

# YOU HAD TO BE THERE (SORTA)

DAVID LEVINE

Despite the increasing popularity of performance, museums continue to struggle with its presentation. Conventional exhibitions are populated by objects whose production, in one way or another, is intended to culminate in such display. But performance works are, relative to the gallery, generally understood to have reached their culmination *elsewhere*, either in time or space. Thus, exhibitions of performance have tended to compel art institutions to behave like historical societies, displaying archival evidence that somewhere, sometime, something *happened*. While such exhibitions can be informative, they don't make for a particularly dynamic encounter with the work.

This is not a new problem. In 1998, Mike Kelley and Paul McCarthy, who participated in curator Paul Schimmel's groundbreaking exhibition "Out of Actions," at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, were already complaining that

*The museum continues to find it difficult to present work that is primarily ephemeral, whose forms and subjects are time, memory, perception, spoken language, sound, human action, and interaction. . . . There are many significant artworks that do not reference the genres of sculpture or painting and are not meant to be seen within the physical framework of a museum . . . . Other solutions must be found to redress the historical importance of these events than the fetishization of their material leftovers.<sup>1)</sup>*

Of course, there *is* an institutional format for exhibiting performance in an ephemeral and satisfying way—it's called *theater*. But the well-documented antipathy of modernism in general, contemporary art in particular, and performance in small toward "theater" and its cognates has precluded any sustained examination of its possibilities for the spectator, critic, or artist.

So a decade and a half after "Out of Actions" and a few "other solutions" later, it can't be said that much has changed. But judging by two recent exhibitions in New York—one co-presented by NYU's Grey Art Gallery and the Studio Museum in Harlem and the other by the Whitney Museum of American Art—much has developed in our stance toward and production of these "material leftovers" as well as our understanding of how they operate.

---

DAVID LEVINE is an artist based in New York and Berlin.



VITO ACCONCI, *FOLLOWING PIECE*, 1969 / *FOLGESTÜCK*. (PHOTO: BETSY JACKSON)

### I. A BRIEF HISTORY OF EXHIBITING PERFORMANCE ART

Performances generate lots of stuff: programs and press releases, notes, objects, and recordings. Following the dawn of so-called visual art performance as a practice in the '60s—let's take Fluxus, or Allan Kaprow's 1959 essay "The Legacy of Jackson Pollock," as convenient if unimaginative starting points—certain types of performance artifact evolved, under pressure from changing critical and market conditions, to survive in the (purportedly) hostile environment of the art world. While promotional materials were very quickly sloughed off as disposable ephemera, various kinds of performance scores, photographs, videos, and props dragged themselves out of the primordial soup of canon formation and crawled into art history as "documentation." And certain pieces of documentation—say, photos of Carolee Schneemann's *INTERIOR SCROLL* (1975) or of Vito Acconci's *FOLLOWING PIECE* (1969)—began, through repeated exhibition and reproduction, to acquire an auratic force of their own. They established an aesthetic (gritty, grainy, stained) that testified, through its raggedness, to the ephemerality of the performances that produced them, while helping to create a new aesthetic category separate from the mere record of an event—Documentation with a capital D.

Unsurprisingly, the types of "exhibition-ready" performance artifact thus propagated—the photograph, the video, and the prop<sup>2)</sup>—were the ones amenable to pre-existing exhibition practices: i.e., placing objects in space, hanging them on a wall, or sticking them on a monitor. Indeed, subsequent artists would make performance work with autonomous Documentation in mind, increasingly generating such photography, video, and props according to far more traditional canons of beauty, balance, and value.<sup>3)</sup> The obvious drawback of this approach to exhibiting performance—let's call it *forensic*—is the lack of that "liveness" that purportedly gave performance its art-historical value. So artists, curators, gallerists, and institutions collaborated—or colluded, if you prefer—in developing two additional exhibition approaches: The *presentational* strategy involves scheduling performances in or near the exhibition space as scheduled *events*; the *durational* strategy involves staging a perpetual per-

formance in the exhibition space during business hours, thus presenting the performer as a kind of breathing sculpture.

Although these were precisely the type of solutions Kelley and McCarthy had called for, their limitations quickly revealed themselves. Like the forensic approach, these strategies undermined the critical stances through which performance established itself in the art-historical timeline to begin with. From Kaprow through Chris Burden through Peggy Phelan, performance had defined itself against autonomy and spectacle, but the durational exhibition strategy merely swapped wall-based autonomy for sculptural autonomy, and the presentational strategy simply imported the marketing protocols of theater.<sup>4)</sup> This outcome should not be taken as evidence of hypocrisy on the part of the artists, in particular that first generation, who "customized" their nominally anti-institutional practice for exhibition in institutions. Rather, it should be taken as evidence of just how badly these artists wanted to be included in art history, even if it meant wedging their critiques of autonomy and spectacle into venues dedicated to sanctifying autonomy and spectacle. Because how else, if not by exhibition and reproduction, were their critiques to reach a wider audience? If it's any consolation to them or anyone else, however, they *did* manage to create an art form that's remarkably difficult to exhibit in a satisfying way.

### II. ART VS. ARTIFACT

"Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art," at Grey Art Gallery and the Studio Museum, and "Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama—Manhattan, 1970–1980," at the Whitney, each aimed to draw attention to a previously overlooked strain of performance. "Radical Presence" focused on the seminal and ongoing role of black artists in the history of performance art; "Rented Island" examined a particular scene that, as Mike Kelley put it, was "written out of history."<sup>5)</sup> Largely adopting the forensic model of exhibition, the shows' approaches and materials could hardly have been more different.<sup>6)</sup>

Organized by the Contemporary Arts Museum Houston, where it originated, "Radical Presence" featured the work of thirty-seven artists (including two working as a duo) over its two halves. Although primarily concerned with black performance of the past twenty years or so, it featured work dating as far back as the instructions for Benjamin Patterson's 1962 Fluxus performance *POND*. The New York installation of "Radical Presence" was gorgeous, especially considering its scope relative to the small size of the Grey Gallery and the Studio Museum. Curator Valerie Cassel Oliver's stated aim was to place black performance "squarely within the canonical parameters of performance art in both intent and effect," and she arranged the work in a canonically elegant way. This performance exhibition, which included particularly striking works by Wayne Hodge, Carrie Mae Weems, Clifford Owens, Derrick Adams, and Jacolby Satterwhite, looked exactly like a conventional show of photography, video, and sculpture.

If Cassel Oliver treated this performance documentation as artwork, the documentation itself left her little choice. Much of it was expensively framed, printed, or produced; many of the artists are market- and gallery-endorsed; and the images and objects seem to have been conceived with exhibition in mind. It's impossible to say whether Weems's or Owens's or Adams's carefully posed and exactly printed photographs of actions could survive as autonomous artworks—i.e., whether they could subsist without reference to a putative performance. But in their bid to do so, they undo the indexical knot tying "performance" to

“documentation”: The performance, such works imply, is both a live event *and* a photo shoot, just as Hodge’s terrifying NEGERKUSS (2011) was intended to function as both a mask for a performance and a sculpture for exhibition. This gambit—which is, by now, itself “squarely within the canonical parameters” of contemporary performance—situates both performance and performance artifact as distinct explorations of an originary idea; the relationship of performance to artifact is leveled, because they *both* function as the materialization of an invisible thought. Furthermore, some of the works exhibited in “Radical Presence” were not strictly speaking performances but video art—the line is, and always has been, blurry, but in the cases of Kalup Linzy, Jayson Musson/Hennessy Youngman, and Jacolby Satterwhite, the only live performance took place in the artist’s studio.

“Rented Island” featured twenty-one artists and artist groups, but with the exception of rooms devoted to Ericka Beckman, Michael Smith, and John Zorn, very few artifacts felt like artwork. They felt like documentation, in the archival sense, even ephemera<sup>7</sup>—unfetishizable material leftovers belonging to Sylvia Palacios Whitman, Jill Kroesen, Jared Bark, Julia Heyward, and other forgotten “late-structuralist performance people” (to quote Kelley, again). The photographs, contact sheets, flyers, videos, and props all looked dog-eared, hastily created and hastily stored. Whereas the artifacts in “Radical Presence” seemed addressed to the exhibition’s visitors, those in “Rented Island” felt like records intended to be kept for some vague “posterity,” dutifully archived should historians come calling someday; whereas the documentation in “Radical Presence” vies for aesthetic parity with the performance event, the documentation in “Rented Island” clearly points backward, deferentially, toward performances lost to both time and space. The photos and videos displayed at the Whitney document performances, but they don’t themselves feel like *art*.

The curator of “Rented Island,” Jay Sanders, treated them accordingly. The spacious third floor of the Whitney was transformed into what felt like a warren of rooms, so cheerfully overstuffed with programs, photographs, and theatrical backdrops that it was impossible to con-



SYLVIA PALACIOS WHITMAN, *PASSING THROUGH*, 1977, installation view, “Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama—Manhattan 1970–1980,” 2013, Whitney Museum of American Art, New York / HINDURCHGEHEN, Installationsansicht. (PHOTO: RON AMSTUTZ)



TERRY ADKINS, *MATINEE*, 2007–2013, bronze, steel, hangers, burnt cork, 74 x 34 x 48”, installation view, Studio Museum in Harlem, New York / Bronze, Stahl, Kleiderbügel, angebrannter Korken, 183 x 86,3 x 122 cm.

sider them individually—there was never a point where you could take a step back and look at anything without something else invading your visual field. Photos, flyers, and objects were crammed together, on top of each other, in corners, and inside vitrines. (The original performances in the ’70s might have taken place in lofts, but the installation suggested today’s rental market.) How much space, Sanders seemed to be asking, does a Babette Mangolte production photo really need in order to “breathe”? How about a Jared Bark suit with lightbulbs? As Cassel Oliver’s staging of Tameka Norris and Terry Adkins artifacts demonstrated, there are plenty of ways for an institution to transform a leftover prop or mark into a holy relic. Instead, Sanders hung Palacios Whitman’s oversize jazz hands high and in a corner. Given the opportunity to reclaim props as *sculpture*, stills as *photography*, footage as *video*; given the opportunity to auratize and autonomize the material; given the opportunity to situate his musicians, directors, and performers as overlooked post-Conceptualists who made performance “part of their practice,” the Whitney curator declined at every turn. Even when working with an institutionally approved artist such as Jack Smith, whose 2011 Barbara Gladstone show was a primer on converting the ephemeral into the autonomous, Sanders refused to do so—on

the one hand tossing a few props from a 1977 performance casually into a vitrine, and on the other placing documentation in a darkened room whose decor was so *theatrically* Jack-Smith-y that it overwhelmed the drawings, notes, and slideshow.

### III. THE THEATER PROBLEM

You're wondering whether the work in the Whitney show did not, perhaps, *merit* this treatment? *Why* aren't most of these artists remembered?<sup>8)</sup> Or, if they are, why aren't they included in museum exhibitions? Why doesn't their documentation look like art?

The first performance works to be canonized as such—or is it the first documentation to become iconic?—took place outdoors (e.g., Acconci's FOLLOWING PIECE; Adrian Piper's MYTHIC BEING, 1973–75) and in exhibition spaces (Chris Burden's SHOOT, 1971; Acconci's SEEDBED, 1972; Abramović's RHYTHM O, 1974). In the documentation, witting or unwitting spectators tend to be visible behind or around the performer. If no public is present, the background is either so studded with distracting details ("Hey, that's Harvard Square!") or so featureless (the white gallery wall) as to preclude any sense of an "appropriate"—e.g., frontal—viewing angle. The performer seems to be standing in 360-degree space, and to the extent that the camera is a surrogate for the viewer, we get the sense that we could be standing *anywhere*, and that no attempt has been made in these performances—or is it the photographs?—to structure the spectator's perception of the event. No attempt has been made, in other words, to create a *spectacle*. "It's just process, man," the images seem to say, "You either catch it (or caught it) or you don't (or didn't)." Of course, this is, to some extent, a pose: Acconci performed FOLLOWING PIECE privately every day for three weeks, later reenacting it specifically for the purposes of documentation.

FOLLOWING PIECE was included in "Rented Island," which is strange, since it's neither loft performance nor object theater, and barely psychodrama. And it stuck out, because in the rest of the documentation exhibited, the background is either scenographic, created to foreground the performer's body (Robert Wilson, Theodora Skipitares, Richard Foreman), or, as in the case of Kroesen or Ken Jacobs, absolutely dark. In the few cases (Bark, Palacios Whitman) where there are "accidental" details (e.g., blacked-out loft windows, heating pipes), the perspective is frontal: The camera is always oriented in such a way as to imply a clear "upstage" (pipes and windows in the background) and "downstage" (the performer's body in the foreground). Moreover, the camera always seems to be stationed perpendicular to the center of the performance area. This camera position, coupled with the absence of any spectators



JARED BARK, LIGHTS: ON/OFF, 1974, installation view, "Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama—Manhattan 1970–1980," 2013, Whitney Museum of American Art, New York / LICHTER: AN/AUS, Installationsansicht. (PHOTO: RON AMSTUTZ)

CARRIE MAE WEEMS, PERFORMANCE GESTURE 1, LET IT BE KNOWN, 2006, digital print from black-and-white film, 37 x 30" / PERFORMANCE GESTE 1, GEBT ES BEKANNT, digitaler Print von Schwarz-Weiss-Film, 94 x 76,2 cm.



behind the performer, implies that there is only one position from which this performance is to be viewed, that all the spectators are already there beside or behind the camera, and that the atomized, accidental spectators of visual arts have been organized into an *audience*, toward which the performance orients itself. That is to say, our attention has been organized *theatrically*.

This attitude toward their audience, the desire to focus attention on the performer more intensely than conventional gallery performance could or would do, led the "Rented Island" artists, perhaps unwittingly, to adopt the spectatorial protocols of conventional theater. And this organization of audience attention—and the documentation that resulted from it—is what makes the "Rented Island" performance works look and feel so unlike performance *art*. And thus Heyward, Kroesen, Stuart Sherman, et al. are neglected by art history as creators of "psychodrama" and "object theater," when they could, had they been a little less intent on shaping their audience's focus, be hailed as the forerunners of "lecture performance."<sup>9)</sup> Had they hung on for another, oh, forty years, they could have been Tris Vonna-Michell.

The crowning irony is that, to judge by recent work in "Radical Presence," contemporary artists are discovering the aggressively frontal, audience-excluding style of documentation all by themselves: I'm referring not only to the stand-alone video works by Linzy, Satterwhite, and Girl (Chitra Ganesh and Simone Leigh), but also the documentation of Weems and Owens. The audience is gone, and all we're left with is the image of the performer; in other words, the staging is *theatrical*. The important difference, of course, is that these artists have the funding to hire gaffers, grips, electricians, videographers, and printers who ensure that the performance is suitably documented for exhibition, while staying safely out of the picture.<sup>10)</sup>

### IV. THE MUSEUM PROBLEM

The artifacts included in "Rented Island" *aren't* autonomous works, Sanders seemed to be insisting; they weren't intended to be. So why should we exhibit them as art? But why, too, his exhibition appeared to ask, should we display these materials as a soberly constructed archive, when they were the product of such over-the-top theatricality?<sup>11)</sup> Sanders was thus compelled to apply new strategies to the performance exhibition. One was the "hoarder"

approach discussed above. Another was overt scenography. In an attempt to evoke Squat Theatre's storefront on West 23rd Street, where the Hungarian exiles both lived and made multimedia performances, a sign reading squat theatre was hung outside a room and its interior was decorated with wall photos, posters, scattered chairs, a monitor, and projections (directly on the wall and on a sheet). There was the Jack Smith seraglio discussed above, with its Moorish painted doorway. Across the exhibition space, a grainy black-and-white film of Foreman's SOPHIA=WISDOM (1974) was projected in a room whose dimensions, according to a wall text, replicated the narrow width of the director's space at 80 Wooster Street.

The scenography moves us away from the historical-society model towards a rock-and-roll-hall-of-fame approach, and that's not necessarily a problem: Sanders's aim is clearly to upend the solemnities of performance exhibition, and, when focusing on an art form invented to upend traditional exhibition protocols, why not upend traditional exhibition protocols? My problem is more that sitting in a room plastered with trompe l'oeil wallpaper and watching a monitor with a life-size photographic backdrop isn't going to bring me closer to the experience of watching Squat Theatre, any more than watching a black-and-white projection of Foreman in a specially designed room at the Whitney is going to help me understand what it was like to actually be downtown, in 1974, watching the performance and trying to block out thoughts of Watergate, of possibly getting mugged when I leave the space, and of contracting an STD from one of my twelve "friends."

But I think the very inadequacy of the exhibition's attempts to situate us in time and space through scenic design was intentional, too. You actually *had* to be there, seems to have been the argument of "Rented Island." Why else would a composer (John Zorn) be represented by tiny objects in a dark room? Why include a sequence of blurry photos to represent a hard-to-



*Re-creation of Squat Theatre, installation view, "Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama—Manhattan 1970–1980," 2013, Whitney Museum of American Art, New York / Nachbau des Squat Theatre, Installationsansicht. (PHOTO: RON AMSTUTZ)*

*"Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art," exhibition view / Ausstellungsansicht, Grey Art Gallery, New York University.*



explain performance by the most lauded, intensely prolific artist in the show (Mike Kelley)? Sanders's aim appears to have been subversive: to show work that forecloses any attempt to re-experience it. "You think you know Kelley's work from that PS1 show?" he asks. "Well, you'll never know all of it." Similarly, even as he attempted to reinscribe lost figures back into performance history, he did so by allowing only glimpses of them.

When compared to "Rented Island," "Radical Presence" looks pretty un-radical, as Casel Oliver appeared willing to accept the narrowness of the art world's definition of performance—or is it documentation?—provided we broaden the census of those who practice it. Sanders, on the other hand, set forth the argument that our understanding of both performance *and* documentation is excessively circumscribed and (quixotically, admirably) attempted to reach out—even to the desolating abomination of theater. By showing how its artifacts and documentation resist museologization—and then, as if in a sign of camaraderie, refusing to museologize anything else—he posed a constant and uncompromising challenge to the idea that what can be exhibited is what gets remembered.

## V. GHOSTS

But the problem, in the end, is that the rigorously organized spectatorship of theater leads, through its documentation, to the paradoxical impression that the audience doesn't matter at all: They're just *absent*. In contrast, the seeming indifference to spectatorial experience in visual art performance has led, through *its* documentation, to the idea that the spectators were *constitutive* of the live event—either because they're visibly present, gasping, reacting, judging, or because the performance area seems so undefined that anyone could walk in at any time. And this is, ultimately, why so much of the photographic and video documentation in "Rented Island" felt so flat, so static. Because if one can't experience it firsthand, if one can't be part of the original audience, one wants to know how the *whole* event looked and felt, not just the part that took place onstage. To re-experience the *liveness* of the performance, you need to see the world of which it was a part; you need to get a sense of the spectator you *could have been*.

So for me, the most touching moment of "Rented Island" was atypical, and explained, in a way, why old-school performance documentation continues to exert a fascination beyond nostalgia. It was the only video in the Mike Smith room that (as far as I could tell) documented a live performance: BUSMAN'S HOLIDAY RETREAT REVUE, performed at Artists Space

on October 20, 1976. Although clearly focused on Smith and his delineated performance area, the camera is off-center for a change, and you can see water and steam pipes as well as a table (or is it an ironing board?) stacked with props in a darkened corner on the left-hand side. But beyond these minor distractions, you can also see, in the lower left corner of the screen, a wedge of the audience. You can't see their faces, exactly, but you can see and hear them laughing, sometimes singly, sometimes as a group. What they're laughing at is impossible to know. From a distance, the performance doesn't seem very funny. But what's moving is that it was funny to them. And what's compelling is precisely the reminder of what existed outside the performance, in time, in space—people with different names and different hairstyles, watching; people with histories and futures that atomize and break apart as ours do.

In another forty years, museum visitors may look with curiosity at today's performances, but if "Radical Presence" is any bellwether, it seems unlikely they'll see us in the audience. Yet the real value of documentation is not to let us know *what* we're missing, but *that* we're missing. And it's this record of a room, and of a crowd, that affirms the anti-autonomy of performance while protecting that ephemerality which performance artists have, from the beginning, strived to undermine.

1) Mike Kelley and Paul McCarthy, "Statement for the Visitor's Gallery: Out of Actions," reprinted in *Mike Kelley: Minor Histories* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004), p. 115.

2) By the beginning of this century, the tactile, nostalgic appeal of onionskin and mimeograph had carried typed annotation of performance as far as it could go. While the digital dissemination of print culture, the ascendancy of relational aesthetics, and the success of the Do It manuals ensured that this material dissolved into the overall performance gene pool, this very ubiquity also ensured that one saw fewer and fewer typed performance descriptions on the gallery wall or instructional multiples stacked on the gallery floor.

3) A rough lineage can be traced from Paul McCarthy's innovation of exhibiting entire performance sets as sculptural installations, to Matthew Barney's exhibition of specially designed props and scenic elements as sculptures, to Ryan McNamara's *reductio ad absurdum* of simply exhibiting the photography and props and never doing the performance at all (in his 2012 exhibition "Still," at Elizabeth Dee Gallery, New York).

4) Vito Acconci condensed all these contradictions in a recent interview with the *San Francisco Arts Quarterly*. When asked about the worst performance he'd ever seen, he tagged Marina Abramović's THE ARTIST IS PRESENT (2010) at the Museum of Modern Art, New York: "She turned herself into a sculpture, into an act of endurance; the repetition, the constancy, turned her action into habit; the constant presence of an audience turned her so-called performance into theater."

5) Kelley's quote, from 1991, serves as the epigraph to curator Jay Sanders's essay in the exhibition catalogue.

6) In addition, "Radical Presence" offered an extremely robust program of talks and performances; "Rented Island" featured fewer, but also presented a related film series at Anthology Film Archives.

7) The only exhibits that came across as ephemera in "Radical Presence" belonged to Adrian Piper: a typed manuscript from 1991, and a recent letter to Cassel Oliver announcing that the artist was dropping out of the show and taking the video documentation of MYTHIC BEING (1973–75) with her.

8) It's worth noting that, for once, it's not RoseLee Goldberg's fault. Most of these artists were included in her seminal history of performance, and, having defined the field, it was not necessarily her job to tend it. She let nature take its course, and this is the shape the field has taken.

9) Meanwhile, their casual, laissez-faire attitude toward the performance itself disqualified them from a place in the history of downtown theater, which, owing to its own prejudices, could only apply its highly organized perspective to the highly organized—not to say pretty uptight—performances of artists like Foreman, Wilson, and Laurie Anderson.

10) In this context, it makes sense that one of the only artists from the "Rented Island" scene to emerge from the '80s with an intact career was Michael Smith, who for years was best known for a series of "Mike's World" sitcom-style videos he shot on a soundstage—no audience present. Many of the video works in "Radical Presence" similarly place the gallery visitor in the position of an at-home viewer, as they play with the genres, formats, and aesthetics of the soap opera (Linzy), YouTube (Musson/Youngman), and the video game (Satterwhite).

11) See, for instance, the traveling exhibition "100 Years"—curated by Klaus Biesenbach and RoseLee Goldberg, and thus far presented in Düsseldorf, New York, and Moscow—which is historically invaluable and experientially interminable.

# DABEISEIN IST WICHTIG (SO ODER SO)

DAVID LEVINE



ADRIAN PIPER, *THE MYTHIC BEING: CRUISING WHITE WOMEN*, 1975, silver gelatin print, 8 x 10" / *MYTHISCHES WESEN: WEISSE FRAUEN KREUZEND*, Silbergelatine-Abzug, 20,3 x 25,4 cm. (PHOTO: JAMES GUTMANN)

Die Frage, wie «Performance» im Museum zu präsentieren sei, bleibt trotz deren steigender Beliebtheit weitgehend ungelöst. Was man in konventionellen Kunstausstellungen zu sehen bekommt, wurde mehr oder weniger bewusst zu diesem Zweck geschaffen. Im Gegensatz dazu finden Performances generell *irgendwo anders* statt – an einem anderen Ort oder zu einer anderen Zeit relativ zum Ausstellungsraum. Institutionen, die Performance-Ausstellungen organisieren wollen, sehen sich daher gezwungen, wie ein Geschichtsverein vorzugehen und mittels archivierter Belege vorzuspiegeln, dass irgendwann, irgendwo irgendetwas *geschah*. Solche Ausstellungen können informativ sein, aber sie ermöglichen sicherlich keine besonders vitale Begegnung mit dem Werk.

Das Problem ist nicht neu. Bereits im Jahr 1998, als sich an der von Paul Schimmel kuratierten, bahnbrechenden Ausstellung «Out of Actions» im Museum of Contemporary Art in Los Angeles beteiligten, verfassten Mike Kelley und Paul McCarthy die folgende Klage:

*Museen haben nach wie vor Schwierigkeiten damit, Arbeiten zu zeigen, die ihrem Wesen nach unbeständig sind, deren Form und Inhalt die Zeit, die Erinnerung, die Wahrnehmung, das gesprochene Wort, der Klang, das menschliche Handeln und der interaktive Dialog sind ... Es gibt eine Vielzahl wichtiger Kunstwerke, die nicht den Disziplinen der Bildhauerei oder Malerei zuzurechnen sind und die*

DAVID LEVINE ist Künstler. Er lebt und arbeitet in New York und Berlin.

nicht dafür gemacht wurden, im Museumsraum vorgeführt zu werden ... Wir müssen andere Lösungen finden, die eine historische Neubewertung dieser Ereignisse zulassen, anstatt bloss deren materielle Überbleibsel zu fetischisieren.<sup>1)</sup>

Natürlich gibt es ein institutionelles Format, das geschaffen ist, Performance in all ihrer Flüchtigkeit zu präsentieren – das *Theater*. Aber die reich dokumentierte Abneigung der Moderne im Allgemeinen und der zeitgenössischen Kunst und der Performancekunst im Besonderen gegen das Theater und seine Ableger schloss eine eingehende Erforschung seiner Möglichkeiten durch die Zuschauer, Kritiker und Künstler von vornherein aus.

Fünfzehn Jahre nach «Out of Actions» und ein paar «andere Lösungen» später ist im Prinzip alles beim Alten geblieben. Wie zwei jüngste Ausstellungen in New York andeuten – eine im Whitney Museum of American Art, die andere ein Gemeinschaftsprojekt zwischen der Grey Art Gallery der New York University und dem Studio Museum in Harlem –, hat sich in der Produktion der «materiellen Überbleibsel», in unserer Einstellung zu ihnen und in unserem Wissen über ihre Funktion allerdings doch einiges verändert.

## I. KURZE GESCHICHTE DER PERFORMANCE-AUSSTELLUNG

Bei Performances entstehen Dinge: Programmzettel, Pressemitteilungen, Notizen, Objekte und Aufzeichnungen. Als bildende Künstler in den 1960er-Jahren die Aktion für sich entdeckten – man nehme Fluxus oder Allan Kaprows Aufsatz «The Legacy of Jackson Pollock» (1958) als naheliegende, wenn auch etwas einfallslose Ansatzpunkte –, entwickelte sich unter

WAYNE HODGE, NEGERKUSS, 2011, digital photograph, 16 x 20" / Digitale Photographie, 40,5 x 50,8 cm.  
(PHOTO: KATHRIN HELLER)



WAYNE HODGE, NEGERKUSS, 2011,  
digital photograph, 16 x 20" / Digitale Photographie,  
40,5 x 50,8 cm. (PHOTO: KATHRIN HELLER)



dem Druck von Kritik und Markt ein spezifischer Typus des Artefakts, der an die (angeblich) lebensfeindlichen Bedingungen der Kunstwelt angepasst war. Während Werbematerialien umgehend als wertloses Beiwerk verworfen wurden, krochen in Aktionen entstandene Partituren, Photographien, Videos und Requisiten unterschiedlichster Art aus der Ursuppe der Kanonbildung und nisteten sich in der Kunstgeschichte als «Dokumentation» ein. Einzelne Belege – etwa Aufnahmen von Carolee Schneemanns *INTERIOR SCROLL* (Innere Schriftrolle, 1975) oder von Vito Acconcis *FOLLOWING PIECE* (Folgestück, 1969) – gewannen durch wiederholte Präsentation und Reproduktion eine eigene Aura. Ihr rohes, körniges, fleckiges Äusseres spiegelte die flüchtige Natur der Aktionen, aus denen sie hervorgegangen waren. Auf diesem Weg etablierte sich die Dokumentation, die vordem bloss Spur eines Ereignisses gewesen war, als autonome ästhetische Kategorie.

Wie zu erwarten, passten die so entstandenen «ausstellungsfreundlichen» Performance-Relikte – Photographien, Videos, Objekte<sup>2)</sup> – nahtlos in die bestehende Ausstellungspraxis: Man konnte sie in den Raum stellen, an die Wand hängen oder auf dem Bildschirm zeigen. Künstler begannen, bei ihren Performances die Produktion einer autonomen Dokumentation einzuplanen, die weitaus traditionelleren Vorstellungen von Schönheit, Harmonie und Wert gehorchten.<sup>3)</sup> Offenbarer Nachteil dieser Ausstellungsstrategie – nennen wir sie *forensisch* – ist die mangelnde «Lebensnähe», die der Performance doch eigentlich erst ihren kunsthistorischen Stellenwert verschafft hatte. Künstler, Kuratoren und Institutionen dachten sich daher zwei neue Varianten aus: Die Strategie der *Präsentation* sieht die planmässige Aufführung von Performances im Ausstellungsraum oder in dessen Nähe vor; die Strategie der *Dauer* fasst den Performer als eine Art atmende Skulptur auf, die während der Öffnungszeiten der Galerie oder des Museums Langzeitaktionen im Ausstellungsraum durchführt.

Obwohl dies exakt die Lösungen waren, die Kelley und McCarthy gefordert hatten, wurden nur allzu bald ihre Grenzen deutlich. Wie schon die forensische Strategie unterliefen sie die kritische Position, durch die sich die Performance überhaupt erst als kunsthistorisches Phänomen hatte durchsetzen können. Von Kaprow über Chris Burden bis Peggy Phelan hatte sich die Performance im Gegensatz zu Autonomie und Spektakel definiert. Die Strate-

gie der Dauer vertauschte einfach die Autonomie des an der Wand hängenden Objekts mit der Autonomie der Skulptur und die Strategie der Präsentation borgte sich die Verkaufsmethoden des Theaters.<sup>4)</sup> Dieses Resultat soll nun nicht als Beweis für die unlauteren Absichten der Performancekünstler genommen werden, besonders nicht jener der ersten Generation, die ihre erklärt anti-institutionelle Praxis für Museumsausstellungen «zurechtschneiderte». Vielmehr lässt sich daran ermesen, wie sehr diese Künstler auf einen Platz in der Kunstgeschichte erpicht waren. Sogar um den Preis, ihre Kritik an der Autonomie und am Spektakel in Institutionen hineinzuzwängen, deren Auftrag es war, die Autonomie und das Spektakel heiligzusprechen. Wie sonst, wenn nicht durch Präsentation und Reproduktion, konnte ihre Kritik ein breiteres Publikum erreichen? Ich weiss nicht, ob das ein Trost für sie oder für irgendjemand anderen ist, aber am Ende gelang es ihnen tatsächlich, eine Kunstform zu schaffen, deren Präsentation ein ungelöstes Rätsel bleibt.

## II. KUNST KONTRA RELIKT

Die Ausstellungen «Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art» in der Grey Art Gallery und im Studio Museum sowie «Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama—Manhattan, 1970–1980» im Whitney Museum setzten sich das Ziel, bislang unbeachtete Performance-Strömungen ans Licht zu bringen. «Radical Presence» konzentrierte sich auf die massgebliche und richtungsweisende Rolle afroamerikanischer Künstler in der Geschichte der Performance. «Rented Island» untersuchte eine Szene, die, wie Kelley sagte, «aus den Geschichtsbüchern gestrichen wurde».<sup>5)</sup> Während die Präsentation beider Ausstellungen dem forensischen Modell folgte, konnten ihr Konzept und Material nicht unterschiedlicher sein.<sup>6)</sup>

«Radical Presence» wurde vom Contemporary Arts Museum Houston zusammengestellt, wo die Ausstellung auch erstmals zu sehen war. Aufgeteilt in zwei Gruppen umfasste sie Werke von siebenunddreissig Künstlern (einschliesslich zweier Künstlerpaare). Obwohl das Schwergewicht auf den letzten zwanzig Jahren lag, reichten einzelne Exponate weiter zurück, so etwa Benjamin Pattersons Anleitungen zu seiner Fluxus-Aktion POND (Teich) aus dem Jahr 1962. In New York machte sich die Ausstellung besonders gut, vor allem wenn man ihr Volumen bedenkt, das mit dem relativ geringen Raumangebot der beiden Standorte auskommen musste. Die Kuratorin Valerie Cassel, deren erklärtes Ziel es war, der afroamerikanischen Performance «ihren Platz im Kanon der Performancekunst zu sichern», fand ein konzeptuell elegantes Arrangement. Die Auswahl mit Höhepunkten von Wayne Hodge, Carrie Mae Weems, Clifford Owens, Derrick Adams und Jacolby Satterwhite sah aus wie eine konventionelle Ausstellung mit Skulpturen, Photographien und Videos.

Das Dokumentationsmaterial liess Cassel Oliver kaum eine andere Möglichkeit, als sie als *Kunst* zu präsentieren. Viele Stücke waren aufwendig gerahmt, gedruckt oder produziert, viele der teilnehmenden Künstler waren bekannt und hatten Galerien und die Bilder und Objekte waren allem Anschein nach für Ausstellungen gemacht. Ob die sorgfältig gestellten und makellos gedruckten Aktionsphotos von Weems, Owens oder Adams als autonome Kunstwerke – das heisst ohne Verweis auf eine mutmassliche Performance – bestehen könnten, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Auf jeden Fall zerschlagen sie durch ihren Versuch den indexikalischen Knoten, der «Performance» und «Dokumentation» verbindet: Die Performance, wollen diese Werke sagen, ist *sowohl* ein Live-Event *als auch* eine Photosession. Ebenso wie Hodges furchterregender NEGERKUSS (2011) sowohl als Performancemaske als auch als Ausstellungsskulptur funktioniert. Dieses Manöver – das heute längst zum «Kanon

der Performancekunst» gehört – setzt die Aktion und das Artefakt als getrennte und gleichwertige Auseinandersetzungen mit der Grundidee. Auf derselben Ebene stehend sind *beide* als Materialisierung des einen zugrunde liegenden Gedankens aufzufassen. Hinzu kommt, dass einige der Exponate in «Radical Presence» streng genommen nicht der Performance-, sondern der Videokunst zuzurechnen waren. Die Grenze ist ohnehin unscharf, aber im Fall von Kalup Linzy, Jason Musson/Hennessy Youngman und Jacolby Satterwhite fand die einzige Live-Performance im Atelier statt.

In «Rented Island» waren einundzwanzig Künstler und Künstlergruppen vertreten, aber mit Ausnahme von Räumen, die Ericka Beckman, Michael Smith und John Zorn gewidmet waren, wirkten nur wenige Relikte wie echte Kunstwerke. Eher schien es sich um Dokumentations- oder Archivmaterial zu handeln, um Zettel und Notizen<sup>7)</sup> – nicht fetischisierbare materielle Überbleibsel aus dem Besitz von Sylvia Palacios Whitman, Jill Kroesen, Jared Bark, Julia Heyward und anderen vergessenen «spätstrukturalistischen Performanceleuten», um noch einmal Kelley zu zitieren. Die Photographien, Kontaktabzüge, Flugblätter, Videos und Requisiten sahen alle irgendwie abgerissen aus, hastig zusammengebastelt und wieder weggeräumt. Während die Relikte in «Radical Presence» sich offenbar direkt an den Betrachter wandten, vermittelten die in «Rented Island» den Eindruck, sie wären für irgendeine nebulöse «Nachwelt» aufbewahrt worden, pflichtbewusst für den Fall, dass eines Tages ein Kunsthistoriker anruft. Die Dokumentation in «Radical Presence» bemühte sich um ästhetische Gleichstellung mit den Aktionen. Jene in «Rented Island» blickte ehrerbietig auf Ereignisse zurück, die in Zeit und Raum verloren sind. Die Photographien und Videos im Whitney Museum belegten Performances, sie selbst aber wirkten keineswegs wie *Kunst*.

Demgemäss wurden sie vom Kurator Jay Sanders behandelt, der die geräumige dritte Etage des Whitney in ein Gewirr von Kammern aufteilte und so enthusiastisch mit Programmen, Flugzetteln, Photographien, Objekten und Requisiten vollstopfte, dass es unmöglich war, sich auf irgendein Stück einzeln zu konzentrieren. Es gab keinen Ort, wo man einen Schritt zurücktreten konnte, ohne dass sofort andere Dinge ins Blickfeld drängten. Alles war zusammengepfercht, aufeinandergetürmt, in Ecken und Vitrinen gesteckt. (Die Aktionen der 1970er-Jahre mögen in Lofts stattgefunden haben, die Installation der Ausstellung erinnerte aber eher an den heutigen Immobilienmarkt.) Wie viel Platz, schien Sanders zu fragen, braucht ein Produktionsphoto von Babette Mangolte wirklich, um «atmen» zu können? Und der Anzug mit Glühbirnen von Jared Bark? Wie Cassel Olivers Inszenierung der Relikte von Tameka Norris und Terry Adkins bewies, gibt es mehr als genug Möglichkeiten, eine materielle oder graphische Spur in eine heilige Reliquie zu verwandeln. Weit davon entfernt, hing Sanders die überlebensgrossen Jazz-Hände von Palacios Whitman hoch in eine Ecke. Er hatte die Gelegenheit, Requisiten als *Skulptur*, Standphotos als *Photographie* und Aufnahmen als *Video* zu verkaufen; er hatte die Gelegenheit, dem Material Aura und Autonomie zu verleihen; er hatte die Gelegenheit, seine Musiker, Regisseure und Akteure als übergangene Postkonzeptualisten hinzustellen, die Performance zu einem «Teil ihrer Praxis» machten – und nutzte keine. Sogar im Umgang mit einem institutionell abgesegneten Künstler wie Jack Smith, dessen Ausstellung bei Barbara Gladstone im Jahr 2011 bilderbuchhaft vorführte, wie Ephemeres in Autonomes zu transformieren ist, weigerte sich der Whitney-Kurator, diesen Weg einzuschlagen. Sanders warf Relikte einer Performance von 1977 regellos in eine Vitrine und steckte andere Dokumentationsstücke in einen verdunkelten Raum, dessen typisch Jack-Smith'sches Dekor derart *theatralisch* war, dass die Zeichnungen, die Notizen und die Diashow völlig darin untergingen.

JACK SMITH, installation view, "Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama—Manhattan 1970–1980," 2013, Whitney Museum of American Art, New York / Installationsansicht. (PHOTO: RON AMSTUTZ)



### III. DAS PROBLEM THEATER

Sie fragen sich vielleicht, ob die Exponate in der Whitney-Ausstellung eine solche Behandlung *verdient* hatten. Warum sind die meisten dieser Künstler vergessen?<sup>8)</sup> Und wenn nicht, warum werden ihre Werke nie in Museen gezeigt? Warum sieht ihre Dokumentation nicht aus wie Kunst?

Die ersten Performancewerke, die als solche kanonisiert wurden – oder war es die erste Dokumentation, die ikonisch wurde? –, fanden im Freien (Acconcis FOLLOWING PIECE oder Adrian Pipers MYTHIC BEING [Mythisches Wesen, 1973 – 75]) oder in Ausstellungsräumen (Burdens SHOOT [Schuss, 1971], Acconcis SEEDBED [Saatbeet, 1972] oder Marina Abramovičs RHYTHM O [Rhythmus O, 1974]) statt. In der Dokumentation sieht man hinter oder um den Performer zumeist Zuschauer oder zufällig anwesende Passanten. Fehlt das Publikum, ist der Hintergrund entweder so gerammelt voll mit ablenkenden Details («Hey, das ist doch Harvard Square!») oder so blank (die weisse Galeriewand), dass sich kein «richtiger», das heisst frontaler Blickwinkel festmachen lässt. Der Performer scheint sich in einem 360°-Raum zu befinden. Insoweit die Kamera als Stellvertreterin des Zuschauers fungiert, gewinnen wir den Eindruck, dass wir überall stehen könnten, dass in diesen Performances – oder sind es die Photographien? – kein Versuch unternommen wurde, die Wahrnehmung des Betrachters zu strukturieren. Oder anders ausgedrückt, dass kein Versuch unternommen wurde, ein *Spektakel* zu erzeugen. «Alles bloss Prozess, Leute», wollen die Bilder sagen, «entweder ihr kriegt es mit oder nicht.» Das ist bis zu einem gewissen Grad natürlich Pose. Acconci probte FOLLOWING PIECE im Stillen tagtäglich drei Wochen, später wurde es zu Dokumentationszwecken nochmals aufgeführt.

Warum FOLLOWING PIECE in «Rented Island» vertreten war, bleibt unklar. Acconcis Werk ist weder eine Loft-Performance noch Objekttheater und schon gar nicht Psychodrama. Es fiel heraus. In allen anderen Dokumentationsmaterialien war der Hintergrund entweder kulissenhaft darauf ausgerichtet, den Körper des Akteurs zu akzentuieren (Robert Wilson, Theodora Skipitares, Richard Foreman), oder völlig dunkel (Kroesen, Ken Jacobs). In den wenigen Fällen (Bark, Palacios Whitman), wo «zufällige» Details sichtbar werden (verdun-

kelte Loft-Fenster, Heizungsrohre usw.), herrscht ausnahmslos Frontalsicht: Die Kamera ist stets so gestellt, dass der Betrachter klar zwischen «Kulisse» (Fenster und Rohre) und «Handlung» (Körper des Performers im Vordergrund) unterscheiden kann. Überdies war die Kamera in der Regel direkt auf das Zentrum des Aufführungsbereichs ausgerichtet. Diese Kameraposition, kombiniert mit der Tatsache, dass sich keine Zuschauer hinter dem Performer aufhalten, legt nahe, dass es nur einen Punkt gibt, von dem aus die Performance verfolgt werden kann, dass sich alle Zuschauer bereits neben oder hinter der Kamera befinden und dass die vereinzelt, frei herumwandernden Betrachter der bildenden Kunst bereits zum Publikum zusammengefasst sind, an das sich die Performance richtet. Mit anderen Worten, die Aufmerksamkeit wurde *theatralisch* organisiert.

Die beschriebene Relation zum Publikum, die den Performer stärker in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit rücken soll, als die konventionelle Galerie-Performance es zulässt, hat die in der Whitney-Ausstellung vertretenen Künstler vermutlich dazu verleitet, das Präsentationsschema des Theaters zu übernehmen. Ebendiese Organisation der Aufmerksamkeit – wie auch der resultierenden Dokumentation – ist auch die Ursache dafür, dass die Performancewerke in «Rented Island» nicht wie Performancekunst wirken. Und so kam es, dass Heyward, Kroesen, Stuart Sherman und andere von der Kunstgeschichte als Schöpfer von «Psychodrama» und «Objekttheater» vernachlässigt wurden. Wären sie ein bisschen weniger darauf aus gewesen, das Schauerlebnis des Publikums zu dirigieren, wären sie vielleicht als Pioniere der «Lecture Performance» gefeiert worden.<sup>9)</sup> Hätten sie vierzig Jahre oder so weitergemacht, könnten sie heute Tris Vonna-Michell sein.

Wenn man die Werke neueren Datums in «Radical Presence» betrachtet, liegt die grösste Ironie wohl darin, dass zeitgenössische Künstler den streng frontalen, das Publikum ausschliessenden Stil der Dokumentation ganz alleine für sich entdecken. Ich beziehe mich hier nicht nur auf die eigenständigen Videowerke von Linzy, Satterwhite und Girl (Chitra Ganesh und Simone Leigh), sondern auch auf die Dokumentationen von Weems und Owens. Die Zuschauer sind weg und übrig bleibt allein das Abbild des Performers. Kurz, die Inszenierung ist *theatralisch*. Der entscheidende Unterschied ist natürlich, dass diese Künstler die Mittel haben, Videofilmer, Assistenten, Beleuchter, Elektriker und Drucker anzuheuern, die sicherstellen, dass die Performance ausstellungsgerecht dokumentiert wird, während sie selbst sich säuberlich aus dem Bild halten.<sup>10)</sup>

### IV. DAS PROBLEM MUSEUM

Die Artefakte in «Rented Island» sind *nicht* autonome Werke und waren nie als solche beabsichtigt gewesen, schien Sanders betonen zu wollen. Warum soll man sie also als Kunst präsentieren? Das Ausstellungsmaterial warf jedoch noch eine andere Frage auf: Warum soll man es als sachlich konstruiertes Archiv präsentieren, wo es doch aus einer derart übersteigerten Theatralik hervorging?<sup>11)</sup> Sanders sah sich gezwungen, neue Wege der Performance-Präsentation zu beschreiten. Eine war die bereits beschriebene Sammelwut, eine andere die ostentative Raumdramaturgie. Um die Fassade des Squat Theatre an der West 23rd Street nachzuzahlen, wo ungarische Einwanderer gewohnt und Multimedia-Performances veranstaltet hatten, wurde vor dem Eingang ein Schild mit der Aufschrift SQUAT THEATRE aufgehängt und der Innenraum mit Photos, Plakaten, verstreuten Stühlen, einem Monitor und Projektionen (direkt an die Wand und auf ein Leintuch) angefüllt. Dann war da noch der besagte Jack-Smith-Serail mit dem im maurischen Stil bemalten Tor. Direkt gegenüber lief ein körniger Schwarz-Weiss-Film von Foremans SOPHIA=WISDOM (Sophia=Weisheit, 1974)



CLIFFORD OWENS, ANTHOLOGY (SENGA NENGUDI), 2010, C-print, 30 x 40" /  
ANTHOLOGIE (SENGA NENGUDI), C-Print, 76,2 x 101,6 cm.

in einem Raum, dessen Abmessungen laut Erläuterungstext genau denen seines Theaters im Haus 80 Wooster Street entsprachen.

Die theatralische Raumgestaltung vertauscht das sozial-historische Modell gegen einen Rock-and-Roll-Hall-of-Fame-Look. Das ist nicht notwendigerweise schlecht: Sanders legt es offensichtlich darauf an, den feierlichen Ernst zu durchbrechen, der Performance-Ausstellungen gewöhnlich durchweht. Wenn man eine Kunstform vorführen möchte, die erfunden wurde, um die traditionellen Formen der Präsentation auf den Kopf zu stellen, ist es nur konsequent, dass man dabei die traditionellen Formen der Präsentation auf den Kopf stellt. Die Schwierigkeit lag für mich woanders, nämlich darin, dass mich ein Raum mit Trompe-l'Œil-Tapeten und einem lebensgrossen Wandphoto hinter dem Bildschirm keinen Schritt näher an das reale Zuschauererlebnis im Squat Theatre heranbringt. Ebenso wenig lässt mich die Schwarz-Weiss-Projektion eines Foreman-Stücks in einem eigens fabrizierten Whitney-Abteil

spüren, wie es damals im Jahr 1974 wirklich war, in Downtown Manhattan eine Performance zu sehen, während man versuchte, nicht an Watergate zu denken, oder an die Möglichkeit, dass man nachher auf der Strasse ausgeraubt wird oder dass man von einem seiner zwölf «Freunde» eine Geschlechtskrankheit kriegt.

Nichtsdestotrotz bin ich überzeugt, dass sogar noch das *Scheitern* des Ziels, uns mittels einer kulissenhaften Raumdramaturgie in eine andere Zeit und an einen anderen Ort zu versetzen, eingeplant war. Du *musstest* eben wirklich dabei gewesen sein, schien «Rented Island» sagen zu wollen. Gäbe es einen anderen Grund, einen Komponisten (John Zorn) durch winzige Objekte in einem dunklen Raum zu porträtieren? Warum dachte der Kurator, eine Serie verschwommener Photos einer schwer erklärbaren Aktion wären repräsentativ für Mike Kelley, einen der renommiertesten und produktivsten Künstler in der Ausstellung? Sanders verfolgte sicher subversive Absichten: Er wollte Werke zeigen, die sich dem Versuch, sie neu zu erleben, widersetzen. «Du glaubst wohl, du weisst alles über Kelley, weil du die PS1-Ausstellung gesehen hast», höhnte er. «Merk dir, du wirst nie alles wissen.» Sogar wenn er vergessene Figuren in die Geschichte der Performance zurückholte, gönnte Sanders uns nicht mehr als ein paar aufreizend kurze Blicke.

Im Vergleich zu «Rented Island» wirkte «Radical Presence» ziemlich gesetzt. Cassel Oliver schien bereit, sich mit der rigiden, in der Kunstwelt gängigen Definition der Performance – oder Dokumentation? – abzufinden, solange man die dem Genre zuzurechnende Künstlerpopulation auf eine breitere Basis stellt. Im Kontrast dazu argumentierte Sanders, dass unser Verständnis von Performance und Dokumentation zu eng gefasst ist. Er verfiel der hoffnungslosen Idee, für die man ihn gleichwohl loben muss, Annäherungsversuche an andere Disziplinen zu wagen – sogar an das abscheuliche Laster des Theaters. Indem er zeigte, wie dessen Artefakte und Dokumentationsmaterialien sich der Musealisierung widersetzen – und sich dann in einem quasi kameradschaftlichen Akt weigern, anderes zu musealisieren –, lieferte er einen schlagenden Einwand gegen die Behauptung, dass das, was ausgestellt werden kann, auch das ist, was in Erinnerung bleibt.

## V. GEISTER

Trotz allem bleibt am Ende das Problem, dass die strenge Zuschauerordnung des Theaters mittels der Dokumentation den paradoxen Eindruck erweckt, dass das Publikum eigentlich gar nicht zählt: Es ist *abwesend*. In der bildenden Kunst führte die augenscheinliche Gleichgültigkeit gegenüber der Erfahrung des Betrachters zur Erkenntnis, dass dieser ein *wesentliches* Element der Live-Aktion darstellt. Entweder weil



DERRICK ADAMS, I JUST CRUSH A LOT, 2011, detail,  
4 digital prints, 35 3/4 x 24" each / MIR GEFALLEN VIELE,  
Detail, 4 digitale Prints, je 90 x 60,7 cm.



DAVID LEVINE, *Chris Burden spectators, photograph, Los Angeles, 1975* /  
Zuschauer bei Chris Burden Performance, Photographie.

er sichtbar mit dabei ist, staunt, reagiert, beurteilt, oder weil der Aufführungsbereich so unbestimmt bleibt, dass ihn jederzeit jemand durchqueren könnte. Dies ist der Grund dafür, dass so viele Photo- und Videomaterialien in «Rented Island» so flach und statisch wirkten. Wenn man es nicht selbst miterleben kann, wenn man nicht selbst im Publikum stehen kann, möchte man wenigstens wissen, wie sich das *ganze* Ereignis anfühlte, nicht nur der Teil, der auf der Bühne stattfand. Um die *Lebendigkeit* der Performance neu zu empfinden, muss man die Welt, in die sie eingebettet war, mitempfinden. Man muss sich in den Zuschauer hinein-fühlen, der man *hätte sein können*.

Das Werk in «Rented Island», das mich am stärksten berührt hat, war untypisch und erklärte bis zu einem gewissen Grad, warum Performance-Dokumentation der alten Schule über nostalgische Sehnsüchte hinaus eine solch anhaltende Faszination ausübt. Das fragliche Werk war das einzige Video im Raum von Michael Smith, das (soweit ich feststellen konnte) eine Live-Performance aufzeichnet: BUSMAN'S HOLIDAY RETREAT REVUE (Busmans Urlaubsrevue), aufgeführt am 20. Oktober 1976 im Artists Space. Obwohl Smith klar im Mittelpunkt des abgegrenzten Aufführungsbereichs steht, ist die Kamera zur Abwechslung einmal nicht zentral positioniert. Man sieht Wasser- und Heizungsrohre sowie links in einer dunklen Ecke neben allerlei Requisiten einen Tisch (oder ein Bügelbrett?). Ausser diesen kleineren Ablenkungen fängt die Kamera am linken unteren Bildschirmrand auch einen Ausschnitt des Publikums ein. Gesichter lassen sich keine ausmachen, aber man sieht und hört ab und zu einzelne oder mehrere Zuschauer lachen. Was ihre Heiterkeit auslöst, bleibt ungewiss. Aus der Entfernung wirkte die Performance nicht besonders lustig. Was ich schön fand, war die

Tatsache, dass die *Zuschauer* es lustig fanden. Eben deswegen, weil es uns daran erinnert, was *ausserhalb* der Performance in Zeit und Raum existierte – Menschen mit unterschiedlichen Namen und Frisuren, die *schauen*; Menschen mit all dem, das war und kommen wird, das auseinanderbricht und zerstäubt; Menschen wie wir.

Museumsbesucher werden in vierzig Jahren interessiert die Performancekunst von heute studieren. Wie «Radical Presence» bewies, ist es ziemlich unwahrscheinlich, dass sie uns im Publikum sehen werden. Der eigentliche Wert der Dokumentation liegt nicht darin, uns wissen zu lassen, was fehlt, sondern darin, uns wissen zu lassen, *dass* wir fehlen. Die Konserve eines Raums, einer Menschenmenge bekräftigt die Anti-Autonomie der Performance und schützt die Temporalität, die Performancekünstler von Anfang an zu überwinden suchten.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Mike Kelley und Paul McCarthy, «Statement for the Visitor's Gallery: Out of Actions», Wiederabdruck, in *Mike Kelley: Minor Histories*, MIT Press, Cambridge/Massachusetts 2004, S. 115.

2) Die taktile, nostalgische Anziehungskraft von Dünndruckpapier und Matrizendruck hatte zu Beginn dieses Jahrhunderts die getippten Erläuterungen zu Performances so weit gebracht wie nur möglich. Die Ausbreitung der digitalen Druckmöglichkeiten, der Einfluss der relationalen Ästhetik und die erfolgreichen *Do It* Anleitungen liessen dieses Material im Genpool der Performance aufgehen. Diese Veränderungen sorgten schliesslich dafür, dass die getippten Performance-Beschreibungen an den Wänden, oder als aufgelegte Stapel am Boden, immer seltener wurden.

3) Stark vereinfacht führt die Entwicklung von Paul McCarthys Idee, ganze Performance-Tableaus auszustellen, über Matthew Barneys Präsentation selbst entworfener Requisiten und Staffagen als Skulpturen zu Ryan McNamaras *Reductio ad absurdum*, die Photographien und Relikte versammelt, ohne dass je eine Performance stattgefunden hat (in seiner Ausstellung «Still», Elizabeth Dee Gallery, New York 2012).

4) Vito Acconci brachte all diese Widersprüche in einem jüngsten Interview mit dem *San Francisco Arts Quarterly* auf den Punkt. Auf die Frage nach der schlechtesten Performance, die er je gesehen hatte, nannte er Marina Abramovičs *THE ARTIST IS PRESENT* (Die Künstlerin ist präsent, 2010) im Museum of Modern Art, New York: «Sie machte aus sich selbst eine Skulptur, eine Übung der Ausdauer. Wiederholung und Monotonie machten aus der Aktion Routine. Die ständige Anwesenheit des Publikums machte ihre sogenannte Performance zu Theater.»

5) Mike Kelleys Zitat aus dem Jahr 1991 dient als Motto zu Jay Sanders Aufsatz im Ausstellungskatalog.

6) «Radical Presence» bot ein reiches Rahmenprogramm mit Vorträgen und Vorstellungen. Das Angebot von «Rented Island» war bescheidener, aber es lief eine Filmserie bei Anthology Film Archives.

7) Die einzigen Exponate in «Radical Presence», die als Zettel oder Notizen gelten konnten, gehörten Adrian Piper: ein mit Schreibmaschine getippter Text aus dem Jahr 1991 sowie ein kurz vor der Ausstellung verfasster Brief an Cassel Oliver, in dem die Künstlerin ankündigt, dass sie aus der Ausstellung aussteigen und die Videodokumentation zu *MYTHIC BEING* (1973–75) mitnehmen wird.

8) Man muss dazusagen, dass dies ausnahmsweise einmal nicht die Schuld von RoseLee Goldberg ist. Die meisten dieser Künstler werden in Goldbergs autoritativer Geschichte der Performance erwähnt. Nachdem sie das Feld abgesteckt hatte, war es nicht ihre Pflicht, es weiter zu bestellen. Sie liess der Natur freien Lauf und die entwickelte sich eben in diese Richtung. RoseLee Goldberg, *Die Kunst der Performance: Vom Futurismus bis heute*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2014.

9) Zum anderen verhinderte ihre lockere, freizügige Einstellung zur Performance, dass diese Künstler einen Platz in der Geschichte des New Yorker Avantgardetheaters erhielten. Denn dessen extrem rigide Haltung konnte nur Performances von Künstlern anerkennen, die selbst extrem rigide – um nicht zu sagen verkrampt – waren, Künstler wie Foreman, Wilson oder Laurie Anderson.

10) Aus dieser Sicht wird verständlich, warum Michael Smith einer der wenigen Künstler aus der in «Rented Island» beschriebenen Szene war, der auch nach den 1980er-Jahren eine florierende Karriere hatte. Smith produzierte mehrere Jahre lang seine beliebte Videoserie *Mike's World*, die wie eine Sitcom im Filmstudio gedreht wurde – ohne Publikum. Auch viele Videowerke in «Radical Presence» versetzen den Galeriebesucher in die Position eines Zuschauers, der daheim vor dem Fernseher sitzt, während die Künstler mit den Genres, den Formaten und der Ästhetik von Soap-Operas (Linzy), YouTube-Clips (Musson/Youngman) und Videospiele (Satterwhite) experimentieren.

11) Vgl. die Ausstellung «100 Years», die in erschöpfendem Umfang einen Lehrgang durch die Geschichte der Performance bietet. Die von Goldberg und Klaus Biesenbach kuratierte Wanderausstellung machte bis dato in Düsseldorf, New York und Moskau Station.