld van een performance te kunnen geven. Allereerst zijn tastbare indrukken van de performance nodig, bijvoorbeeld foto's, filmopnamen, geluidsfragmenten of voorwerpen die bij de performance werden gebruikt. Deze documenten leveren het bewijs dat de performance daadwerkelijk heeft plaatsgevonden. Daarnaast doet de archiefvormer er goed aan om documenten van de kunstenaar op te nemen in het archief, liefst met betrekking tot de performance. Dit kunnen bijvoorbeeld notities van de kunstenaar zijn over de performance, of misschien een interview waarin hij verteld over zijn werkwijze. Een laatste, en bij performance belangrijke, factor is het publiek. Het publiek dat bij de performance aanwezig was zal een bepaalde indruk hebben opgedaan. Via getuigenverslagen kan achteraf een beeld gevormd worden over de uitvoering van de performance en het (behalen van het) doel van de kunstenaar. Wanneer deze drie componenten elkaar aanvullen ontstaat een overzicht van de gebeurtenis en de impact van die gebeurtenis. Documentatie van performances kunnen meerdere doelen dienen bij een reconstructie. Ze kunnen de feiten verslaan, waardoor men weet waar, wanneer en hoe lang een performance heeft plaats gevonden, wie de performance uitvoerde en wie erbij aanwezig waren. Ze kunnen ook proberen om de gebeurtenis zelf te vangen en op die manier proberen om anderen deelgenoot te maken van de gebeurtenis.



Afb. 5. Marina Abramović, *Action Pants: Genital Panic*, 2005, foto, afmetingen niet terug gevonden, 67x49,8, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Afb. 6. VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic*, 1969, Poster, The Museum of Modern Art, New York.

<sup>18</sup> Informatie ontleend aan de website *Archieven.nl* <[www.archieven.nl](http://www.archieven.nl)> (20 april 2012)

Ten tweede kan archiefmateriaal performance kunstenaars ook **inspireren en aanzetten tot het uitvoeren van een nieuwe performance**. Een goed voorbeeld van een kunstenaar die zich heeft laten inspireren door archiefmateriaal is Marina Abramović (1946). In 2005 voerde Abramović het project *Seven Easy Pieces* uit in het Guggenheim Museum in New York waarbij ze performances van zichzelf en van anderen opvoerde.<sup>19</sup> Haar plan was om tijdens een marathon van zeven avonden, iedere avond een andere performance uit te voeren, die ieder zeven uur zou duren. Één van de performances tijdens deze marathon was *Action Pants: Genital Panic* (afb. 5). Deze performance werd oorspronkelijk gedaan in 1969 door VALIE EXPORT (1940). Zij nam in een filmtheater recht tegenover het publiek plaats op een stoel en spreidde vervolgens haar benen open. Het kruis was uit haar broek geknipt waardoor het publiek haar geslachtsdelen vrijelijk kon bekijken. Zo wilde het publiek confronteren met een 'echte' vrouw in plaats van de vrouwen die men ziet in de film. Abramović koos ervoor om niet de originele performance als uitgangspunt te nemen voor haar eigen performance, maar ze liet zich inspireren door een foto van EXPORT die later pas werd gemaakt (afb. 6). Abramović hield tijdens de opvoering een AK-47 type geweer in haar handen en ze droeg een leren jasje. Ook bij haar was het kruis van haar broek eruit geknipt waardoor het publiek haar genitaliën kon bezichtigen. Tijdens de performance zat ze met haar benen lichtelijk gespreid op een stoel. Het enige wat ze zei, was: 'What you see now is reality, and it is not on the screen, and everybody sees you watching this now'.<sup>20</sup>

De Amerikaanse schilder, beeldhouwer en performance kunstenaar Michael Bidlo (1953) laat zich ook inspireren door beelden die eerder gemaakt zijn. Hij doet dit echter op een iets andere manier als Abramović. Hij kopieerde werken van beroemde kunstenaars als Mondriaan of Picasso namelijk letterlijk.<sup>21</sup> Met dit toe-eigenen van andermans werk, de zogenaamde *Appropriation Art*, wilde Bidlo de modernistische ideeën over oorspronkelijkheid en authenticiteit op losse schroeven zetten. Zo heeft hij zich onder andere de manier van werken van Jackson Pollock eigen gemaakt en een groot aantal schilderijen van Pollock gekopieerd.<sup>22</sup> Daarnaast maakte Bidlo een nieuwe versie van Hans Namuth's Pollock film en beeldde Bidlo in de performance *Jack the Dripper at Peg's Place* (1982) een mythe over Pollock uit (Pollock zou ooit in de openhaard van Peggy Guggenheim hebben geplast) (afb. 7).



Afb. 7. Michael Bidlo, *Jack the Dripper at Peg's place*, 1982, foto, afmetingen niet terug gevonden, plaats niet terug gevonden.

Naast dat archiefmateriaal gebruikt kan worden ter reconstructie of als inspiratie van een performance, kan de kunstenaar **het archiefmateriaal ook onderdeel laten uitmaken van een nieuw kunstwerk**. Een kunstenaar die dit deed is Ulay (pseudoniem van Frank Uwe Laysiepen) (1943). Ulay was in de jaren zeventig en tachtig vooral bekend om zijn performances. De meeste bekendheid heeft hij verworven door zijn samenwerking met Marina Abramović (1946) waarmee hij van 1976 tot 1988 meerdere performances opvoerde.<sup>23</sup>

19 James Westcott, *When Marina Abramović Dies*, Cambridge/Massachusetts/London 2010, pp. 289-293.

20 Citaat ontleend aan Mary Christian (red.), *Marina Abramović: The Artist Is Present*, uitgave bij tent.

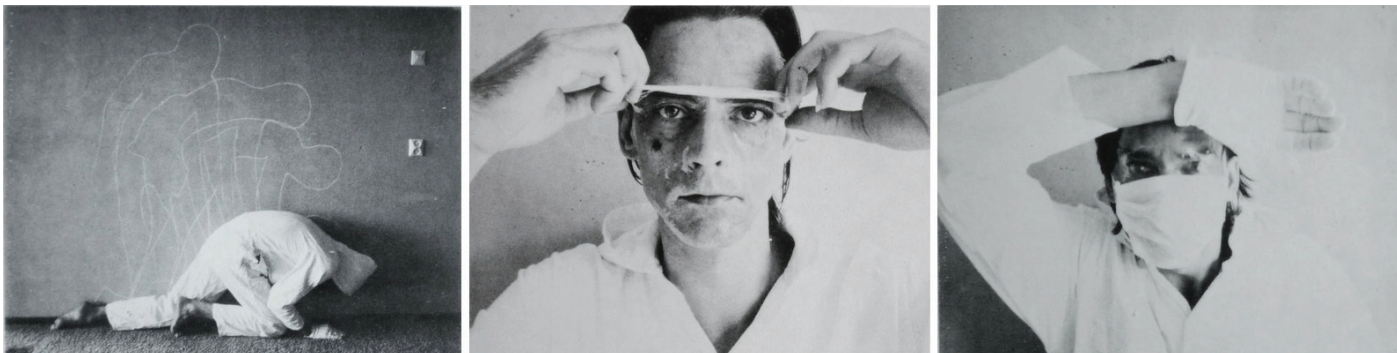
New York (The Museum of Modern Art) 2010, p. 190.

21 Visser 1998 (zie noot 3), pp. 392-393.

22 Sven Lütticken, *Life, once more: forms of reenactment in contemporary art*, Rotterdam 2005, p. 57.

23 Jan Debbaut e.a. (red.) *Ulay/ Abramović. Performances 1976-1988*, tent.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1997, p. 119.

Wanneer hij alleen werkte was er geen publiek aanwezig bij zijn performances.<sup>24</sup> Ulay registreerde zijn performances door reeksen foto's te nemen die achter elkaar geplaatst een handeling laten zien (afb. 8). De polaroids zijn het bewijs dat de handeling heeft plaatsgevonden en zijn daarmee het medium tussen de handeling en het publiek. Een polaroid heeft geen negatief en is daarom een unieke afdruk. De grens tussen record en authentiek object vervaagt bij het werk van Ulay daar de polaroid een record is van de handeling maar ook een authentiek kunstobject.



Afb. 8. Ulay, *Phase White Echo*, 1976, foto, afmetingen niet terug gevonden, plaats niet terug gevonden.

Aan het einde van het eerste hoofdstuk kunnen we vaststellen dat het moeilijk is om de term 'performance' te definiëren vanwege haar vele verschijningsvormen. Belangrijke overeenkomsten tussen performances zijn dat de handeling van de kunstenaar centraal staat en dat deze handeling dikwijls live wordt uitgevoerd in het bijzijn van een publiek. De kunstenaar zoekt bewust het contact op met het publiek, om op deze wijze een boodschap aan hun te kunnen overdragen. Waar sommige al vormen van performance kunst zien in de Renaissance, is de oorsprong van de performance zoals wij deze vandaag de dag kennen, het duidelijkst waarneembaar aan het begin van de twintigste eeuw. Vanaf dat moment zal het een kunstvorm zijn die wordt aangewend om verandering te veroorzaken in het kunstdiscours en zodoende nieuwe artistieke wegen in te slaan. De jaren zestig, zeventig en tachtig gelden als de hoogtijdagen van de performance kunst en hebben ervoor gezorgd dat het een geaccepteerde kunstvorm werd. De bestudering van performance moet door haar tijdelijke en vluchtige karakter doorgaans gebeuren aan de hand van archiefmateriaal. Archiefmateriaal is een belangrijke bron in de reconstructie van performances. Drie invalshoeken, tastbaar materiaal, de kunstenaar en het publiek, leveren ieder waardevolle informatie over een gedane performance en zijn daarom essentieel bij het vormen van een archief. Dat het archief ook een andere rol aan kan nemen ten opzichte van de performance kunst blijkt uit bovengenoemde voorbeelden. Sommige kunstenaars laten zich inspireren door archiefbeelden en maken op basis daarvan hun eigen performance, terwijl andere kunstenaars archiefmateriaal verheffen tot het kunstwerk in plaats van de handeling zelf. In het volgende hoofdstuk wordt een archief van de Amerikaanse performance kunstenaar James Lee Byars (1932-1997) onder de loep gelegd. Gekeken zal worden hoe dit archief tot stand is gekomen en of er aanvullende bronnen te vinden zijn om het archief completer te maken. Daarnaast zal de vraag centraal staan welke rol het archief speelt in het oeuvre van deze kunstenaar.

<sup>24</sup> Informatie ontleend aan de website [kunstenaarsboeken.blogspot.com](http://kunstenaarsboeken.blogspot.com) <[kunstenaarsboeken.blogspot.com](http://kunstenaarsboeken.blogspot.com)> (20 april 2012)

## HOOFDSTUK 2

# CASUS: BRIEVEN VAN JAMES LEE BYARS

Het is 11 mei 1975. Midden op een brug in Amsterdam staat de kunstenaar James Lee Byars, roerloos (afb. 9). Gekleed in een gouden pak, dat glimt in het zonlicht. Getooid met een hoge zwarte hoed en geblinddoekt. In zijn handen houdt hij een vergulde houten staf, die een totale lengte heeft van wel tien meter. Hij steekt de staf rechtop de lucht in alsof deze een verlenging is van hemzelf. Het goud van de staf vangt de blik van de kijker en functioneert als lichtbron en centrale as van het stadsbeeld. Deze functie vervult de staf echter maar korte tijd. Byars laat namelijk na een tijdje de staf weer zakken en gaat op zoek om elders in de stad de centrale as van de stad te verlichten. Foto's documenteren de verschillende locaties die de kunstenaar heeft opgezocht. Zo neemt hij onder andere positie in voor het Rijksmuseum en op één van de bruggen over een Amsterdamse gracht.



Afb. 9. James Lee Byars, *The Wand*, 1975, foto, afmetingen niet terug gevonden, de Appel Amsterdam.

Byars was een Amerikaanse kunstenaar die een veelzijdig oeuvre heeft nagelaten. Vooral in de jaren zeventig genoot hij in Europa bekendheid om zijn objecten, beelden, installaties en performances. Byars heeft rond deze tijd ook meerdere tentoonstellingen gehad in Nederland, zijn werk was onder andere te zien in het Van Abbemuseum, Galerie Helen van der Meij en in de Appel Amsterdam. Byars schreef veelvuldig met mensen die hij gedurende zijn reizen ontmoette, hij onderhield bijvoorbeeld ook een correspondentie met Wies Smals (1939-1983), de oprichtster van kunstencentrum de Appel. Wies Smals heeft deze correspondentie altijd bewaard en zodoende een archief opgebouwd. Dit archief was op het moment dat deze scriptie geschreven werd in bruikleen bij Museum Boijmans Van Beuningen en heb ik daar onderzocht als onderdeel van mijn stage. In dit hoofdstuk wordt beschreven wie Byars was en wat zijn oeuvre omvatte. Daarnaast zal er in het bijzonder worden ingegaan op het archief van brieven van de Appel. De centrale vraag daarbij is welke rol dit archief speelt in het oeuvre van Byars.

### 2.1 JAMES LEE BYARS

Byars, die in 1997 overleed, heeft ervoor gezorgd dat hij voortleeft in de herinnering van mensen die hem hebben meegemaakt. Hij heeft een mythe geschapen, over zichzelf en over zijn kunstwerken, die vandaag de dag nog steeds rondzingt in verhalen.<sup>25</sup> Het mystieke en mysterieuze vormden een belangrijk onderdeel van zijn kunstenaarschap, mede geïnspireerd door zijn jarenlange verblijf in Japan. Hij leek er genoeg in te scheppen om zijn publiek te overdonderen met mystiek en met combinaties van elementen uit westerse en oosterse culturen.<sup>26</sup>

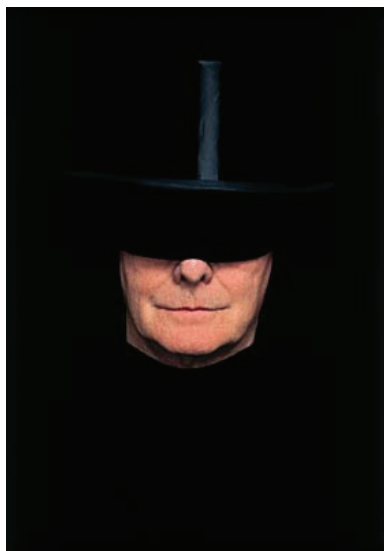
Een manier waarop zich dit openbaart is in Byars' verschijning in het openbaar. Hij kleedde zich in de meeste

<sup>25</sup> Konrad Tobler, 'James Lee Byars. De retoriek van de herinnering.', *Metropolis M* 6 (2008), van: website *Metropolis M* < <http://metropolism.com/magazine/2008-no6/james-lee-byars/> > (15 maart 2012).

<sup>26</sup> Visser 1998 (zie noot 3), p. 287.



bijzondere gewaden, gemaakt van prachtige glimmende stoffen. De kleuren varieerden tussen goud, zwart, wit en rood.<sup>27</sup> Daarnaast droeg hij bij veel van zijn performances een hoge zwarte hoed, met daaronder een voorgebonden zwarte blinddoek. Op openingen liep Byars door de zaal, gemaskerd en gekleed in één van zijn gewaden. Een opvallende verschijning waardoor hij meer aanwezig was dan wie dan ook, maar tegelijkertijd was hij totaal onbereikbaar.<sup>28</sup> Byars distantieerde zich bewust van zijn omgeving en heeft die anonimiteit ook meegegeven aan zijn kunstwerken. Zo doneerde hij in de jaren zestig verschillende werken aan musea met de notitie dat de kunstenaar vermeld moest worden als 'anoniem' en de werken getiteld moesten worden als 'untitled'.<sup>29</sup> De objecten zelf stralen ook anonimiteit uit. Het zijn abstracte vormen en de hand van de kunstenaar is er niet in te ontdekken. (Later heeft Byars erin toegestemd dat de werken op zijn naam werden gezet, en heeft hij ze een titel gegeven.) Volgens Viola Michely, schrijfster, curator en docent kunst en filosofie, wist Byars zijn objecten zo te tonen dat het licht en de ruimte het werk immaterieel lieten lijken.<sup>30</sup> Wanneer het werk niet in een bepaalde setting te zien zou zijn, zouden het geen werken zijn, maar eerder gepolijste blokken en bollen. Glanzend marmer of verguld staal waren materialen waar zijn voorkeur naar uitging. Zo zijn veel sculpturen vervaardigd van wit marmer van het Griekse eiland Thassos.<sup>31</sup> Door het licht lijkt dit marmer doorzichtig te worden. Echter, het licht tast het marmer ook aan waardoor het op sommige plaatsen verkleuringen kan gaan vertonen. Echter, Byars zocht het perfecte niet in het materiaal, maar in de zoektocht naar het materiaal. Daarnaast keert de kleur goud meerdere malen terug in zijn werk, want het mythische van deze kleur sprak hem zeer aan.<sup>32</sup> Tevens geeft deze kleur een connotatie van geïdealiseerde schoonheid. Een terugkerende vorm in het oeuvre van Byars is de bol en de cirkel als symbool voor het perfecte.<sup>33</sup> Een belangrijke reden waarom Byars in zijn werk focust op anonimiteit en zichzelf wil laten 'verdwijnen' is om ruimte te kunnen vrijmaken voor het 'IS': het moment dat maar even bestaat en dat vervolgens oplost in het niets. Het vluchtige en het eindige van dingen is dan ook een belangrijk thema in zijn werk.<sup>34</sup> Dit verklaart waarom Byars ervoor kiest om zich naast het maken van objecten en sculpturen ook bezig te houden met performance kunst. Een performance bestaat grotendeels uit het gebaar van de kunstenaar, en bestaat alleen op het moment dat de handeling uitgevoerd wordt. Dat moment duurde bij Byars vaak maar enkele seconden. Een goed voorbeeld hiervan is de performance *The Perfect Smile*. Bij de uitreiking van de Wolfgang Hahn-prijs (1994) verscheen Byars in het Ludwig Museum te Keulen, volledig gekleed in het zwart en met zijn ogen bedekt, en wierp hij het publiek een korte glimlach toe (afb. 10).



Afb. 10. James Lee Byars, *The perfect smile*, 1994, foto, afmetingen niet terug gevonden, Museum Ludwig Köln.

27 Ottman 2004 (zie noot 1), p.19.

28 Ottman 2004 (zie noot 1), p.11.

29 Kim Hurst, 'James Lee Byars Resources', uitgave bij tent. Yorkshire (Yorkshire Sculpture Park) 2009 <[www.ysp.co.uk/download.aspx?id=19](http://www.ysp.co.uk/download.aspx?id=19)> (22 maart 2012). P.13.

30 Viola Michely, 'Letters as Work of Art. Folded, Wrinkled, Wadded, the Entire Sensual World in One's Hands', in: Franz Joseph van der Grinten e.a., *James Lee Byars. Letters to Beuys*, Bedburg-Hau, 2000. p.14

31 Hurst 2009 (zie noot 29), p. 56.

32 Hurst 2009 (zie noot 29), p. 51.

33 Frank Heirman, 'Alleen tevreden met perfectie', *Gazet van Antwerpen*, 30 juni 2000.

34 Hurst 2009 (zie noot 29), p. 13.

Byars staat er in de jaren zestig en zeventig op dat zijn performances worden gezien als 'plays'; zijn werk moest worden beschouwd als een sociale activiteit.<sup>35</sup> Iedereen die in contact kwam met Byars werd, gewild of ongewild, participant in zijn werk – hetzij door het luisteren naar zijn verhalen, het bijwonen van een performance of in het doorgeven van wat zij van of over hem gehoord of gezien hadden. Mensen kregen van Byars de opdracht om door te vertellen wat ze van/over hem hadden gehoord en gezien. Op deze wijze promoveerde hij zichzelf.<sup>36</sup> Dit wordt goed geïllustreerd door een brief die Toni Gerber, eigenaar van Toni Gerber Gallery te Bern, in 1975 naar de Appel (Amsterdam) en galerie Germain (Parijs) stuurde.<sup>37</sup> In deze brief geeft Gerber een beschrijving van de performance *The Perfect Epitaph*. Gerber geeft in zijn beschrijving duidelijk aan dat hij van Byars de opdracht heeft gekregen om hen te vertellen over de performance die Byars bij hem in Bern heeft uitgevoerd.

## 2.2 HET ARCHIEF VAN JAMES LEE BYARS BIJ DE APPEL

Diezelfde man, Gerber, zorgt ervoor dat Smals en Byars elkaar leren kennen. Op 18 januari 1975 is Smals bij de opening van een tentoonstelling met werk van Byars in de Toni Gerber Galerie in Bern.<sup>38</sup> Galerieuze Toni Gerber vindt dat Smals, die op dat moment net de Appel heeft opgericht, Byars moet opnemen in haar tentoonstellingsprogramma. Door bemiddeling van Gerber komt een voorlopige afspraak tussen Smals en Byars tot stand. In ruil voor een honorarium, zal Byars van 30 april tot en met 15 mei 1975 een aantal performances uitvoeren in en om de Appel. De Appel is een internationaal georiënteerd kunstencentrum in Amsterdam, een podium voor onderzoek en presentatie van hedendaagse beeldende kunst.<sup>39</sup> De Appel werd in 1975 opgericht op initiatief van Smals, als centrum voor performance kunst, een medium dat in de jaren '70 nog weinig institutionele erkenning kreeg.<sup>40</sup> De Appel is onder haar leiding uitgegroeid tot een gerenommeerd centrum voor performance, installatie- en videokunst; media die toen nog in de kinderschoenen stonden. Van 1975 tot 1984 was de Appel gelegen in een diep smal pakhuis aan de Brouwersgracht, dat de Amsterdamse koopman Hendrik Claesz Appel rond 1650 had laten bouwen. Hij noemde zijn pakhuis 'de Appel'. Het werd daarmee in West-Europa het belangrijkste centrum voor deze ontluikende discipline. Kunstenaars als Marina Abramovic, Chris Burden, Vito Acconci, Dan Graham en Carolee Schneemann waren met performances te zien in de Appel. Zo ook Byars. Vanaf de opening in 1975 heeft de Appel een research- en referentiebibliotheek bijgehouden.<sup>41</sup> De bibliotheekcollectie is sterk verbonden met de geschiedenis van de Appel en de kunstenaars die er hebben geëxposeerd, zo hebben ze bijvoorbeeld alle correspondentie omtrent tentoonstellingen bewaard. Byars schreef tientallen brieven naar Smals. Niet alleen over het project in de Appel in 1975, maar ook over het project in 1981. Daarnaast stuurde hij tussendoor regelmatig uitnodigingen en verzoekjes om elkaar weer eens te ontmoeten en informeerde hij hoe het was met Smals en haar kunstencentrum.

Het archief van de Appel bevat in totaal 130 objecten van Byars. Dit zijn voornamelijk brieven van Byars aan Smals in alle vormen, kleuren en maten. Naast brieven zijn een groot aantal enveloppen, inclusief datering, bewaard. Helaas is niet altijd duidelijk welke brief bij welke envelop hoort, waardoor een groot aantal brieven niet direct gedateerd kan worden. Tevens zitten er enkele zwart/wit foto's in het archief en een paar uitnodigingen voor tentoonstellingen. Om te kunnen bepalen welke rol het archief in het oeuvre van Byars speelt volgt hieronder eerst een uiteenzetting van de projecten die Byars uitvoerde bij de Appel.

35 Ottman 2004 (zie noot 1) p. 21.

36 Ottman 2004 (zie noot 1) p. 19.

37 Brief uit archief de Appel: 1-1.

38 Marga van Mechelen, *De Appel performances, installaties, video, projecten, 1975-1983*, Amsterdam 2006, p. 57.

39 Informatiebrochure de Appel <[www.deappel.nl/dox/infopage\\_docs/14/informatiebrochuredeappel.pdf](http://www.deappel.nl/dox/infopage_docs/14/informatiebrochuredeappel.pdf)>, (22 maart 2012) p. 7.

40 Informatiebrochure de Appel (zie noot 39) p. 22.

41 Informatiebrochure de Appel (zie noot 39) p. 39.

## DE PROJECTEN VAN BYARS IN 1975 IN DE APPEL

Van 30 april tot en met 11 mei 1975 toonde Byars zijn werk in en om de Appel. Dit was zijn eerste optreden in Nederland.<sup>42</sup> Elke dag ontving Byars tussen twee en vijf uur 's middags, gekleed in een zwart, wit, rood of gouden satijnen pak, bezoekers in de performanceruimte met de voor deze gelegenheid goud geschilderde vloer. Hij sprak met iedereen afzonderlijk over 'het niets'. Tijdens de opening op 30 april presenteerde hij een film en twee activiteiten. De film, getiteld *The Autobiography*, was in 1970 gemaakt door de Zwitser Urs Egger.<sup>43</sup> Kijkers die op basis van de titel van de film nieuwsgierig waren naar de inhoud ervan kwamen bedrogen uit. De aangekondigde autobiografie bleek een zeer korte 16 mm film te zijn, die voornamelijk bestond uit een zwart beeld. Byars, gekleed in het wit, kwam voor één vierentwintigste van een seconde van top tot teen in beeld. Daarna is het scherm weer geheel zwart. Hier is nauwelijks sprake van perceptie. Je moet weten dat de beeltenis van de kunstenaar verschijnt, anders zou de witte flits van alles kunnen zijn. Door middel van dit werk wilde Byars het medium film bevragen, tevens zette hij aan tot nadenken over wat de verschijning van de kunstenaar in kunstwerken betekent.



Afb. 11. James Lee Byars, *The Perfect Epitaph*, 1975, foto, afmetingen niet terug gevonden, de Appel Amsterdam

Één van de twee activiteiten was de performance *The Perfect Epitaph* (afb. 11).<sup>44</sup> Hierbij rolde Byars behoedzaam een rode bol van lavasteen, van vijftig centimeter doorsnee en een gewicht van ruim honderd kilo, door de straten van Amsterdam. Hij was gekleed in een goudkleurig pak en had een over de ogen vallende zwarte hoge hoed op zijn hoofd. De Appel heeft meerdere registratiefoto's van deze performance in hun archief. Op deze foto's is te zien dat Byars tijdens deze performance vergezeld werd door zijn vriendin/assistente Bibi Grögel. Ook zij was gekleed in een zwart gewaad en had een hoge hoed op haar hoofd. Op 3 mei toonde Byars *The Perfect Epitaph* een uur lang in de hal van het Stedelijk Museum.

<sup>42</sup> Mechelen 2006 (zie noot 38) p. 67.

<sup>43</sup> Ottman, 2004 (zie noot 1) p. 125.

<sup>44</sup> In maart 1975 had Byars de performance al eerder uitgevoerd in Bern waar hij, ter ere van de reis die Toni Gerber zou maken naar Nepal, de steen door het oude gedeelte van de stad rolde; van de klokkentoren tot Gerbers galerie. Brief van Gerber in het archief van de Appel: 1-1.

De tweede performance die Byars uitvoerde tijdens de opening van de tentoonstelling was *The 25 Philosophers of Amsterdam Live* (afb. 12). Byars zette 25 'filosofen' in de performanceruimte in rijen van vijf naast elkaar, om vereeuwigd te worden in een klassiek groepsportret.<sup>45</sup> Tijdens het poseren moesten zij proberen zo ernstig mogelijk te kijken, terwijl Byars hen bestookte met aanmoedigingen en complimenten.



Afb. 12. James Lee Byars, *The 25 Philosophers of Amsterdam Live*, 30 april 1975, foto, 10 x 15, de Appel Amsterdam.

Vervolgens presenteerde hij op 8 mei de actie *I Do Nothing* in de performanceruimte van de Appel. Hij deelde goudkleurig chinees begrafenis papier uit dat tot propjes gekneed was (afb. 15). Op het papier stond de tekst: *I Do Nothing*. Een van deze propjes papier zit in het archief.<sup>46</sup> Op 11 mei voerde Byars zijn laatste actie van dit project uit: *The Wand* (afb. 9). Tijdens deze performance stond Byars op belangrijke plaatsen in Amsterdam met een 10 meter lange goudkleurige staf in de hand. Byars wilde hiermee het horizontale landschap van Nederland doorbreken en de aandacht vestigen op de verticale assen in de stad. Er zijn veel foto's gemaakt tijdens deze performance, deze foto bevinden zich in het archief van de Appel. Destijds was een super 8 film met daarop alle performances te koop bij De Appel.<sup>47</sup> Deze film is later gedigitaliseerd en opgeslagen in het archief van de Appel. De film geeft een goed overzicht van de performances. De film duurt in totaal ongeveer een kwartier en laat steeds kleine fragmenten van de performances zien. Na dit succesvolle project besloot de Appel Byars in 1981 opnieuw uit te nodigen. Dit maal voor een samenwerking van een heel jaar. Hierover hieronder meer.

## DE PROJECTEN VAN BYARS IN 1981 IN DE APPEL

De 'tentoonstelling' uit 1981 heette *Exhibition JLB*. Op 1 januari 1981 om 00:00 werd de tentoonstelling geopend in het spaarzaam verlichte Palmhuis van de Hortus Botanicus te Amsterdam, een geliefde locatie van de kunstenaar.<sup>48</sup> Er was een fraai vormgegeven uitnodiging verstuurd met daarop de aankondiging dat de tentoonstelling zou eindigen op 31 december 1981 om 23:59:59 uur. Tijdens de opening werden de bezoekers ontvangen door Smals, Josine van Droffelaar en Blume (een vriendin van Byars). De kunstenaar, die zelf niet aanwezig was, had aan de gastvrouwen duidelijke instructies gegeven. Zij waren in het zwart gekleed en begroetten de bezoekers met *The Perfect Kiss* (Josine

<sup>45</sup> Hefting 1975 spreekt van het van straat plukken van filosofisch uitzienende types, maar volgens Gribling 2004 is dit niet juist. Het waren min of meer bekende figuren uit de Amsterdamse kunstwereld; onder hen was Gribling zelf, voor die gelegenheid gekleed in de zwarte toga van zijn vader, die in het vooroorlogse Nederlands-Indië professor was geweest. (bron: Mechelen 2006 (zie noot 36)) Brief in archief van de Appel: 4-1.

<sup>46</sup> Strookje met tekst 'I Do Nothing' zit in het archief van de Appel in map 1: 23-1.

<sup>47</sup> Mondelinge mededeling Nell Donkers, archief- en bibliotheekbeheerder bij de Appel Amsterdam, 27 maart 2012.

<sup>48</sup> Mechelen 2006 (zie noot 36) p. 67.

van Droffelaar), *The perfect Cheek* (Wies Smals) en *The Perfect Fragrance* (Blume). Twee obers voorzagen de bezoekers van champagne. Steeds als zij een glas inschonken, werd dit begeleid met de zin: 'Dit is een toast op de opening van de *Exhibition JLB* die duurt tot het einde van het jaar.' Wanneer iemand vroeg waar de kunstenaar was, werd meegedeeld dat deze even afwezig was maar zich snel weer bij hen zou voegen. Er werden gelukskoekjes geserveerd waarin teksten verborgen zaten over afwezigheid en aanwezigheid.<sup>49</sup> Enkele van deze teksten luiden: 'I dote on his very absence' (Shakespeare), 'A tinkling piano in the next apartment. . . These foolish things remind me of you' (Cole Porter), 'The absence is only present in hiding itself...' (M. Duras), 'Een mens is nooit te ver om te bellen' (PTT), 'Absent in body, but present in spirit' (Romeinen 5:3), 'Absence has placed her in a faster light' (Young), 'The authority to act for another' (Proxy), 'We look at it and do not see it' (Tao) Its name is the Invisible' (Lao-tzu), 'Vision is the art of seeing things invisible' (J. Swift), 'Schilderkunst maakt de afwezige aanwezig' (Alberti, *De la Pittura*) en 'The perfect presence' (JLB).

Smals en Droffelaar gaven Byars de opdracht om zichzelf te vertegenwoordigen gedurende zijn afwezigheid tijdens het gehele jaar.<sup>50</sup> Dit deden zij met het drukwerkje *For the eyes of JLB only*. Gedurende de tentoonstelling zou de kunstenaar opdrachten geven aan De Appel, die de stichting zoveel mogelijk probeerde uit te voeren.<sup>51</sup> Byars onderhield daarom schriftelijk contact met de Appel.<sup>52</sup> De brieven zijn fraai geschreven in goud en zilver op zwart, rood en roze papier; of de letters zijn gekrast in zilver Chinees begrafenispapier.<sup>53</sup> Het papier is vaak gesneden in harten, cirkels, ovals driehoeken of lange stroken. De teksten beschrijven opdrachten aan De Appel met de bedoeling om uitgevoerd te worden. De Appel heeft een aantal van die verzoeken gerealiseerd. Allereerst was er natuurlijk de bijzondere opening van *Exhibition JLB* op 1 januari 1981 om 1 uur 's nachts in het palmhuis van de Hortus Botanicus te Amsterdam.<sup>54</sup> Op 1 januari werd om 1 uur 's middags *The Perfect Question* voorgedragen door Smals in het palmhuis van de Hortus Botanicus (afb. 13).<sup>55</sup> In de brief van Byars staan instructies voor Smals wat ze moet zeggen en hoe ze dat moet doen: '*The Perfect Question* is a printed book with imaginary covers. This is an oral classic. Q = O. Listen, you hear O in the atmosphere.' De tentoonstelling kreeg een vervolg op 9 april 1981 om 19:00 uur. In opdracht van Byars moesten zeven personen voor het gebouw van Stichting de Appel de naam 'James Lee' fluisteren (afb. 14).<sup>56</sup> Vervolgens had Byars het idee opgevat om voor de actie *The Great Play of Rise* de koningin uit te nodigen. Daarvoor zouden duizend gouden stoelen ingehuurd moeten worden voor bezoekers die op het ogenblik van de aankomst van de koningin een sprong in de lucht zouden maken.<sup>57</sup> De gehele actie zou begeleid worden met koninklijke muziek. Na een weigering van de koningin om aanwezig te zijn, kreeg de Appel de opdracht om de koningin te vragen of Byars haar persoonlijke kunstenaar kon worden.<sup>58</sup> Op 29 juli 1981 stuurde de Appel een brief aan Hare Majesteit de Koningin, met daarin het verzoek Byars te benoemen tot hofkunstenaar. Op 4 augustus ontving de Appel een brief waarin stond dat het verzoek in behandeling is, 18 augustus ontving de Appel een brief met daarin een afwijzing van het verzoek. Deze brief is helaas zoek.<sup>59</sup> *The Very Great Search for James Lee Byars* werd op 23 augustus in het Palmhuis van de Hortus Botanicus uitgevoerd.<sup>60</sup> De Appel verstuurde voor dit evenement zwarte kaarten met daarop in het wit gedrukt de tekst: 'Stichting De Appel nodigt u uit op zondag 23 augustus om 1 uur 's middags om James Lee Byars na te sporen in de Hortus Botanicus, Amsterdam'.<sup>61</sup> Marga van Mechelen schrijft in het boek over de Appel dat andere opdrachten niet uitvoerbaar bleken te zijn. Er is echter nergens een duidelijk overzicht hoeveel opdracht Byars nu precies heeft verzonden aan de Appel en in hoeverre die zijn uitgevoerd.

49 Er zouden van die koekjes bewaard zijn door een medewerker van de Appel. Deze zaten niet in het archief.

50 Drukwerkje zit los in het archief van de Appel: 4-los.

51 Jossine van Droffelaar, *De Appel 1*, Amsterdam 1981, p. 4.

52 Informatie ontleend aan website van de Appel <<http://www.deappel.nl/exhibitions/e/341/m/>> (21 maart 2012).

53 Jossine van Droffelaar, *De Appel 2*, Amsterdam 1982, p. 33.

54 Uitnodiging voor de opening zit in het archief van de Appel: 78-1.

55 Brief zit in het archief van de Appel: 15-los.

56 Brief zit in het archief van de Appel: 12-los.

57 Brief zit in het archief van de Appel: 3-los.

58 Brief zit in het archief van de Appel: 18-2.

59 Mondelinge mededeling Nell Donkers, archief- en bibliotheekbeheerder bij de Appel Amsterdam, 27 maart 2012.

60 Brief zit in het archief van de Appel: 32-2.

61 Uitnodiging voor de opening zit in het archief van de Appel: 76-1.



Afb. 13. Wies Smals, The Perfect Question, 1981, foto, 21 x 29,7, de Appel Amsterdam.



Afb. 14. James Lee Byars, Zeven personen fluisteren 'James Lee', 1981, foto, 21 x 29,7, de Appel Amsterdam.

Dit waren de projecten die Byars bij de Appel heeft uitgevoerd. De Appel heeft dit alles goed gedocumenteerd door middel van foto- en filmmateriaal, maar ook door het bewaren van de uitnodigingen en de brieven die Byars naar hen toe stuurde. Helaas zijn de brieven van Smals aan Byars niet bewaard gebleven, dit had in veel gevallen meer duidelijkheid kunnen verschaffen over een bepaalde activiteit. Ook is het jammer dat er geen getuigenverslagen zijn opgenomen in het archief, omdat de sfeer die een performance uitademde nu niet altijd duidelijk is. In de volgende paragraaf wordt ingegaan op de rol die het archief innam in het oeuvre van Byars.

### 2.3 DE ROL VAN HET ARCHIEF VAN JAMES LEE BYARS BIJ DE APPEL

Op basis van het onderzoek dat ik de afgelopen weken heb verricht en de gesprekken die ik heb gevoerd over het archief van Byars met museummedewerkers, archivariissen en mensen die Byars gekend hebben, ben ik ervan overtuigd geraakt dat het archief een dubbelrol heeft. Enerzijds is het archief een uitgebreide registratie van de projecten en de correspondentie rondom de projecten in de Appel. Dit is ook zeker de reden waarom zij het archief bewaard hebben. Aan de hand van de brieven en uitnodigingen zijn de projecten van Byars te reconstrueren, zeker bij de brieven die Byars in 1981 aan de Appel stuurde met opdrachten erin. Het is alleen jammer dat er geen reacties op de brieven van Byars in het archief zijn opgenomen. Dit zou een vollediger beeld hebben gegeven van de zaken die per post besproken zijn. In het archief zitten tevens objecten die zijn gebruikt of werden uitgedeeld tijdens de performances, zoals het strookje papier met daarop de tekst 'I Do Nothing'. Dit, in combinatie met het bewaarde film- en fotomateriaal, zorgt ervoor dat het archief een goed beeld kan geven van de projecten die Byars uitvoerde in de Appel.



Afb. 15. James Lee Byars, I Do Nothing, 1975, foto, 21 x 27,9, de Appel Amsterdam.

Anderzijds is het archief een op zichzelf staand beeldend werk. Hoewel Byars de ontvangers van zijn brieven nooit heeft geïnstrueerd om de brieven te bewaren of tentoon te stellen hebben zij grote artistieke waarde. Leven en werk liepen bij deze kunstenaar door elkaar en het versturen van brieven maakte een zeer belangrijk en aanzienlijk deel uit van zijn carrière. Byars verstuurde gedurende zijn leven duizenden postkaarten en brieven; hij schreef brieven naar meerdere mensen tegelijkertijd. Zijn geadresseerden liepen uiteen van Queen Elizabeth II tot collega-kunstenaars, zoals de Duitse kunstenaar Joseph Beuys.<sup>62</sup> Een korte illustratie van de consistentie van Byars schrijven: hij schreef aan Beuys vanaf het begin van de jaren zeventig tot het overlijden van Beuys in 1986. In totaal heeft hij Beuys 151 brieven toegestuurd. Vaak waren de brieven niet geschreven in de hoop op een reactie, maar vormden zij voornamelijk een mogelijkheid voor Byars om zijn gedachten aan anderen te ventileren.

De brieven, die soms uiterst kwetsbaar zijn, zijn fantastisch om te bekijken. Byars gebruikte de meest ongebruikelijke materialen om zijn brieven op te schrijven en hij bedacht steeds weer nieuwe vormen om zijn brieven uit te werken (afb. 16). De materialen die hij gebruikte komen grotendeels overeen met de materialen die hij toepast in zijn kunstwerken. Hij gebruikt bijvoorbeeld handgemaakt Japans en Chinees papier, 'tissue paper', verfrommeld papier, gerold en gevouwen papier, textiel en kleding, goudverf, bladgoud en touw. Sommige brieven bestaan uit gevouwen tekeningen of sculpturen en vragen de nodige creativiteit van de ontvanger van de brieven. De boodschap van de brieven zijn vaak mysterieus, moeilijk leesbaar en verwarrend in hun syntax, ook als ze leesbaar zijn.<sup>63</sup> Zelfs de brieven in het archief van de Appel zijn vaak moeilijk te begrijpen, terwijl deze correspondentie voornamelijk ging over het vormgeven van een tentoonstelling. Slechts in een enkele brief zet Byars zijn wensen en ideeën over de tentoonstelling duidelijk uiteen. Één van de redenen waardoor de brieven moeilijk leesbaar zijn is dat Byars zijn handschrift vaak decoreerde met sterren. Deze sterren plaatste hij op alle punten waar een lijn van een letter stopt.

<sup>62</sup> Hurst 2009 (zie noot 29), p. 16.

<sup>63</sup> Anoniem, 'James Lee Byars: Letters from the World's most Famous unknow artist', (2004), van: website MASS MoCA <[www.massamoca.org/event\\_details.php?id=44](http://www.massamoca.org/event_details.php?id=44)> (15 maart 2012).

In het document 'James Lee Byars, Resources' schrijft Kim Hurst, medewerkster van het Yorkshire Sculpture Park, dat deze manier van schrijven gerelateerd is aan een serie van werken getiteld *Five Points Make a Man* (1994).<sup>64</sup> De vijf punten van de ster markeren de vijf uitersten van het menselijke lichaam. Dit concept is afkomstig van Leonardo Da Vinci's *Man van Vitruvius* (ca. 1490): een portret van een man wiens hoofd en uitgestrekte armen en benen een vijfpuntige ster vormen. Volgens Hurst raakte Byars tegen het einde van zijn leven gefascineerd door het idee dat de vijfpuntige ster onbewust het beeld van de menselijke figuur op zou roepen bij de kijker. Of dit echt de reden was voor Byars om dit schrift te gebruiken weet ik niet. Ik denk dat de mystiek en de uitstraling die de sterren aan het document gaven ook al genoeg reden geweest kan zijn voor Byars om ze veelvuldig toe te passen. Zelfs als je het handschrift moeiteloos weet te ontcijferen blijft het achterhalen van de boodschap ervan een uitdaging. Byars schreef in een korte, telegramachtige stijl en hij gebruikte veelvuldig zelfverzonnen afkortingen. Daar komt bij dat sommige teksten niet bedoeld zijn als duidelijke boodschap, maar eerder als een poëtisch epigram. Het lezen van de brieven van Byars kan je beschouwen als een esthetische aangelegenheid. Byars' poging om van het schrijven en het lezen van brieven een esthetisch ritueel te maken is zeer zeker ontstaan en gevoed door zijn langdurige verblijf in Japan, waar hij onder de indruk raakte van de rituelen die hij daar zag.<sup>65</sup> De brieven zijn dus zowel registratie als autonome werken. De vraag die rest is hoe je deze en andere archiefstukken het beste kunt tonen. Deze vraag zal in het volgende hoofdstuk aan bod komen.



Afb. 16. Brieven van James Lee Byars. 2004, foto, afmetingen niet terug gevonden, MASS MoCA.

<sup>64</sup> Hurst 2009 (zie noot 29), p. 58.

<sup>65</sup> Mondelinge Mededeling Paul Andriessse, Galeriehouder in Amsterdam, 27 maart 2012.



## HOOFDSTUK 3

# HET TONEN VAN ARCHIEFMATERIAAL

“Press as much of the front surface of your body (palms in or out, left or right heel) against the wall as possible.<sup>66</sup> Press very hard and concentrate. Form an image of yourself (suppose you had just stepped forward) on the opposite side of the wall pressing back against the wall very hard. Press very hard and concentrate on the image pressing very hard. (the image of pressing very hard) Press our front surface and back surface toward each other and begin to ignore or block the thickness of the wall. (remove the wall) Think how various parts of your body press against the wall which parts touch and which do not. Consider the parts of your back which press against the wall press hard and feel how the front and back of our body press together. Concentrate on the tension in the muscles, pain where bones meet, fleshy deformations that occur under pressure; consider body hair, perspiration, odors (smells). This may become a very erotic exercise”



Afb. 17. Bruce Nauman, *Body Pressure*, 1974, foto, afmetingen niet terug gevonden, Dia Art Foundation New York.

Het vluchtige is een belangrijk kenmerk van een performance. Dit vluchtige aspect levert problemen om met het behoud en de reconstructie van een performance. Bruce Nauman is één van de weinige performance kunstenaars die zijn performance voortbestaan gaf. Zijn werk *Body Pressure* uit 1974 is eenmaal uitgevoerd door hemzelf en later verschillende malen tentoongesteld (afb. 17).<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Bruce Nauman, *Body Pressure*, 1974.

<sup>67</sup> Bruce Nauman en Janet Kraynak, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words : Writings And Interviews*, Cambridge 2003, pp. 83-85.

Het tentoongestelde object bestaat niet uit foto's of film maar uit een stapel papier waarop elk vel de instructies staan beschreven hoe de performance uitgevoerd moet worden. De toeschouwer kan op ieder gewenst moment deze instructies uitvoeren en zo de performance heropvoeren. De kunstenaar legt de nadruk op het uitvoeren van de handelingen en laat de uitvoerende vrij in de keuze waar en wanneer de handeling wordt gedaan. De methode die Nauman toepast zorgt ervoor dat het werk haar vluchtige karakter behoudt omdat het kunstwerk pas af en concreet is wanneer de handeling door iemand wordt uitgevoerd. Hij heeft niet zijn eigen oorspronkelijke uitvoering bewaard, maar de handeling en zo een voorbestaan voor het werk geconstrueerd. In tegenstelling tot deze performance hebben de meeste performance kunstenaars dat niet gedaan en zijn hun performances over en voorbij. In dit hoofdstuk wordt bekeken hoe performances tentoongesteld kunnen worden en welke rol het archief speelt in die tentoonstelling. Daarnaast zal de vraag opgeworpen worden of je aan de hand van dat archiefmateriaal performances kunt representeren.

Voor dit wordt besproken is het allereerst interessant om te beschouwen waarom performance kunst tentoongesteld zou moeten worden, aangezien de kern van het werk vaak juist het ongrijpbare is. Goldberg wijst als argument hiervoor op de relevantie van performance kunst voor de hedendaagse kunstwereld.<sup>68</sup> Zij stelt dat jonge kunstenaars juist nu onze materialistische maatschappij, waarbinnen ook het kunstdiscours, steeds meer ten prooi valt aan commercialisering, inspiratie moeten kunnen halen uit de geschiedenis van de performance kunst. De geschiedenis van deze antibeweging zou de kunstenaars kunnen motiveren en inspireren om zich ook nu weer af te zetten tegen deze commercialisering. Daarnaast is er ook (kunst)historisch belang dat performances worden bewaard. Performances geven ons namelijk een goed beeld van maatschappelijk en kunstzinnige ontwikkelingen in een bepaalde periode en tonen ons onder andere hoe kunstenaars over die ontwikkelingen dachten en er mee omgingen.

### 3.1 DE ROL VAN ARCHIEFMATERIAAL IN EEN TENTOONSTELLING

Hoe archiefstukken gepresenteerd worden heeft te maken met twee factoren. In eerste instantie heeft de keuze voor een bepaalde presentatiewijze te maken met het soort archiefstukken waarmee je van doen hebt. Zijn het beschreven, betekende of bedrukte stukken, foto's of audiovisuele en digitale archieven? Ten tweede is het zeer belangrijk om te kijken naar de rol die de archiefstukken vervullen in het oeuvre van de kunstenaar. Op basis daarvan valt te bepalen hoe je de archiefstukken het beste kunt inzetten in een tentoonstelling. In dit hoofdstuk worden vier verschillende manieren onderscheiden waarop het archief een rol kan spelen bij het presenteren van een performance: de kunstenaar kan ervoor kiezen om het archiefmateriaal op conceptuele wijze in te zetten waardoor het idee van de performance blijft voortbestaan, maar de kunstenaar kan er ook voor kiezen om het archiefmateriaal uit te roepen tot kunstwerk. Daarnaast kan het archiefmateriaal ook een pure registratie zijn van een performance en slechts dienen als bewijsmateriaal dat een performance heeft plaatsgevonden. Tenslotte kan het archiefmateriaal ook dienen als aanleiding voor een nieuwe performance, waarbij het materiaal zelf in de presentatie achterwege wordt gelaten. Deze vier punten zullen hieronder toegelicht worden aan de hand van een aantal voorbeelden.

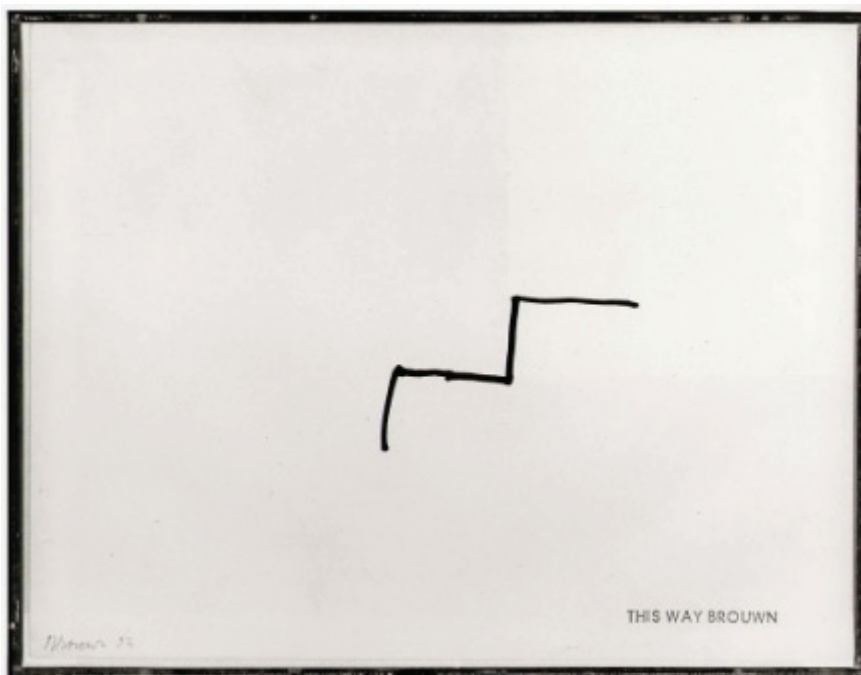


Afb. 18. Stanley Brouwn, Project voor het rijksmuseum Kröller-Müller, 1984-1985, rvs, polymethylmethacrylaat, afmetingen niet terug gevonden, Kröller-Müller Museum Otterlo.

68 Nick Stillman, *Conversations... with RoseLee Goldberg*, een interview met RoseLee Goldberg (2005), van website van The New York Foundation for the Arts, <[www.nyfa.org](http://www.nyfa.org)> (29 april 2012).

Een eerste manier van tentoonstellen is in de inleiding van dit hoofdstuk al aan bod gekomen met het bespreken van het werk *Body Pressure* van Bruce Nauman. Hij heeft ervoor gekozen om niet zijn eigen handeling, maar **de handeling zelf tot kunstwerk uit te roepen**. Het gaat hier om het concept. Wie de handeling doet en wanneer deze uitgevoerd wordt maakt niet uit. De informatiedrager, en dus ook het uiterlijk daarvan, is in dit geval ondergeschikt aan de boodschap die het draagt. Hij is niet de enige kunstenaar die performance op deze manier heeft benaderd. Een ander voorbeeld van een kunstenaar die het concept van zijn performance naderhand een eigen leven heeft gegeven is Stanley Brouwn (1935). Zijn werk is te vinden in de beeldentuin van het Kröller-Müller Museum te Otterlo. Her en der verspreid staan witte bordjes met daarop de tekst: 'Beginpunt van een door Stanley Brouwn op 20 december 1984 gelopen afstand van ... stappen'(afb. 18).<sup>69</sup>

In het oeuvre van Brouwn speelt afstand een belangrijke rol. Volgens hem zijn afstanden nog nooit zo betekenisloos geweest als in zijn tijd, de jaren zestig.<sup>70</sup> Brouwn zag de toenemende eenvoud om snel grote afstanden te overbruggen, bijvoorbeeld door het reizen met vliegtuigen, en daarmee de uitholling van het begrip afstand. Aan de hand van zijn eigen ontworpen metrisch systeem, dat vaak uitgaat van de afmeting van zijn eigen voet, brengt Brouwn geïnventariseerde afstanden in kaart. Brouwn probeert, door middel van zijn werk, mensen te laten nadenken over afstanden en het begrip afstand op deze manier weer betekenis te geven. In het Kröller-Müller Museum doet de kunstenaars dat door zijn eigen wandeling textueel vast te leggen, in de hoop de bezoekers van de beeldentuin meerdere malen aan te sporen tot het nadenken over een werkelijke of denkbeeldige wandeling. In welke richting zou Brouwn gelopen zijn? Hoe ver zou je komen als je dat aantal passen neemt? De bordjes zijn slechts informatiedragers die de bezoekers moeten aanzetten tot (denken over) de wandeling. De informatie die de bezoeker een reactie ontlokt is het kunstwerk.



Afb. 19. Stanley Brouwn, *This Way Brouwn*, 1964, viltstift op papier, afmetingen niet terug gevonden, Kröller-Müller Museum Otterlo.

Het kan ook voorkomen dat de archiefstukken het tastbare resultaat zijn van een actie en dat de kunstenaar besluit om deze **resultaten tot het kunstwerk te verheffen**. Ook dit is een manier waarop Brouwn wil dat enkele van zijn werken tentoongesteld worden. Zijn oeuvre bestaat voornamelijk uit data en bevat daardoor vrijwel geen enkel beeldend element.<sup>71</sup> Om het concept 'afstand' of beweging' toch zichtbaar te maken voor de bezoekers van een tentoonstellingsruimte presenteert Brouwn zijn inventarisaties onder andere in kaartregisters, steekkaarten en logboeken. Deze mogen in

69 Angeline Bremer-Cox, *Kröller-Müller Museum*, Otterlo 2003, p. 71.

70 Lennard Dost, 'Stanley Brouwn: Werken 1960-2005. Van A naar B', *8WEEKLY*, 1 februari 2008. van: <<http://www.8weekly.nl/artikel/2170/stanley-brouwn-werken-1960-2005-van-a-naar-b.html>> (30 april 2012).

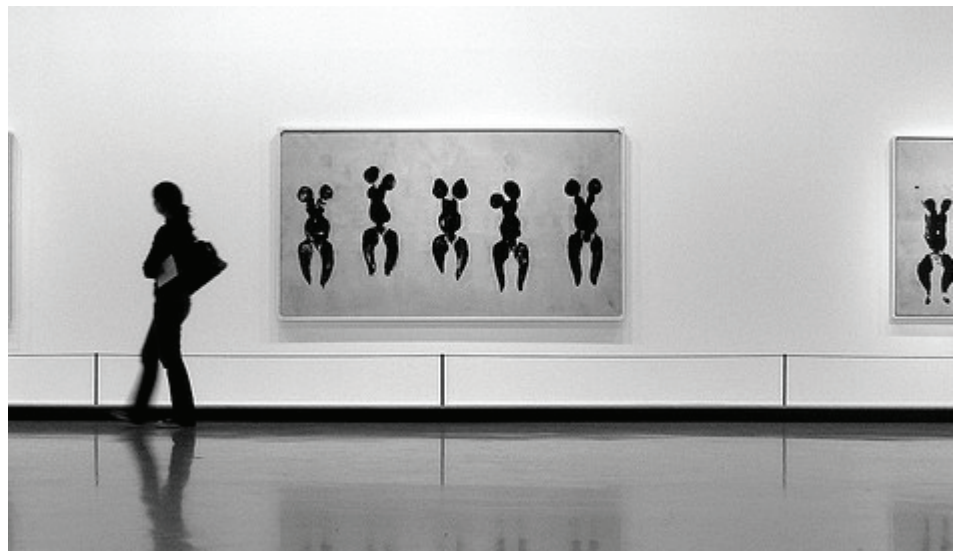
71 Visser 1998 (zie noot 3), p. 206.

museale opstelling niet doorgebladerd worden. Daarnaast tekent hij op grote vellen papier opgemeten afstanden. Deze papieren hangen ingelijst aan de muur of liggen uitgesteld in vitrines. Het archiefmateriaal van Brouwn wordt geësthetiseerd en tentoongesteld als kunstwerken.<sup>72</sup> Een voorbeeld van een project dat wordt getoond als kunstwerk is *This Way Brouwn* (afb. 19). Het project bestond uit een reeks performances waarin Brouwn aan voorbijgangers vroeg om een bepaalde route uit te tekenen op een velletje papier.<sup>73</sup> Omdat op het papier geen afstanden of herkenningpunten zijn aangegeven zijn de kaarten achteraf nutteloos. Wanneer de voorbijgangers de route hadden getekend zette Brouwn een stempel op het vel met de tekst *This Way Brouwn*. Je kunt je afvragen in hoeverre de essentie van de 'performance' wordt gemist door slechts de uitkomsten van het experiment weer te geven. Het sociale aspect aan de acties van Brouwn blijft immers onderbelicht. We zouden er echter vanuit kunnen gaan dat Brouwn zelf tevreden was met de papieren uitkomsten aangezien hij verbood om zijn handelingen vast te leggen op foto of film.<sup>74</sup> Hij wilde iedere biografische interpretatie vermijden en wilde dus zelf niet in beeld bij performances. Hij wilde in dit geval juist door middel van de papieren mensen aanzetten om na te denken over begrippen als afstand en beweging, wat naar zijn idee ook kon gebeuren wanneer men slechts de uitkomsten van zijn experimenten zou zien.

Iemand anders die de resultaten van zijn performances achteraf aan de muur hing was de Franse schilder Yves Klein (1938-1962). Klein schilderde publiekelijk met naakte vrouwelijke modellen (soms ook mannen) om hen vervolgens 'af te drukken' op grote schildersdoeken.<sup>75</sup> In 1960 maakte Klein, gekleed als dirigent, in een Parijse galerie enkele van deze *antropometrieën* (afb. 20). Terwijl de Parijse Jetset het schouwspel van dichtbij volgde, werd Klein begeleid door een strijkorkest dat slechts één akkoord ten gehore bracht gevolgd door een lange stilte.<sup>76</sup> Wat restte na deze performance waren enkele doeken met daarop de afdrukken van de lichamen, in de voor Yves Klein zo kenmerkende kleur blauw. De doeken zijn dus het restant van een performance, maar naderhand menig maal tentoon gesteld als zijnde het kunstwerk. Klein beschrijft zelf niet hoe hij de doeken beoordeelde.<sup>77</sup> Ging het hem om de handeling of ging het hem om het eindresultaat? Het werk is tentoon te stellen op beide manieren. In het eerste geval, als het puur om de handeling ging, kan men ervoor kiezen foto- en/of filmmateriaal te tonen van de activiteit. De schilderijen zouden echter een goede aanvulling zijn om erbij te tonen, als tastbaar bewijsmateriaal. Men kan er ook voor kiezen om de schilderijen op zichzelf te tonen als autonome kunstwerken, zoals in afbeelding 21 te zien is.



Afb. 20. Yves Klein, *Antropometrieën*, 1960, foto, afmetingen niet terug gevonden, eigenaar niet teruggevonden.



Afb. 21. Yves Klein, *Yves Klein* tentoonstelling in Centre Pompidou, Parijs, 2007, foto, afmetingen onbekend, Parijs, Centre Pompidou.

72 Dost 2008 (zie noot 70).

73 Visser 1998 (zie noot 3), p. 205.

74 Mail van Willem Smit, Van Abbemuseum, 1 mei 2012.

75 Sidra Stich, *Yves Klein*, tent.cat. Köln (Museum Ludwig) 1994, p. 185.

76 Informatie ontleend aan de website van het MoMA: <<http://www.moma.org/collection/>> (14 april 2012).

77 Dominique de Menil en Yves Klein, *Yves Klein. A Retrospective*, tent.cat. Houston (Rice Museum) 1982, p. 230.

De twee manieren van tentoonstellen die hierboven zijn beschreven kunnen niet altijd doorgang vinden. Soms valt de handeling van de kunstenaar (bijna) niet te herhalen en in veel gevallen wil de kunstenaar ook niet dat de handeling door iedereen uit te voeren is. Daarnaast komt het geregeld voor dat er geen tastbare overblijfselen zijn van een performance, die naderhand als kunstwerken tentoon gesteld kunnen worden. Een optie is dan om **archiefstukken als pure registratie te tonen**. Vooral de inhoud van de stukken is dan belangrijk, en de vorm van de stukken wordt ondergeschikt aan de boodschap die zij uitdragen. De performance *I like America, America likes me* (1974) van Joseph Beuys (1921-1986) wordt achteraf getoond door middel van foto's (afb. 22). Beuys liet zich in 1974, ingewikkeld in vilt, per vliegtuig en ambulance vervoeren naar een galerie in New York.<sup>78</sup> Daar zou hij zeven dagen en nachten doorbrengen in één ruimte met een levensgevaarlijke coyote. Het enige dat hem tegen het dier beschermde waren een viltten lap en een wandelstok. Hoewel de coyote erg agressief was, wist Beuys het dier tot kalmte te brengen. Het tentoonstellen van de foto's die tijdens deze week zijn genomen zorgt ervoor dat wij ons een beeld kunnen vormen over deze performance. Desondanks ontbreekt de spanning die bij de performance zelf aanwezig geweest zal zijn. Het zou mooi zijn als de beelden gecombineerd kunnen worden met getuigenverslagen van mensen die deze performance van dichtbij hebben meegemaakt of een beschrijving van Beuys hoe hij deze tijd beleefde. Tevens zouden documenten die voorafgaan aan deze performance interessant zijn, bijvoorbeeld correspondentie over de totstandkoming van deze performance.



Afb. 22. Joseph Beuys, *I like America, America likes me*, 1974, foto, afmetingen niet terug gevonden, eigenaar niet teruggevonden.

Archief theoreticus Hugh Taylor schreef in 1995 een artikel over het gebruik van documenten in een tentoonstelling. Hij beschrijft daarin dat hij er voorstander van is om, waar mogelijk, archiefstukken te tonen in context tot het werk van een kunstenaar. Volgens hem leveren zulke documenten informatie over het werk, bijvoorbeeld over de context waarin het werk is ontstaan, maar leveren ze tevens ook het bewijs dat het werk daadwerkelijk heeft bestaan.<sup>79</sup> Taylor schrijft ook in zijn tekst dat documenten veelal gewaardeerd worden om de informatie die ze leveren waarbij het document als object 'onzichtbaar' wordt.<sup>80</sup> De inhoud van het document is belangrijker dan het uiterlijk van het document. Zo is in sommige gevallen de inhoud van een simpele brief of kaart interessanter dan de esthetische waarde van de informatiedrager. Net als het Joseph Beuys zette het kunstenaarsduo Ulay en Abramović hun eigen lichamen in tijdens hun performances en lieten daarom ook weinig tot geen tastbare voorwerpen na na hun performances. De optredens zijn destijds goed gedocumenteerd, wat het presenteren van het werk makkelijker maakt. In 2011 was tijdens de tentoonstelling *Play 4* in het van Abbemuseum een groot aantal registraties van de performances van Ulay en Abramović te bekijken (afb. 23). Ruimtes waren gevuld met schermen van verschillende grootte, waarop de films werden geprojecteerd.

<sup>78</sup> Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln 1981, p. 331.

<sup>79</sup> Hugh Taylor, "'Heritage' revisited: Documents as Artifacts in the Context of Museums and Material Culture", in: *Archivalia* (1995) 40, p. 8.

<sup>80</sup> Taylor 1995 (zie noot 79), p. 9.



Afb. 23. Ulay en Abramović , opstelling van diverse werken tijdens de tentoonstelling Play 4, 2011, foto, afmetingen niet terug gevonden, Van Abbemuseum Eindhoven.

In 2005 besloot Marina Abramović (1946) een aantal performances uit de jaren zestig en zeventig tijdens een tentoonstelling te gaan heropvoeren.<sup>81</sup> Dit is de vierde en laatste manier van tentoonstellen die in dit hoofdstuk aanbod komt. Hierbij werd het archiefmateriaal van de performances niet getoond, maar werd het **archiefmateriaal ingezet als reconstructiemiddel**. Op basis van foto's en getuigenverklaringen vormde Abramović zich een beeld van de historische performances om ze vervolgens zelf voor een publiek uit te voeren. Deze manier van presenteren is van een andere aard als de bovengenoemde drie manieren omdat we hier niet te maken hebben met een statische presentatie, maar met een live presentatie met aanwezigheid van kunstenaar en attributen. Daarnaast zou je je kunnen afvragen of het stuk dat Abramović speelt nu wel een oude performance toont, of dat je eerder kijkt naar de geboorte van een nieuwe performance. Om hier uitgebreider aandacht aan te besteden volgt hieronder een beschouwing over het representeren van een performance aan de hand van archiefmateriaal.

### 3.2 REPRESENTATIE DOOR MIDDEL VAN ARCHIEFMATERIAAL

Soms wordt een archief achteraf ingezet om een performance te kunnen reconstrueren. Zo een reconstructie kan meerdere doeleinden hebben.<sup>82</sup> Sommigen reconstructies zullen vooral draaien om de feiten: wanneer heeft wat plaatsgevonden en wat gebeurde er precies? Anderen zullen eerder een poging ondernemen om de activiteit te 'vangen', zodat ook anderen het kunnen zien of ervaren. Een goed voorbeeld daarvan zijn die heropvoeringen van Abramović. Onder de naam *Seven Easy Pieces* (2005) voerde zij zeven performances op, die ieder zeven uur duurden, in het Guggenheim museum in New York.<sup>83</sup> Deze werken waren oorspronkelijk in de jaren zestig en zeventig uitgevoerd door verschillende kunstenaars, waarvan twee werken eerder door Abramović zelf en één nieuwe performance.<sup>84</sup> Omdat de zeven performances uit die tijd niet vast zijn gelegd, gebruikte zij alles wat restte van de performances om deze te kunnen reconstrueren: vaak waren dit foto's en getuigenverklaringen.

81 Marieke Buijs, 'Kopiëren zonder origineel. Marina Abramovic: Seven Easy Pieces', *Mister Motley* 17 (2008), p. 39.

82 Sarah Jones, Daisy Abbott, Seamus Ross, 'Redefining the performance arts archive', *Archival Science* 9 (2009) 3, 165-171, van: website University of Glasgow: <<http://eprints.gla.ac.uk/7627/>> (17 maart 2012), p.2.

83 Buijs 2008 (zie noot 81), p. 39.

84 Informatie ontleend aan de website van het Guggenheim: <<http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/>>.

De heropvoeringen zijn gefilmd door Babette Mangolte, die zich in de jaren zeventig bezig hield met het fotograferen van performances, zodat ze in de toekomst wel te bekijken zijn. Hoewel Abramović vooral discussie wilde losmaken over de problematiek rondom het conserveren van performance kunst, riep haar werk vooral vragen op over de problematiek rondom de representatie van performance kunst. Kan het archief het werk met terugwerkende kracht representeren en kan de inhoud en de intentie van het oorspronkelijke werk voldoende benaderd worden vanuit archiefmateriaal? Kortom: kun je een performance wel representeren?



Afb. 24. Marina Abramović, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (reanactment van Joseph Beuys' performance uit 1965), 2005, foto, afmetingen niet terug gevonden, Solomon R. Guggenheim Museum in New York.

In het artikel 'Redefining the Performing Arts Archive' (2009) buigen Sarah Jones, Daisy Abbott en Seamus Ross zich over deze vragen. Zij stellen dat het zeer moeilijk is om een moment te kunnen vangen in statisch materiaal als foto's of tekeningen.<sup>85</sup> Een archief kan daardoor ook zeer misleidend zijn. Het is bijvoorbeeld niet altijd duidelijk wat de herkomst is van de foto. Is deze wel genomen tijdens de performance of is deze eerder gemaakt bij een repetitie? Daarnaast is een foto een momentopname en kan het voorkomen dat de foto een compleet andere indruk geeft van de sfeer en de setting dan die er daadwerkelijk was. Deze opmerking verdient wat nuance. Het is aannemelijk dat je op basis van een foto (dit geldt tevens voor elke vorm van registratie) een performance niet geheel kunt herbeleven of er een exacte reconstructie van kunt maken. Daarentegen kunnen beelden of teksten ons wel een ingang leveren in de geschiedenis en een mogelijkheid om de sfeer en de setting van performance van toen te benaderen. Het zou echter goed zijn om bij de representatie van een performance niet alleen uit te gaan van het statische materiaal dat is overgebleven na de performance. Een van de belangrijkste kenmerken van een performance is vaak de spanning tussen de kunstenaar en het publiek. Hun herinneringen kunnen ook worden ingezet bij het reconstrueren.<sup>86</sup> Het is aannemelijk dat de herinneringen vooral te maken zullen hebben met de inhoud van de performance en de indruk die het op hen heeft achtergelaten. Door deze herinnering te gebruiken in een reconstructie kom je dicht bij de essentie van een performance. Ook andere theoretici zijn van mening dat herinneringen goede archieven zijn voor performance kunst.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Jones 2009 (zie noot 82), p. 3.

<sup>86</sup> Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2005.

<sup>87</sup> M. Reason, 'Archive or Memory? The Detritus of Live Performance', Cambridge 2003, van: website New York University <<http://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/reason.pdf>> (25 maart 2012).

Als we ook deze immateriële zaken rekenen tot het archief dan moeten we concluderen dat het archief oneindig is en dat slechts een fractie van het materiaal dat bewijs over het verleden biedt kan worden ondergebracht binnen de traditionele grenzen van het archief.<sup>88</sup> Auteur en professor performance studies Diana Taylor benoemt een onderscheid in archiefmateriaal. Het 'eindelooze' materiaal noemt zij het *archief* en het materiaal dat 'vervliegt' noemt zij het *repertoire*. Materiaal dat 'eindeloos' blijft bestaan, zoals aantekeningen van de kunstenaar, heeft altijd voorrang gekregen op het materiaal dat slechts kortstondig tastbaar is, bijvoorbeeld herinneringen. Een belangrijke reden voor de dominantie van tastbaar archiefmateriaal is dat dit geraadpleegd kan worden zonder bron, terwijl immaterieel archiefmateriaal, het repertoire, de aanwezigheid van de bron vereist om overgedragen te kunnen worden. Vaak wordt dit archiefmateriaal dan ook als zeer subjectief beschouwd. Gezien het feit dat beide verschijningsvormen van archieven hun gebreken hebben is het zaak om te proberen beide vormen samen te brengen tot één geheel om de best mogelijke reconstructie te maken.

Concluderend kunnen we stellen dat performance kunst getoond moet worden vanwege het (kunst)historische waarde en de inspiratie die het bij zich draagt. Het kan op verschillende manieren tentoongesteld worden en dat heeft niet alleen te maken met het soort materiaal waarmee je van doen hebt. De rol die het archiefmateriaal in de tentoonstelling inneemt heeft vooral te maken met de werkwijze en intentie van de kunstenaar. In dit hoofdstuk zijn vier verschillende rollen beschreven: ten eerste kan de kunstenaar de handeling het kunstwerk laten worden. Wie wanneer de handeling uitvoert maakt niet uit. De informatiedrager is ondergeschikt aan de informatie die het draagt. Ten tweede kan ervoor gekozen worden om niet de performance, maar het resultaat van de performance te tonen. In dit geval raakt de handeling ondergeschikt en wordt het materiaal geësthetiseerd. Ten derde kan het archiefstuk in een tentoonstelling fungeren als pure registratie. Het levert bewijs en informatie over de performance. Tot slot kan het ook zo zijn dat het archiefmateriaal helemaal niet getoond wordt, maar dat dit wel gebruikt is ter reconstructie van de performance en dat die reconstructie tentoongesteld wordt. Dit roept vervolgens vragen op over de mogelijkheid om performance te kunnen representeren aan de hand van archiefmateriaal. Je zult nooit dezelfde ervaring kunnen namaken als die men op zou doen bij aanwezigheid tijdens de echte performance. Echter, door zoveel mogelijk verschillend archiefmateriaal te verzamelen en te tonen kan geprobeerd worden om een beeld te schetsen van de sfeer of de indruk van een performance. Op dit moment zijn er diverse instanties die onderzoeken en uitproberen hoe je het beste een archief kunt opstellen zodat zoveel mogelijk informatie bewaard en bruikbaar blijft. Zij zullen in het volgende hoofdstuk centraal staan.

---

<sup>88</sup> Jones 2009 (zie noot 82), p. 4.



## HOOFDSTUK 4

# HET CONSERVEREN VAN PERFORMANCE KUNST - ACTUALITEIT

Klokslag half twee worden de bezoekers van de tentoonstellingsruimte TENT Rotterdam opgeschrikt door getrommel. Kunstenaar Toon Fibbe (1987) is de zaal binnengelopen en heeft zijn trommel op zijn rug gebonden en zijn schoenen aangeschoten (afb. 25). Wanneer hij loopt slaat zijn trommel ritmisch op de snelheid waarmee hij zijn voeten beweegt. Ondertussen heeft hij zijn handen vrij om een plattegrond te lezen en zijn route door de stad uit te pluizen. Hij verlaat de ruimte om vervolgens na een wandeling door het centrum van de stad weer terug te keren in TENT. Daar laat hij zijn trommel en schoenen weer achter, uitgelicht door een spotje (afb. 26).



Afb. 25. Toon Fibbe, *The serveral in one*, 2011, foto, afmetingen onbekend, TENT Rotterdam.



Afb. 26. Toon Fibbe, *The serveral in one*, 2011, foto, afmetingen onbekend, TENT Rotterdam.

Fibbe is geïnteresseerd in de hoofdpersonen uit mythen, legenden en verhalen. Al enige tijd werkt hij aan een project over eenlingen. De aanleiding voor zijn werk *The serveral in one* (2011) is de bekende Rotterdamse straatmuzikant Koperen Ko. Fibbe probeert door middel van dit project opnieuw een legendarisch figuur neer te zetten als Koperen Ko. Tijdens de tentoonstelling is de grote trom van Fibbes eenmansorkest elke dag op straat te horen en te zien. Het werk past goed in de tentoonstelling *To All Tomorrows Parties* in TENT. De deelnemers aan de tentoonstelling zoeken bewust grenzen op tussen beeldende kunst, dans, mode en theater. Dat levert bijzondere projecten op, die niet alleen statisch in een zaalopstelling ervaren moeten worden. Daarom zijn er regelmatig live performances te zien. Juist dit vluchtige aspect levert problemen op bij het behoud en de reconstructie van een performance. In eerdere hoofdstukken is deze problematiek al besproken met betrekking tot performance kunst uit de vorige eeuw. In dit hoofdstuk staat de actualiteit centraal. Welke initiatieven en organisaties zetten zich op dit moment in voor (onderzoek naar) het behoud van performance kunst en hebben zij een methode gevonden om performance kunst te kunnen registreren en conserveren?

Hieronder zullen verschillende voorbeelden behandeld worden van initiatieven en organisaties die zich bezighouden met vraagstukken omtrent performance kunst. Opvallend is dat veel van deze projecten zijn opgericht in de afgelopen tien jaar. Het zou goed kunnen dat dit te maken heeft met de leeftijd van de performance kunstenaars uit de jaren zestig en zeventig. Waar zij jong begonnen aan hun carrière als kunstenaar hebben zij inmiddels een leeftijd bereikt van eind zestig, of in de zeventig. Sommige performance kunstenaars zijn al overleden, zoals Joseph Beuys en James Lee

Byars. Dit zet aan tot denken over het behouden van performance kunst. Je kunt je nu eenmaal niet altijd blijven wenden tot de kunstenaar wanneer je met bepaalde vragen zit. Maar niet alleen instellingen houden zich bezig met de erfenis van performance kunst. Ook kunstenaars denken na over hun nalatenschap. Een heel duidelijk voorbeeld van een kunstenaar die daar op dit moment mee bezig is is Marina Abramović. Zij gaf een biografie over zichzelf uit en voerde een aantal van haar eigen performances opnieuw op met het doel deze beter te registreren. Daarnaast onthulde zij op 7 mei 2012 haar plannen voor het *Marina Abramović Institute for the Preservation of Performance Art*.<sup>89</sup> Het instituut biedt een podium aan performances en zal fungeren als opleidingscentrum voor de *Abramovic Method*, waarbij het kijken naar of deelnemen aan kunst met een lange duur centraal staat. Naast Abramović mengen ook andere kunstenaars zich in het debat over het behoud van performance kunst.

*Live Culture* is één van die initiatieven omtrent het behoud van performance kunst. Dit evenement werd in 2003 georganiseerd door Tate Modern in samenwerking met het Live Art Development Agency (LADA).<sup>90</sup> Van 27 maart tot en met 30 maart werden kunstenaars, theoretici en curatoren samengebracht in Tate Modern in Londen om onderzoek te verrichten naar de reikwijdte van performance kunst. Op het programma stonden lezingen, paneldiscussies en performances. Via de website van Tate Modern zijn verslagen te vinden, zoals onder andere een beeldopname van een lezing die Marina Abramović gaf. Het belangrijkste doel van dit programma was om meer kennis te vergaren over performance kunst en om de hedendaagse variant van die kunstvorm te ondersteunen.

Adrian Heathfield, één van de curatoren van *Live Culture*, nodigde verschillende mensen uit om een bijdrage te leveren aan een publicatie als testbare herinnering aan dit evenement. Hij publiceerde in 2004 het boek *Live: Art and Performance*, dat meer dan dertig bijdragen bevat van kunstenaars, curatoren en theoretici.<sup>91</sup> In ieder stuk wordt over een bepaalde performance geschreven of wordt een bepaald aspect van performance kunst in het algemeen uitgediept. De vorm varieert van het essay tot diverse soorten van documentatie, waaronder notities, manifesten, foto's en performance teksten.



Afb. 27. RoseLee Goldberg geeft een lezing tijdens live culture, 2003, filmstill, 1:50:43 min, Tate Modern Londen.

89 Informatie ontleend aan de website Kunstbeeld; <<http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/18662/plannen-voor-het-marina-abramovic-institute-onthuld.html>>. (8 juni 2012)

90 Website van Tate Modern; <[www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)> en de website van LADA; <[www.thisisliveart.co.uk](http://www.thisisliveart.co.uk)>. (14 mei 2012)

91 Adrian Heathfield (red.), *Live: Art and Performance*, Londen 2004, p. 8.

Kunstcriticus Jeroen Peeters reageert in zijn artikel 'Live. Art and Performance' (2005) op het evenement *Live Culture* en het gepubliceerde boek. Volgens hem toont dit project aan dat het discours omtrent performance kunst altijd te maken heeft met de problematiek van de afstand die documentatie creëert.<sup>92</sup> Hij vraagt zich in zijn artikel af in hoeverre de theoretici de performances waar ze over schrijven ook daadwerkelijk hebben bijgewoond en is bang voor het feit dat de informatie die je te lezen krijgt uit tweede of derde hand afkomstig is. Dat is volgens hem een kwalijke zaak omdat performances in media, archieven en de kunstgeschiedenis een eigen leven gaan leiden. Het sterke van het evenement *Live Culture* en het boek *Live: Art and Performance* is echter wel dat kunstenaars vaak zelf aan het woord komen over hun werk. Er is dus wel geprobeerd om zo dicht mogelijk bij de bron van de performance te komen. Daarnaast heeft Heathfield ongeveer tweehonderd performances beschreven en gedocumenteerd in zijn boek, waarvan veel ook in samenspraak met de kunstenaars. Hij geeft in zijn woord vooraf aan dat hij zich ervan bewust is dat foto's of de verslagen die zijn opgenomen in het boek slechts een poging doen de ervaring van een bepaalde performance te vangen, maar dat dat nooit geheel zou lukken.<sup>93</sup> Hij schrijft dat hij echter wel hoopt dat de verslagen een stuk van de levendigheid van de kunstvorm kunnen oproepen bij de lezer. Een aantal bijdragen in *Live* slagen daar goed in, waaronder die van performance theoretica Peggy Phelan. Zij schrijft over de performance *House with the Ocean View* (2004) van Marina Abramović.<sup>94</sup> Phelan schrijft op een hele persoonlijke manier, in de vorm van brieven gericht aan de kunstenaar, over haar ervaring, gedachtestroom en twijfels tijdens de performance zelf. Ook Peeters is enthousiast over haar stuk omdat zij er volgens hem op deze manier in slaagt om de afstand die normaal gesproken gepaard gaat met documentatie op te heffen.

In Nederland bestaat ook een organisatie die zich bezighoudt met het behoud en beheer van performance kunst; het International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA).<sup>95</sup> De naam van de organisatie maakt al duidelijk dat zij zich niet alleen bezighouden met de conservering van performance kunst, maar dat zij ook onderzoek verrichten naar het behouden van andere vormen van 'nieuwe kunst'. Hierbij valt onder andere te denken aan kunst die gemaakt is van vergankelijk materiaal en daardoor uiterst kwetsbaar is. Er wordt ook nagedacht over andere kunstuitingen die vanwege hun verschijningsvorm moeilijk te conserveren zijn, zoals puur conceptuele kunst. INCCA is een netwerk van onder andere kunstenaars, restauratoren, conservatoren, wetenschappen, archivariissen, kunsthistorici, wetenschappers en studenten.<sup>96</sup> Zij verlenen elkaar toegang tot opgepubliceerd informatie, zoals interviews met kunstenaars, conditierapporten, installatie-instructies etc. Door middel van dit netwerk hoopt INCCA kennis over nieuwe kunstvormen te vergroten en ook nieuwe mogelijkheden voor het conserveren van deze kunst te ontdekken. Net als *Live Culture* hoopt men bij dit initiatief dus ook een stap verder te komen door de bundeling van kennis.

Er zijn echter wel enkele interessante verschillen aan te duiden tussen beide projecten. Allereerst wordt het onderzoeksveld bij *Live Culture* beperkt tot 'Live Art' en terwijl het bij INCCA gaat over alle vormen van nieuwe kunst. *Live Culture* kiest er heel bewust voor om het project uit te voeren als een eenmalige vierdaags evenement, terwijl het initiatief van INCCA veel groter en langduriger is van opzet aangezien zij een netwerk van professionals willen vormen die informatie met elkaar blijven uitwisselen. Maar wellicht het belangrijkste verschil om hier te vermelden is het feit dat INCCA meer museale motieven heeft voor het behouden van performance kunst dan *Live Culture*. Waar *Live Culture* zich vooral focust op het verslaan van persoonlijke ervaringen reikt INCCA een specifiekere methode aan voor het documenteren van performance kunst. Ze ontwikkelden een handleiding met methoden en vragen om kunstenaars zo specifiek mogelijk te interviewen over hun werk. Deze handleiding is onlangs gepubliceerd onder de titel 'The Artist Interview'.<sup>97</sup> Aan bod komt de beste aanpak bij zeven verschillende soorten van communicatie met de kunstenaar: brieven, questionnaires, telefonische interviews, samenwerking met de kunstenaar, persoonlijke gesprekken, korte interviews en tenslotte diepte interviews.<sup>98</sup>

92 Jeroen Peeters, 'Live. Art en Performance', *De Witte Raaf* 118 (2005) (november-december), van: <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3018>> (23 april 2012).

93 Heathfield 2004 (zie noot 91), p. 8.

94 Marina Abramovic voerde deze performance uit in de Sean Kelly Gallery in New York, november 2004.

95 Website van International Network for the Conservation of Contemporary Art; <[www.incca.org](http://www.incca.org)>.

96 IJsbrand Hummelen, 'Conservation strategies for modern and contemporary art. Recent developments in the Netherlands.' (2005) p. 25. Gepubliceerd op de website: <<http://www.inside-installations.org>> (14 mei 2012).

97 Op 19 april 2012 werd het boek officieel gelanceerd in het Gemeentemuseum in Den Haag.

98 Lydia Beerkens e.a., *The Artist Interview. For conservation and presentation of contemporary art. Guidelines and practice*. Amsterdam 2012.

Een ander initiatief dat kunstenaars actief betreft in het conserveringsproces van hun kunstwerken is *Project Kunstenaarsarchieven*. Dit project is een initiatief van de Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK).<sup>99</sup> De SBMK is een platform waarop de Nederlandse musea voor moderne kunst samenwerken bij het bevorderen van de theorievorming rond de conservering van moderne kunst, bij het bevorderen en coördineren van onderzoek naar nieuwe methoden en technieken en bij het ontwikkelen en in stand houden van een internationaal netwerk van experts op het gebied van conservering en restauratie van moderne kunst. In 2002 startte zij *Project Kunstenaarsarchieven* met als bedoeling een meerjarig onderzoek te doen naar tenminste vijf kunstenaars en oeuvres. Gesprekken met kunstenaars worden steeds meer beschouwd als een essentieel onderdeel voor het beheer en behoud van moderne en hedendaagse kunst. Om de conserveringsproblematiek van moderne kunst beter te kunnen beschouwen, is een aantal in Nederland werkende kunstenaars geïnterviewd over het maakproces en over hun materiaalgebruik in relatie tot de betekenis van hun werk. Daarnaast zijn gegevens uit de archieven van de deelnemende musea verzameld en is aanvullende informatie ingewonnen bij de experts over de betreffende kunstenaar op het type kunst. Helaas zit in deze groep geen performance kunstenaar ingesloten. Het zou echter een goede optie zijn om het oeuvre van een performance kunstenaar ook op deze wijze te benaderen. Het sterke aan dit project zijn de (samenwerkings)verbanden die worden gelegd. Bijvoorbeeld tussen wat de kunstenaar vertelt, wat een expert weet en wat het museum al in huis heeft. Nog een sterk punt van die project is dat de informatie en het materiaal dat het onderzoek oplevert terecht komt bij het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) of een andere archiefvormende instelling. Alle informatie is dan op één plek te vinden.

Ook de instelling Electronic Arts Intermix werkt intensief samen met kunstenaars. De instelling zet zich voornamelijk in voor het behouden en verbeteren van foto's en films die gemaakt zijn van performances. Eerder in deze scriptie kwam de problematiek rondom representatie van performances aan bod door middel van fotografie of film. Daarbij moest ook geconcludeerd worden dat dat materiaal niet in staat is de daadwerkelijke performance te vervangen, maar dat het materiaal beschouwd moet worden als registratie. Omdat foto- en filmmateriaal als één van de weinige archiefmaterialen in staat zijn om ons echte beelden te leveren van de originele performance is het ook belangrijk om ons in te zetten voor het behoud ervan. Electronic Arts Intermix werkte onder andere samen met kunstenaar Carolee Schneeman aan het maken van een verzameling van nieuwe en herstelde video's van haar performances die zij deed in de jaren zestig.<sup>100</sup>



Afb. 28. Carolee Schneemann, *Mysteries of the Pussies*, 1998-2010, filmstill, 5:24 min, Eigenaar niet terug gevonden.

Dit zijn slechts een paar voorbeelden van initiatieven. Kunnen we uit bovenstaande voorbeelden concluderen hoe we performance kunst op de juiste manier moeten bewaren? Het documenteren van performances door middel van fotografie en film is nog steeds even belangrijk als vroeger, maar blijft helaas ook met dezelfde problemen van representatie kampen als vroeger. Er kan echter wel getracht worden om de kwaliteit van de beelden zo goed mogelijk te houden. Er is één opvallende overeenkomst te benoemen wanneer we de initiatieven van de afgelopen jaren bekijken. Het valt op

<sup>99</sup> Hans Janssen, 'Daan van Golden case-study voor een kunstenaarsarchief', *jongHolland* 1 (2005), p. 14.

<sup>100</sup> Informatie ontleend aan de website van Electronic Arts Intermix <<http://www.eai.org/artistTitles.htm?id=6735>> (14 mei 2012).

dat bovengenoemde initiatieven allen een significante rol hebben weggelegd voor de kunstenaar. Deze wordt betrokken in discussies, wordt op de voet gevolgd om elk facet van zijn oeuvre te kunnen bewaren of wordt de oren van het hoofd gevraagd. Hieruit kunnen we opmaken dat de ideeën van de kunstenaar als belangrijk worden beschouwd. Uitgebreide interviews met kunstenaars zullen zeker helpen om de bedoeling en het idee achter een performance te conserveren, maar mijns inziens zal deze methode op zichzelf ook niet zorgen voor een zo volledig mogelijke documentatie van het werk. Eerder in deze scriptie is al gesproken over de extra factor waar je als performance kunstenaar mee te maken hebt: het publiek. Juist de ervaring tussen het publiek en de performer is het bijzondere aan deze kunstvorm. Wanneer een van de twee buiten beschouwing wordt gelaten is het bereiken van een volledig beeld vrijwel onmogelijk. Hieruit kan geconcludeerd worden dat het afnemen van uitgebreide kunstenaarsinterviews en ooggetuigenverslagen goede informatie oplevert voor de beeldvorming van een performance. Echter, de reconstructie die op basis van deze gegevens gemaakt wordt zal nooit geheel de performance kunnen representeren. Net als alle ooggetuigen zouden ook degene die de performance niet gezien hebben deze weer op eigen wijze interpreteren. Daarnaast is de sfeer en setting anders wanneer men zich een beeld probeert te vormen van een gedane performance dan de beleving zou zijn bij aanwezigheid van de daadwerkelijke performance. We zullen dus moeten accepteren dat een performance echt eenmalig is en dat alleen de aanwezigen de performance ten volle zullen ervaren, al zullen ook zij de performance verschillend interpreteren. Desalniettemin vind ik het van groot belang dat we zo goed mogelijk ons best doen om performance te vangen en de ideeën en uitvoeringen door te geven aan volgende generaties. Ook al heb ik niet één performance uit de jaren zestig of zeventig kunnen meemaken, toch kan ik me door middel van de verhalen en resterende beelden een idee vormen over toen en me hierdoor laten inspireren. Tenslotte moeten we accepteren dat dit precies past bij het karakter van een performance: het is wel aanwezig maar er is vrijwel geen vat op te krijgen.

# CONCLUSIE

In het eerste hoofdstuk werd (de geschiedenis van) performance kunst besproken en werd getracht haar te definiëren. Dit bleek niet gemakkelijk vanwege haar verschillende verschijningsvormen. Belangrijke overeenkomsten tussen performances zijn dat de handeling van de kunstenaar centraal staat en dat deze handeling dikwijls live wordt uitgevoerd in het bijzijn van een publiek. De kunstenaar zoekt bewust het contact op met het publiek, om op deze wijze een boodschap aan hen te kunnen overdragen. Waar sommige al vormen van performance kunst zien in de Renaissance, is de oorsprong van de performance zoals wij deze vandaag de dag kennen, het duidelijkst waarneembaar aan het begin van de twintigste eeuw. Vanaf dat moment zal het een kunstvorm zijn die wordt aangewend om verandering te veroorzaken in het kunstdiscours en zodoende nieuwe artistieke wegen in te slaan. De jaren zestig, zeventig en tachtig gelden als de hoogtij dagen van de performance kunst en hebben ervoor gezorgd dat het een geaccepteerde kunstvorm werd. Performance kunst is echter niet in te delen in een bepaalde stroming of lijn, maar golft door de geschiedenis van de kunst heen. Bestudering van hetgeen de kunstenaars wilden overdragen aan het publiek is interessant omdat het ons veel kan vertellen over de kunstenaar of over de reden waarom de performance tot stand kwam. Echter, omdat performance kunst een tijdelijk karakter heeft hebben we bij de bestudering ervan al snel te maken met een archief. Archiefmateriaal speelt een belangrijke rol in de reconstructie van performances. Drie invalshoeken, tastbaar materiaal, de kunstenaar en het publiek, leveren ieder waardevolle informatie over een gedane performance en zijn daarom essentieel bij het vormen van een archief. Dat het archief ook een andere rol kan spelen ten opzichte van de performance kunst blijkt uit de voorbeelden die in het eerste hoofdstuk aan bod komen. Sommige kunstenaars laten zich inspireren door archiefbeelden en maken op basis daarvan hun eigen performance, terwijl andere kunstenaars archiefmateriaal verheffen tot het kunstwerk in plaats van de handeling zelf.

In het tweede hoofdstuk werd een archief van de Amerikaanse performance kunstenaar James Lee Byars onder de loep gelegd. Byars heeft een mythe over zichzelf geschapen. Gekleed in een gewaad, met een hoge hoed en een blinddoek voor zijn ogen, was hij meer aanwezig dan wie dan ook, maar tegelijkertijd was hij totaal onbereikbaar. Byars distingeerde zich bewust. Een belangrijke reden waarom Byars in zijn werk focust op anonimiteit en zichzelf wil laten 'verdwijnen' is om ruimte te kunnen vrijmaken voor het 'IS': het moment dat maar even bestaat en dat vervolgens oplost in het niets. Het vluchtige en het eindige van dingen is dan ook een belangrijk thema in zijn werk. Het archief met document van Byars dat in deze scriptie is bestudeerd is gevormd door kunstencentrum de Appel in Amsterdam. Zij hebben de correspondentie van Byars over zijn tentoonstellingen in de Appel in 1975 en 1981 bewaard en daarnaast ook het beeldmateriaal dat geschoten is tijdens de tentoonstelling. Na onderzoek van dit archief lijkt het archief een dubbelrol te spelen in het oeuvre van Byars. Enerzijds is het archief een uitgebreide registratie van de projecten en de correspondentie rondom de projecten in de Appel. Aan de hand van de brieven en uitnodigingen zijn de projecten van Byars te reconstrueren, zeker bij de brieven die Byars in 1981 aan de Appel stuurde met opdrachten erin. Anderzijds is het archief een op zichzelf staand beeldend werk. Hoewel Byars de ontvangers van zijn brieven nooit heeft geïnstrueerd om de brieven te bewaren of tentoon te stellen hebben zij grote artistieke waarde. Leven en werk liepen bij deze kunstenaar door elkaar en het versturen van brieven maakte een zeer belangrijk en aanzienlijk deel uit van zijn carrière.

Het derde hoofdstuk ging in op het naderhand tentoonstellen van performances en de rol van het archiefmateriaal in een tentoonstelling. Het is belangrijk om performances naderhand te tonen omdat ze ons een beeld kunnen geven van maatschappelijke en (kunst)historische ontwikkelingen. Daarnaast kunnen ze mensen inspireren. De manier van tentoonstellen en de rol van het archiefmateriaal in die tentoonstelling heeft te maken met de intentie van de kunstenaar. In hoofdstuk drie zijn vier manieren van tentoonstellen onderscheiden. Een eerste optie is dat de handeling zelf het kunstwerk wordt. Het maakt niet uit wie wanneer de handeling/performance uitvoert. Het archiefmateriaal, de bron die informatie geeft over hoe de performance moeten worden uitgevoerd, speelt een ondergeschikte rol. Het hoeft alleen maar dusdanig aanwezig te zijn dat de bezoeker begrijpt hoe de handeling moet worden uitgevoerd. Een tweede optie is dat het tastbare resultaat van de performance tot kunstwerk wordt verheven. Het archiefmateriaal wordt geësthetiseerd en bijvoorbeeld opgehangen of in vitrines geplaatst om aan het publiek te tonen. De derde mogelijkheid is dat het archiefmateriaal in de tentoonstelling wordt getoond als bewijsstuk dat de performance daadwerkelijk heeft

plaatsgevonden. Het archiefstuk wordt hier niet geësthetiseerd, maar getoond om de informatieve waarde die het draagt. Een vierde en laatste manier wijkt een beetje af van de vorige opties. Hierbij wordt het archief niet getoond, maar gebruikt ter reconstructie. De reconstructie van de performance, bijvoorbeeld in de vorm van een heropvoering, wordt tentoongesteld. Aan de hand van deze laatste optie werd de vraag opgeroepen of archiefmateriaal een performance kan representeren. De sfeer en setting van de originele performance kan nooit geheel gerepresenteerd worden door archiefmateriaal. Bronnen zijn namelijk nooit helemaal sluitend te interpreteren. Een foto kan slechts een momentopname zijn, de kunstenaar kan inmiddels anders over dingen denken en een ooggetuige kan de performance in gedachten een andere wending hebben gegeven. Echter, wanneer deze bronnen bij elkaar kunnen worden gebracht ontstaat een zo volledig mogelijk beeld van de performance en van de indruk van die performance. Een reconstructie kan ons dus een beeld of indruk geven van een historische performance, maar deze nooit geheel vervangen.

In het vierde en laatste hoofdstuk werd een brug geslagen naar het heden. De afgelopen tien jaar zijn er diverse initiatieven en organisaties in het leven geroepen die nadenken over het beheer en behoud van performance kunst. Deze interesse komt vermoedelijk voort uit het besef dat kunstenaars niet het eeuwige leven hebben en dat er bij hun overlijden ook informatie verloren gaat over de performances die zij ooit hebben uitgevoerd. Aan de hand van een aantal voorbeelden wordt in dit hoofdstuk gezocht naar de meest ideale manier om performance kunst te conserveren. Daarbij wordt uitgegaan van de ervaring en intentie van de kunstenaar, de indruk van het publiek en het tastbare archiefmateriaal. De hierboven behandelde vragen leiden tot de beantwoording van de hoofdvraag van deze scriptie:

Welke rol speelt het archief in de performance kunst en op welke wijze kan archiefmateriaal ingezet worden om een performance op een later moment te reconstrueren?

Ondanks de tegenstrijdigheid tussen het vluchtige aspect van de performance en het statische aspect van het archief kunnen we stellen dat het archief meerdere rollen vervult in de performance kunst. Zo laten sommige performance kunstenaar zich inspireren door archiefbeelden en maken zij op basis daarvan een nieuwe performance. Andere performance kunstenaars kiezen er bewust voor om archiefmateriaal te verheffen tot het kunstwerk in plaats van de handeling zelf. Het archief speelt echter ook een belangrijke rol in het presenteren van de performance op een later moment. In een tentoonstelling kan het archief dienen als bron van informatie, kan het archief tentoongesteld worden als het kunstwerk, kan het archief dienen als bewijsstuk of kan het archiefmateriaal ingezet worden om een reconstructie te maken van de performance en deze opnieuw uit te voeren. Dit laatste punt geeft al aan dat archiefmateriaal op een later moment kan worden ingezet om een performance te reconstrueren. Er is echter onderscheid te maken in wat voor reconstructie je wilt maken. Het kan gaan om een feitelijke reconstructie waarbij vooral de feiten van belang zijn. Wie deed wat? Wanneer? En hoe? Dit is vaak heel goed te doen aan de hand van archiefmateriaal. Foto's zijn soms gedateerd, in verslagen staan data en plaatsen vastgelegd en de kunstenaar kan zich nog precies herinneren waar hij wat heeft gedaan. Het kan echter ook zo zijn dat het niet om een feitelijke reconstructie gaat, maar dat er een poging wordt gedaan om de sfeer van de historische performance te vangen en opnieuw op te wekken. Ik ben van mening dat dit nooit geheel kan slagen. Dit omdat we hier te maken hebben met persoonlijke interpretaties. We kunnen ons een beeld vormen van hoe we denken dat een performance was, maar dit beeld zal altijd anders zijn dan dat we daadwerkelijk bij de performance aanwezig hadden geweest. Bovendien heb je bij het heropvoeren van een performance te maken met een andere kunstenaar, of een andere gemoedstoestand van de kunstenaar, waardoor er eigenlijk een nieuwe performance wordt opgevoerd en we niet naar de oude performance kijken. Om een zo goed en volledig mogelijk beeld te krijgen van een performance moet informatie verzameld worden vanuit de kunstenaar, de aanwezigen/getuigen van de performance en de restanten na de performance zoals beeldmateriaal. Omdat we bij performances uit het verleden niet meer altijd de mogelijkheid hebben om al die informatie te verzamelen, bijvoorbeeld door het overlijden van de kunstenaar, is het slim om bij hedendaagse performances dit zo snel mogelijk te gaan doen. Diverse instanties en organisaties maken zich daar op dit moment al hard voor. Een vraag voor een volgend onderzoek zou kunnen zijn in welke mate instellingen, musea en kunstenaars zich bezig houden met het vormen van een uitgebreid archief omtrent de performance kunstwerken in eigen bezit en op welke manier dit bevordert zou kunnen worden. Verschillende organisaties en kunstenaars dragen hun steentje bij om performances levende te houden. Hierbij wil ik u oproepen dat ook te doen, maar wel vanuit u eigen rol als toeschouwer. Deel uw ervaring van een performance met anderen die niet aanwezig waren, zodat ook zij iets van haar magie en kracht kunnen ervaren.





## Literatuurlijst:

### Boeken en artikelen:

Adriani, Götz, Winfried Konnertz, Karin Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln 1981.

Anoniem, 'James Lee Byars: Letters from the World's most Famous unknow artist', (2004), van: website MASS MoCA <[www.massamoca.org/event\\_details.php?id=44](http://www.massamoca.org/event_details.php?id=44)> (15 maart 2012).

Archer, Michael, *Art Since 1960. New Edition*, Londen 2006 (1997).

Beerkens, Lydia, e.a., *The Artist Interview. For conservation and presentation of contemporary art. Guidelines and practice*. Amsterdam 2012.

Bremer-Cox, Angeline, *Kröller-Müller Museum*, Otterlo 2003.

Buijs, Marieke, 'Kopiëren zonder origineel. Marina Abramovic: Seven Easy Pieces', *Mister Motley* 17 (2008), van: <<http://mistermotley.nl/Archief/Nummers/17/Xtra/kopieren-zonder-origineel-marina-abramovic-seven-easy-pieces/>> (15 maart 2012).

Christian, Mary (red.), *Marina Abramović: The Artist Is Present*, uitgave bij tent. New York (The Museum of Modern Art) 2010.

Debbaut, Jan, e.a. (red.) *Ulay/ Abramović. Performances 1976-1988*, tent.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1997.

Dost, Lennard, 'Stanley Brouwn: Werken 1960-2005. Van A naar B', *8WEEKLY*, 1 februari 2008, van: <<http://www.8weekly.nl/artikel/2170/stanley-brouwn-werken-1960-2005-van-a-naar-b.html>> (30 april 2012).

Droffelaar, Jossine van, *De Appel 1*, Amsterdam 1981.

Droffelaar, Jossine van, *De Appel 2*, Amsterdam 1982.

Felice, Attanasio Di, 'Renaissance Performance: Notes on Prototypical Artistic Actions in the Age of the Platonic Princes', in: Gregory Battcock, Robert Nickas (red.), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, New York 1984.

Goldberg, RoseLee, *Performance Art. From futurism to the present*, New York 1995 (1979).

Goldberg, RoseLee, 'Performance: A Hidden History', in: Gregory Battcock, Robert Nickas, 'The Art of Performance. A Critical Anthology'. New York 1984.

Heathfield, Adrian (red.), *Live: Art and Performance*, Londen 2004.

Heirman, Frank, 'Alleen tevreden met perfectie', *Gazet van Antwerpen*, 30 juni 2000.

Honour, Hugh en John Fleming, *Algemene kunstgeschiedenis*, Londen 2005<sup>12</sup> (1988).

Hummelen, IJsbrand, 'Conservation strategies for modern and contemporary art. Recent developments in the Netherlands.' (2005) p. 25. Gepubliceerd op de website: <<http://www.inside-installations.org>> (14 mei 2012).

Hurst, Kim, 'James Lee Byars Resources', uitgave bij tent. Yorkshire (Yorkshire Sculpture Park) 2009 <[www.ysp.co.uk/download.aspx?id=19](http://www.ysp.co.uk/download.aspx?id=19)> (22 maart 2012).

Janssen, Hans, 'Daan van Golden case-study voor een kunstenaarsarchief', *jongHolland* 1 (2005), pp. 13-19.

Jones, Sarah, Daisy Abbott, Seamus Ross, 'Redefining the performance arts archive', *Archival Science* 9 (2009) 3, 165-171, van: website University of Glasgow: <<http://eprints.gla.ac.uk/7627/>> (17 maart 2012).

Lütticken, Sven, *Life, once more: forms of reenactment in contemporary art*, uitgave bij tent. Rotterdam (Witte de With) 2005.

Mechelen, Marga van, *De Appel performances, installaties, video, projecten, 1975-1983*, Amsterdam 2006.

Menil, Dominique de en Yves Klein, *Yves Klein. A Retrospective*, tent.cat. Houston (Rice Museum) 1982.

Michely, Viola, 'Letters as Work of Art. Folded, Wrinkled, Wadded, the Entire Sunsual World in One's Hands', in: Franz Joseph van der Grinten e.a., *James Lee Byars. Letters to Beuys*, Bedburg-Hau, 2000.

Nauman, Bruce en Janet Kraynak, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words : Writings And Interviews*, Cambridge 2003.

Ottmann, Klaus en Max Hollein, *James Lee Byars. Life, love, and death*, Frankfurt am Main 2004.

Peeters, Jeroen, 'Live. Art en Performance', *De Witte Raaf* 118 (2005) (november-december), van: <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3018>> (23 april 2012).

Reason, M. 'Archive or Memory? The Detritus of Live Performance', Cambridge 2003, van: website New York University <<http://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/reason.pdf>> (25 maart 2012).

Richter, Hans, *Dada. Art and anti-art*. London, New York 2004.

Schimmel, Paul (ed.), *Out of actions. Between performance and the object 1949-1979*, tent.cat. Los Angeles (The Museum of Contemporary Art) 1998.

Stich, Sidra, *Yves Klein*, tent.cat. Köln (Museum Ludwig) 1994.

Stillman, Nick, *Conversations... with RoseLee Goldberg*, een interview met RoseLee Goldberg (2005), van: website The New York Foundation for the Arts, <[www.nyfa.org](http://www.nyfa.org)> (29 april 2012).

Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2005.

Tobler, Konrad, 'James Lee Byars. De retoriek van de herinnering.', *Metropolis M* 6 (2008), van: website *Metropolis M* <<http://metropolism.com/magazine/2008-no6/james-lee-byars/>>.

Visser, Ad de, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Amsterdam 2007(5) (1998).

Westcott, James, *When Marina Abramović Dies*, Cambridge/Massachusetts/London 2010.

Wolfs, Rein e.a. (red.), *Bas Jan Ader. Please don't leave me*, Amsterdam 2006.

#### Internet:

*Archieven.nl* <[www.archieven.nl](http://www.archieven.nl)>.

*Informatiebrochure de Appel* <[www.deappel.nl/dox/infopage\\_docs/14/informatiebrochuredeappel.pdf](http://www.deappel.nl/dox/infopage_docs/14/informatiebrochuredeappel.pdf)>.

*Kunstbeeld* ; <[www.kunstbeeld.nl](http://www.kunstbeeld.nl)>.

*Kunstenarsboeken.blogspot.com* <[kunstenaarsboeken.blogspot.com](http://kunstenaarsboeken.blogspot.com)>.

*Tate Modern* <[www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)>.

*LADA* <[www.thisisliveart.co.uk](http://www.thisisliveart.co.uk)>.

*Network for the Conservation of Contemporary Art* <[www.incca.org](http://www.incca.org)>.

*Electronic Arts Intermix* <<http://www.eai.org/artistTitles.htm?id=6735>>.

#### Archief:

Archief James Lee Byars, de Appel Amsterdam.

## Lijst met afbeeldingen:

- Afb. 1. James Lee Byars, *The perfect Love Letter is I write 'I love you' backwards in the air*, 1974, foto, afmetingen niet terug gevonden. Foto: Yves Gevaert. Klaus Ottman, *James Lee Byars. Life, Love, and Death*, Strasbourg 2004, p.122.
- Afb. 2. James Lee Byars, *The play of Death*, Domhotel Köln, 1976, foto, afmetingen niet terug gevonden. Foto: F. Rosenstiel. Klaus Ottman, *James Lee Byars. Life, Love, and Death*, Strasbourg 2004, p.11.
- Afb. 3. Bas Jan Ader, *The boy who fell over Niagara Falls*, 1972, foto, afmetingen niet terug gevonden, Collectie Mary Sue Ader-Andersen. Foto: Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Rein Wolfs e.a. (red.), *Bas Jan Ader. Please don't leave me*, Amsterdam 2006, p. 99.
- Afb. 4. Umberto Boccioni, *Caricature of a Futurist Evening*, 1911, inkt op papier, afmetingen niet terug gevonden, Collectie Sprovieri, Rome. Foto: RoseLee Goldberg, *Performance Art. From futurism to the present*, New York 1995 (1979), p. 14.
- Afb. 5. Marina Abramović, *Action Pants: Genital Panic*, 2005, foto, afmetingen niet terug gevonden, Solomon R. Guggenheim Museum New York. Foto: Katryn Carr, <[www.coldbacon.com](http://www.coldbacon.com)>.
- Afb. 6. VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic*, 1969, poster, 67 x 49,8, The Museum of Modern Art. Foto: Peter Hassmann, <[www.moma.org](http://www.moma.org)>.
- Afb. 7. Michael Bidlo, *Jack the Dripper at Peg's place*, 1982, foto, afmetingen niet terug gevonden, plaats niet terug gevonden. Foto: <[www.papermag.com](http://www.papermag.com)>.
- Afb. 8. Ulay, *Phase White Echo*, 1976, foto, afmetingen niet terug gevonden, plaats niet terug gevonden. Foto: <[kunstenaarsboeken.blogspot.com](http://kunstenaarsboeken.blogspot.com)>
- Afb. 9. James Lee Byars, *The Wand*, 1975, foto, afmetingen niet terug gevonden, de Appel Amsterdam. Foto: Lothar Schnepf, Klaus Ottman, *James Lee Byars. Life, Love, and Death*, Strasbourg 2004, p. 134.
- Afb. 10. James Lee Byars, *The perfect smile*, 1994, foto, afmetingen niet terug gevonden, Museum Ludwig Köln. Foto: Lothar Schnepf, Klaus Ottman, *James Lee Byars. Life, Love, and Death*, Strasbourg 2004, p. 112.
- Afb. 11. James Lee Byars, *The Perfect Epitaph*, 1975, foto, afmetingen niet terug gevonden, de Appel Amsterdam. Foto: <[www.deappel.nl](http://www.deappel.nl)>
- Afb. 12. James Lee Byars, *The 25 Philosophers of Amsterdam Live*, 30 april 1975, foto, 10 x 15, de Appel Amsterdam. Foto: Mieke Janssen, de Appel Amsterdam.
- Afb. 13. Wies Smals, *The Perfect Question*, 1981, foto, 21 x 29,7, de Appel Amsterdam. Foto: Marijke Mooy, de Appel Amsterdam.
- Afb. 14. James Lee Byars, *Zeven personen fluisteren 'James Lee'*, 1981, foto, 21 x 29,7, de Appel Amsterdam. Foto: Mieke Janssen, de Appel Amsterdam.
- Afb. 15. James Lee Byars, *I Do Nothing*, 1975, foto, 21 x 27,9, de Appel Amsterdam. Foto: auteur, de Appel Amsterdam.
- Afb. 16. *Brieven van James Lee Byars*. 2004, foto, afmetingen niet terug gevonden, MASS MoCA. Foto: MASS MoCA, <[http://www.massmoca.org/event\\_details.php?id=44](http://www.massmoca.org/event_details.php?id=44)>.
- Afb. 17. Bruce Nauman, *Body Pressure*, 1974, foto, afmetingen niet terug gevonden, Dia Art Foundation New York. Foto: Hilary Price, <<http://immanentterrain.wordpress.com/2011/03/21/>>.
- Afb. 18. Stanley Brouwn, Project voor het rijksmuseum Kröller- Müller, 1984-1985, rvs, polymethylmethacrylaat, afmetingen niet terug gevonden, Kröller-Müller Museum Otterlo. Foto: <<http://www.kmm.nl/>>.
- Afb. 19. Stanley Brouwn, *This Way Brouwn*, 1964, viltstift op papier, afmetingen niet terug gevonden, Kröller-Müller Museum Otterlo. Foto: <<http://www.kmm.nl/>>.

Afb. 20. Yves Klein, *Antropometrieën*, 1960, foto, afmetingen niet terug gevonden, eigenaar niet teruggevonden. Foto: <<http://explow.com/anthropom%C3%A9trie>>.

Afb. 21. Yves Klein, *Yves Klein tentoonstelling in Centre Pompidou, Parijs*, 2007, foto, afmetingen onbekend, Parijs, Centre Pompidou. Foto: Phil Moore, <[http://www.flickr.com/photos/fil/362403604/in/faves-imd\\_paint/](http://www.flickr.com/photos/fil/362403604/in/faves-imd_paint/)>.

Afb. 22. Joseph Beuys, *I like America, America likes me*, 1974, foto, afmetingen niet terug gevonden, eigenaar niet teruggevonden. Foto: <<http://www.lost-painters.nl/know-your-classics-8-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me/>>.

Afb. 23. Ulay en Abramović, *opstelling van diverse werken tijdens de tentoonstelling Play 4*, 2011, foto, afmetingen niet terug gevonden, Van Abbemuseum Eindhoven. Foto: <<http://www.lost-painters.nl/van-abbemuseum-play-4/>>.

Afb. 24. Marina Abramović, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (reanactment van Joseph Beuys' performance uit 1965), 2005, foto, afmetingen niet terug gevonden, Solomon R. Guggenheim Museum in New York. Foto: <<http://artwithdeadrabbits.files.wordpress.com/2010/01/beuys11.jpg>>.

Afb. 25. Toon Fibbe, *The serveral in one*, 2011, foto, afmetingen onbekend, TENT Rotterdam. Foto: Aad Hoogendoorn <<http://www.galleries.nl/kunstwerkz.asp?idnr=142834&artistnr=54902&sessionti=332499462>>.

Afb. 26. Toon Fibbe, *The serveral in one*, 2011, foto, afmetingen onbekend, TENT Rotterdam. Foto: Ed Jansen <[http://www.flickr.com/photos/de\\_buurman/6132245243/](http://www.flickr.com/photos/de_buurman/6132245243/)>.

Afb. 27. RoseLee Goldberg, Goldberg geeft een lezing tijdens *live culture*, 2003, filmstill, 1:50:43, Tate Modern Londen. Film: Tate Modern <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/roselee-goldberg-live-culture-talk-view-here-one-hundred-years-performance-art>>.

Afb. 28. Carolee Schneemann, *Mysteries of the Pussies*, 1998-2010, filmstill, 5:24 min, Eigenaar niet terug gevonden. Film: Electronic Arts Intermix <<http://eai.org/title.htm?id=14733>>.

