

Kroppen er mediet

Af [STEFFEN MOESTRUP](#)

Performancekunstneren Marina Abramović er sine værker. Gennem fire årtier har hun afsøgt kroppens grænser, når det gælder smerte og udholdenhed. Filmmagerne Matthew Akers og Jess Dupre er vellykkede i deres introduktion af Abramović, men det kniber med at lave en film i sin egen ret.

I mere end 40 år har Marina Abramović fornyet og fremdyrket performancekunsten. Først nu tages hun alvorligt. Det er i al fald postulatet i Matthew Akers og Jess Dupres dokumentarfilm *Marina Abramović: The Artist is Present* (2012) (fig. 1). Dette er nok et udsagn, der kan debatteres betragteligt. For kendere af performancekunst vil Abramović være et yderst velkendt navn, ja nærmest et ikon i en kunstart, der næsten partout skal ses som værende alternativ og avantgarde. En kunstart, hvor provokation og grænseoverskridende kropslighed kan betragtes som en selvfølge, men måske også en kunstart, der er blevet desto mere populær og udbredt gennem årene. Som Abramović udtrykker det i filmen, oplever hun fortsat mere sjældent, at folk spørger "why is this art?", når hun opfører sine værker. Om det så er tegn på, at performancekunst er blevet mere anerkendt som kunstform, ja endog tæmmet og måske mistet noget af sin provokations- og refleksionsværdi, er en debat, som dokumentarfilmen desværre slet ikke berører.

Filmens sigte er portrættet. At fremvise Abramović og Abramovićs kunst i al sin mangfoldighed. At dykke ned i Abramovićs karriere og liv fra de spæde år i 1970'ernes Jugoslavien over de vilde, vovede tider - især med partneren den tyske performancekunstner Frank Uwe Laysiepen ofte kaldet Ulay - og frem til nutidens anerkendelse og hyldet (fig. 2). Et egentligt - tilnærmelsesvist folkeligt - gennembrud kan man måske tale om, at Abramović fik med en stor retrospektiv udstilling på Museum of Modern Art i New York i 2010. Det er denne udstilling, dokumentarfilmens struktur er bygget op omkring.

At sidde stille i en stol

Titlen på filmen er valgt, for Abramović er i den grad til stede. Egentlig refererer titlen til Abramovićs seneste værk, hvori hun placerer sig på en stol i MOMA's åbningstid i en udstillingsperiode på 2-3 måneder. Her sidder hun hver dag. Iklædt kjole. Tavs og stort set ubevægelig. Publikum træder frem en efter en og sætter sig i stolen overfor kunstneren. De ser på hende. En del begynder at græde. Der er ingen samtale mellem dem, men der er masser af kommunikation på færd, og tydeligvis mange følelser. Der vælder frem hos både beskuer og kunstværk/kunstner (fig. 3).

Inddragelsen og udfordringen af publikum er et centralt element ved Abramovićs kunst. Vi kan ikke bare konsumere kunst, som vi konsumerer vingummibamser. Vi er nødt til at involvere os i værket, for at det giver mening, for at det løfter sig. Eksempelvist i et af Abramovićs tidlige værker - *Rhythm 0*, 1974 - hvor hun forholdt sig passiv i seks timer, alt imens publikum kunne gøre med hende, hvad de ville, ved at anvende en række objekter, der ligeledes var en del af denne performance: en fjer, en skalpel, honning, en ladt pistol for at nævne nogle få (fig. 4). Således rummede det værk også en afvejning af menneskets natur. Hvor langt vil vi selv gå i skabelsen af et kunstværk, lidt i stil med Marco Evaristtis guld fisk i blenderen (fig. 5).

Der er en tid, der skal gå

Tilstedeværelsen af kunstneren og sammensmeltning af værk og kunstner er som sagt present i mange af Abramovićs performances. "She is never not performing," siger hendes tidligere partner og elsker, Ulay, hvilket også tydeligt fremstår i filmens interviewsekvenser, hvor Abramović spiller sin rolle og spiller den godt. Det kunne måske være et problem, hvis man med filmen gerne så et mere intimt og personligt kendskab til Abramović, men spørgsmålet er om det ville være mere interessant. Sandheden kan vel fint findes i overfladen og i de roller, hun spiller. Det giver for så vidt ikke mening at forsøge at adskille hende fra disse roller og den performance-modus, som hun åbenbart



Fig. 1: Dokumentarfilmens titel refererer til Marina Abramovićs værk af samme navn, som kan betragtes som hendes folkelige gennembrud.



Fig. 2: Abramović og Ulay i en tidlig performance, hvor de løber forbi hinanden og ind i hinanden, indtil smerten eskalerer. Et studie i kønnens kamp; alt det, mand og kvinde gør mod hinanden?



Fig. 3: Tavst sidder hun iført kjolen på samme stol hver dag i 2-3 måneder. En ny museumsgæst sætter sig overfor hende. Der udveksles blikke.



Fig. 4: I 1974 gennemførte Abramović værket *Rhythm 0*, hvor hun i seks timer forholdt sig helt passiv, mens publikum kunne benytte forskellige objekter på hende/kunstværket efter forgodtbefindende.

altid synes at befinde sig i.

For Abramović - og for det meste performance-kunst - bliver kroppen det centrale medie, hvormed der ytres, iscenesættes, fortælles og manifesteres værker af vidt forskellig karakter. Dokumentarfilmen gransker en del af disse værker, hvormed filmen også bliver en givtig introduktion til Abramovićs æuvre: Marina løber nøgen ind i en mur og forstår sig gradvist mere og mere. Marina og partneren Ulay går fra hver sin ende af Den Kinesiske Mur og mødes på midten (fig. 6). Marina og partneren Ulay skiftes til at give hinanden lussinger i et værk, der udstrækkes over tid og afstedkommer desto mere ømme kinder.

Tidens udstrakthed er en væsentlig med- og modspiller i de fleste af værkerne, især fællesværkerne med Ulay. Det tager lang tid at gå tværs over Den Kinesiske Mur (90 dage sådan cirka) for blot at mødes på midten og sige farvel til hinanden (*The Great Wall Walk / The Lovers*, 1988). Det tager lang tid at køre 365 omgange i en bil på en plads i Paris (*Relation in Movement*, 1977) (fig. 7). Og det tager lang tid, ja velsagtens 2-3 måneder, at sidde dagligt i MOMA's åbningstid i 2-3 måneder (*The Artist is Present*, 2010). Og i MOMA-værket er det ikke kun kunstnerens krop, der udsættes for tidens ubønhørighed. Også tilskueren mærker den. I takt med værkets popularitet og voldsomme omtale vokser også køen til værket til absurde højder. Folk rejser fra Australien og fjernere egne, overnatter foran MOMA i håbet om at komme så langt frem i køen, at der er blot en minimal chance for at nå hen til stolen i værket, inden museet på ny lukker dørene.

Op til den store, retrospektive udstilling på MOMA, hvor en gruppe på 30 udvalgte, yngre kunstnere, skal genopføre en stor mængde af Abramovićs værker, indkalder hun disse kunstnere til en workshop (fig. 8-9). Denne workshop viser sig at blive nærmest en performance i sig selv. Abramović beder de deltagende kunstnere om at efterlade mobiltelefonerne i en kurv og afklæde sig tøjet. Askese sætter ind, langsommeligheden indtræffer. En opgave består i minutøst at sortere riskorn. Her mærker de unge kunstnere, hvordan det føles at lave noget, der ikke umiddelbart giver mening, men måske netop er sat i stand for, at de skal få en fornemmelse af tidens betydning.

At tiden inddrages og anvendes på denne måde gør også, at performance-værkerne tager mere karakter af levet liv end af et kunstværk med en begyndelse, midte og afslutning. Som iagttagere og deltager af et Abramović-værk er vi i et meget andet selskab end en typisk 90-120 minutters film, et visit på et museum eller en læseoplevelse, hvor vi udelukkende ser det færdige resultat af en proces, der måske har taget måneder eller år. Selvom vi ikke oplever en performance i sin helhed, får vi indtryk af, at den griber om sig. At den griber ind i kunstnerens liv i et sådant omfang, at det ikke er muligt at overse tiden som væsentlig konstituent i værkerne, netop fordi performance også er at være vidne til en proces. Netop af samme grund er det ærgerligt, at filmen ikke en eneste gang for alvor afstedkommer denne manifestation af tid og lade os overvære en performance i blot mere end nogle enkelte sekunder. Så ville vi som tilskuere også have lettere ved at blive kropsligt berørte af filmen og i højere grad mærke både den og Abramovićs værk på vor egen krop. Som filmen er skruet sammen nu, har vi en fortælling og en lindrende struktur, der får filmen til at glide ned, men måske også er med til at, denne film næppe vil efterlade noget varigt indtryk.

Kroppens værk

Narrativ er derimod ikke påfaldende til stede i Abramovićs værker. Man har ikke en fortælling at falde tilbage på, når man oplever værkerne. Noget andet er trådt i stedet: Det vanskelige ved at gøre noget, der er tæt på ingenting. At gå i opposition til fortælling og dyrke det inaktive, stilheden og det tilnærmelsesvist ikke-eksisterende; alle elementer som vores vækst-drevne tid vel ikke har meget til overs for? "Silence and inactivity are discredited," som Abramović udtrykker det.

Ønsker man det, kan man med lethed finde en ideologisk funderet samfundskritik i Abramovićs værker, men styrken er i det fysiske. I kropsligheden. I den kompromisløse afsøgning af menneskekroppens grænser og muligheder, som igen hænger sammen med den førmtalte udstrakthed af tid. At lave lidt så længe er yderst krævende. Sådan som det foregår i den førnævnte *The Artist is Present*-performance, hvor kunstneren som sagt ikke gør meget andet end at sidde stille og iagttage de mennesker, der sætter sig overfor hende. Her er en kropslig udholdenhed og smerteafsøgning på færde, da Abramović, som månederne går, får mere og mere vanskeligt ved at sidde på den forbandede stol hver eneste dag (fig. 10).

Også en psykologisk udmattethed synes at indtræffe. Måske fordi Abramović hele tiden skal forholde sig til et nyt menneske, der sætter sig lige overfor hende. Nedstirrer hende. Idoliserer hende. Betages, betragter. Vi er ikke vant til at bruge så meget tid på at lave så lidt. Og måske bliver dette "lidt" så voldsomt, dels på grund af det enorme



Fig. 5: Marco Evaristti inddrog ligeledes publikum i kunstværket mange år senere, da han lod det være op til publikum, hvorvidt disse guldfish i blendere skulle leve eller dø.

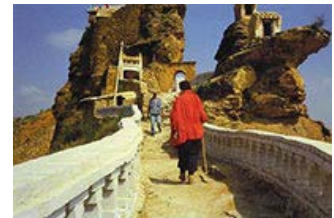


Fig. 6: Over 90 dage vandrer Ulay og Abramović mod hinanden på Den Kinesiske Mur for til sidst at mødes til et farvel på midten.



Fig. 7: I 1977 udfører performance-parret *Relation in Movement*, hvor de kører 365 omgange i deres bil på plads i Paris. Her er det ikke smerte, der er i centrum men selve udholdenheden i at gøre det samme igen og igen og igen.



Fig. 8+9: På den retrospektive udstilling på MOMA i 2010 genopfører en række kunstnere udvalgte performances. Øverst er den oprindelige performance udført af Abramović og Ulay, hvor de står så tæt, at publikum skal maske sig forbi den nøgne hud og er nødt til at vælge, hvem af de to afklædte mennesker, de vil vende front imod. Nederst genopføres værket i 2010.



tidsforbrug, og dels fordi vi så sjældent gør så lidt og så simpelt som at sætte os ned og se hinanden ind i øjnene.

Mere kropslig udholdenhed: 1970'erne bød blandt andet på et værk, hvor Abramović placerer sig i en brændende, fem-takket stjerne - det kommunistiske symbol i sit hjemland Jugoslavien - og blev liggende i stjernen indtil hun mistede bevidstheden (en kuriøs parentes i denne sammenhæng er i øvrigt, at alle disse 1970'er-værker alle blev udført før kl. 22 om aftenen, idet Abramovićs mor, der passede Marina og broren alene efter faren forlod familien i 1964, ikke tillod, at Marina kom ud senere end kl. 22, selvom Marina på dette tidspunkt var midt i 20'erne!) (fig. 11). Kompromisløsheden går igen. Marina gennemfører gang på gang, selvom hendes performances bliver gradvist mere makabre og voldsomme i deres karakter.

Hun må have lært et og andet om at udholde smerten. Tilsidesætte den eller måske snarere tage bolig i den. Som cykelrytteren Tyler Hamilton fornylig formulerede det i sin selvbiografi, kan han ikke forstå de mennesker, der råder ham til at ignorere smerten og søge væk fra den (fig. 12). Hamilton opsøger smerten, står ved den, mærker den så meget som muligt for netop at kunne kapere den. Noget lignende synes at være i spil hos Abramović.

Ægte blod, ikke ketchup

Denne kompromisløshed kunne filmen godt tage ved lære af. Alt for meget fremstår den som et beundrende - næsten ikondyrkende - portræt af en givetvist interessant kunstner. Der er alt for mange interviewsekvenser med mennesker, der lige skal berette en sætning mere om, hvor fantastisk Abramović er som kunstner og som menneske. Det er portrætfilmens vanskelige anatomi. At videreformidle et andet menneske; endog et menneske, som filmskaberne tydeligvis har respekt for og beundrer. Men de gør Abramović en bjørnetjeneste ved at fortælle mere end de viser frem. Ved at promovere frem for at analysere.

Filmen bliver aldrig rigtig noget i sin egen ret. Det er ærgerligt for emnet har potentiale til at blive behandlet filmisk. I performance bruger man blod, hvorimod skuespil anvender ketchup (fig. 13). Filmen her formår ikke at levere en overbevisende formidling af denne ægthed, af at have noget på spil.

Det hænger dels sammen med filmens trang til hele tiden at bevæge sig videre og ikke turde opholde sig - især kropsligt - ved nogle af de mest interessante performances (fig. 14). Men det hænger også sammen med filmens trang til at væve en fortælling ud af meget lidt, som eksempelvis en scene, hvor Abramovićs tidligere partner og elsker Ulay besøger hende i lejligheden. Her synes filmskaberne at fremdyrke en kærlighedshistorie, som der måske slet ikke er belæg for og som i al fald ikke bidrager med noget relevant i forhold til filmen. Mindre fortælling, mere krop ville have gjort godt.

Fig. 10: Tid bliver en væsentlig faktor i mange værker. Når man sidder ubevægelig hver dag i 3 måneder på samme sted i 90 dage sætter trætheden ind før eller siden.



Fig. 11: Kunstneren ligger i et brændende symbol for kommunismen i Jugoslavien. På grund af røg og manglende ilt besvimer hun og reddes til sidst ud af flammerne af publikum. Senere udviser hun vrede over, at bevidsthed sådan skal diktere kroppens grænser for smerte.



Fig. 12: Tyler Hamilton har udtalt, at han ikke forsøger at flygte fra smerten eller ignorere den. Han kan bedst kapere smerten ved at acceptere dens eksistens og gå aktivt ind i den. Noget lignende er måske på færde hos Abramović.



Fig. 13: Blodet i en performance er ægte, som her i værket *Rhythm 10* fra 1973, hvor Marina Abramović laver den velkendte kniv-leg for bagefter at forsøge at gentage mønstret med samme fejl som før. Dokumentarfilmen formår desværre ikke at rumme samme ægthed.



Fig. 14: Dokumentarfilmen om Marina Abramović mangler den kropslighed som hendes performances vinder så meget ved. Her uddeles lussinger mellem Ulay og

Fakta

The Artist is Present går muligvis ikke længere i biografen, men filmen kan erhverves på dvd for 10 pund på Amazons hjemmeside.

For yderligere oplysninger om filmen kan jeg anbefale et besøg på [filmens hjemmeside](#).

Litteratur

Hamilton, Tyler og Coyle, Daniel (2012). *The Secret Race: Inside the Hidden World of the Tour de France: Doping, Cover-ups, and Winning at All Costs*. London: Bantam.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)