



Pascale Grau, Irene Müller, Margarit von Büren

**ARCHIV PERFORMATIV:
ZUR TRADIERUNG VON PERFORMANCEKUNST**

**ARCHIV PERFORMATIV:
TRANSMITTING PERFORMANCE ART**



ARCHIV PERFORMATIV: ZUR TRADIERUNG VON PERFORMANCEKUNST

Das Forschungsprojekt *archiv performativ: Ein Modell-Konzept zur Dokumentation und Aktualisierung von Performancekunst* war konzipiert als anwendungsorientierte Grundlagenforschung. In der Forschungsphase 1 befragten wir Institutionen und Akteure im Feld der Performancekunst, recherchierten in Sammlungen und Archiven und führten Interviews mit Sammlern/innen und Nutzenden von Performance-dokumenten. Im Zentrum der qualitativen Evaluation standen die verschiedenen Dokumentationsmaterialien und -medien, die wir als Artefakte bezeichnen. Die Erkenntnisse dieser Forschungsphase flossen ein in die Konzeption des praxisgeleiteten Ausstellungs- und Vermittlungsprojekts *archiv performativ: ein Modell* im Ausstellungsraum Klingental in Basel. Dort arbeiteten und experimentierten in Forschungsphase 2 einen Monat lang vier Forschungsteams – bestehend aus Künstler/innen, Vermittler/innen und Wissenschaftler/innen – mit den bereitgestellten Artefakten und mit spezifischen Fragestellungen zur Dokumentation und Weiterschreibung von Performancekunst. Im Rahmen der Tagung *Recollecting the Act. Zur Tradierung von Performancekunst* in der Kaserne Basel setzten wir die Ergebnisse aus dem Modellarchiv mit vergleichbaren (inter-)nationalen Forschungsprojekten in Beziehung. Alle während des Modellarchivs und an der Tagung aufgeführten Performances wurden von den Projektmitarbeitenden dokumentiert. Aus diesen Materialien wählten wir sechs Performances als Fallbeispiele aus und analysierten die medien-spezifischen Tradierungseigenschaften bestimmter Artefakte (Forschungsphase 3). Diese und alle anderen Ergebnisse sind auf der Projektwebsite dokumentiert.¹

¹ Die gesamte Auswertung des Forschungsprojekts ist ab dem 23.6.2012 auf der Projektwebsite unter <http://www.zhdk.ch/?archivperformativ> einsehbar.

TRADIERUNG, WEITERSCHREIBUNG / ÜBERSCHREIBUNG

Zu Beginn des Forschungsprojekts verwendeten wir im Zusammenhang mit Dokumenten von Performances den Begriff des Lebendighaltens. Im Lauf der Arbeit hat sich unser Fokus hin zur Tradierung und Weiterschreibung verschoben. Mit der praxisorientierten Forschung konnten wir aufzeigen, dass es in der Diskussion um die Dokumentation und Archivierung von Performancekunst in erster Linie darum geht, Wege und Modelle der Weiterschreibung zu formulieren; diese dienen einerseits als Denkanstöße für weitergehende Forschungen, andererseits sollen sie für die Realisierung eines prospektiven Performancearchivs nutzbar gemacht werden können.

Die Begriffe der Tradierung und der Weiterschreibung verwenden wir im Projektzusammenhang synonym in der Annahme, dass jede Tradierung eine Art der Weiterschreibung darstellt. «Tradierung» verstehen wir hier nicht als statisches Gedächtnis, sondern als kulturellen Prozess der Gedächtnisbildung über performative Praktiken. Sigrid Schade und Silke Wenk verweisen mit Bezug auf Judith Butler darauf, dass Praktiken der Tradierung immer auf Wiederholung basieren; und Wiederholung impliziert stets Verschiebungen oder Abweichungen, seien sie beabsichtigt oder nicht.² Unter Weiterschreibung verstehen wir neben der Herstellung von Artefakten/Dokumenten auch Re-enactments, Re-Performances und andere künstlerische Aneignungsstrategien, die ebenfalls Tradierungsmethoden sind. Diese Methoden erzeugen unterschiedliche Überlieferungsintensitäten und Leistungen: von der historischen Treue zum «Original» im Re-enactment über die interpretative Übersetzung in einer Re-Performance bis zur Neuformulierung in einem künstlerischen Werk. Mit dem Begriff der Überschreibung ist eine deutliche Überlagerung des Intentionalen oder Spezifischen einer Arbeit gemeint. Das bedeutet, dass die ehemals konstituierenden Elemente einer Performance – zum Beispiel ein Konzept mit konkretem Bezug zu einem historischen Kontext – in einem Artefakt oder einer Weiterschreibung nicht mehr erkennbar und lesbar sind.

EMPFEHLUNGEN

→ Für die historische Aufarbeitung ist eine bestimmte Kombination oder eine Vielfalt unterschiedlicher Performance-Artefakte unabdingbar.

- Die Artefakte sollen als Quellen für eine neue, interagierende, künstlerische, kuratorische, wissenschaftliche und archivarische Nutzung zur Verfügung stehen.
- Eine umfassende Dokumentenlage, die mehrere Artefakttypen einschließt und öffentlich zugänglich ist, bildet die Grundlage für die Weiterschreibung und die Repräsentation von Performancekunst. Dadurch erhöht sich die Wahrscheinlichkeit, dass das Konzept einer Performance tradiert wird.
- Die Vielfalt der Artefakte impliziert auch die Vielfältigkeit der Stimmen bzw. der Blicke, die eine Annäherung an eine Performance steigert.
- Für die künstlerische Weiterschreibung genügen einzelne Artefakte oder lückenhaftes Material, da sich Künstler/innen auch von Details inspirieren lassen.
- Gefragt ist ein bewusster Umgang mit subjektiven und künstlerischen Weiterschreibungen in Form von schriftlichen oder technisch aufgezeichneten Artefakten, der erkennt, dass über Authentifizierungsstrategien Effekte von Unmittelbarkeit hervorgerufen und Affekte erzeugt werden können.

² Vgl. Schade, Sigrid / Wenk, Silke, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in eine transdisziplinäres Forschungsfeld*, transcript Verlag, Bielefeld 2011, S. 121–124.

DAS ‹LEBENDIGE› ARCHIV UND DIE ZUGÄNGLICHKEIT DER ARTEFAKTE ALS GRUNDLAGE FÜR DIE TRADIERUNG VON PERFORMANCEKUNST

Im praxisgeleiteten Forschungsteil überprüften wir in einem modellhaften Arbeitsumfeld die These, dass Archive als Überlieferungsinstanzen handelnd angeeignet werden und Handlung initiieren müssen, um lebendig zu bleiben. Mit diesem Teilprojekt konnten wir einen exemplarischen Beitrag zur performativen Weiterschreibung des Archivmaterials der Performances von 1998 bis 2008 aus dem Kaskadenkondensator Basel leisten. Dieses performative Verständnis des Archivs bezieht sich nicht nur auf ein Archivkonzept, wie es Michel Foucault formuliert hat, sondern auch auf neuere Modelle der Archivkunst und -praxis sowie auf Impulse, die jüngst die Archivwissenschaft selber in den Diskurs eingebracht hat. Während Foucault das Archiv als eine Methode der ständigen Umschichtung, Transformation und Konstruktion von Wissen und Aussagen durch Akteur/innen denkt, die in spezifischen Diskursen verankert sind,³ arbeitet die Archivkunst im Internet mit dem Begriff des Re-Use, d. h. mit dem Augenmerk auf Zugänglichkeit statt Speicherung.⁴ Gemäss der Performancetheoretikerin und Kuratorin Heike Roms betont die Archivwissenschaft neuerdings, dass Dokumente durch die Handlungen der Archivar/innen erst zu Zeugnissen gemacht werden. Sie verwalten nicht nur, sondern stellen Zeugnisse her, indem sie diese über Ablagesysteme, Klassifizierungen und dergleichen konstruieren.⁵ Bei der Arbeit im und am Archiv müssen die Ein- und Ausschlussverfahren offengelegt und die Leerstellen mitgedacht werden, die ein Archiv ausmachen.⁶ Wolfgang Ernst formuliert es so: «Wie jede Form des Gedächtnisses ist es weniger der Ort der historischen Aufbewahrung denn ein Ort der Bereithaltung, der Zurverfügungstellung und Aktualisierbarkeit; von daher gilt es, medienarchäologisch eher nach der Verkettung seiner Funktionen denn nach seiner referentiellen Illusion namens Geschichte zu fragen.»⁷ Wie unsere Befragung am Anfang des Forschungsprojekts ergab, sind Archive zur Performancekunst wie das Franklin Furnace Archive in New York und de Appel in Amsterdam, die seit den 1970er Jahren bestehen, die Ausnahme. In der Schweiz gibt es kein Archiv für Performancekunst, jedoch einzelne (halb-)private Sammlungen und Ansammlungen von Dokumentationsmaterialien, die Künstler/innen, Veranstalter/innen und ein paar Institutionen aufbewahren, aber wegen fehlender Ressourcen nicht

bewirtschaften. Artefakte sind aus diesem Grund in der Regel schwer zugänglich. Analog zu den derzeitigen Bemühungen in der Tanz- und Theaterszene plädieren wir für die Einrichtung eines Schweizer Performancearchivs. Die Ergebnisse unserer Forschung sollen dazu einen Beitrag leisten.

EMPFEHLUNGEN

- Archive, Sammlungen und Ansammlungen von Performance-Artefakten müssen öffentlich zugänglich und sichtbar sein, sonst erfüllen sie ihre Aufgabe nicht.
- Ein (Performance-)Archiv muss die eigene Konstruiertheit reflektieren und seine Ein- und Ausschlussverfahren transparent machen.
- Ein Performancearchiv soll keine passive Sammlung sein, sondern das Ergebnis performativer Verfahren und Tätigkeiten.
- Eine mögliche Strategie, Archive lebendig und sichtbar zu halten, kann darin bestehen, sie retrospektiv und prospektiv, projektorientiert und kollaborativ zu nutzen.
- Die Fragmentierung und Disparatheit der ‹Artefaktenlage› in Archiven lässt sich auch als Qualität begreifen, die zu theoretischen und künstlerischen Weiterschreibungen führen kann, d. h. zu neuen Formen der Performance-Geschichtsschreibung.

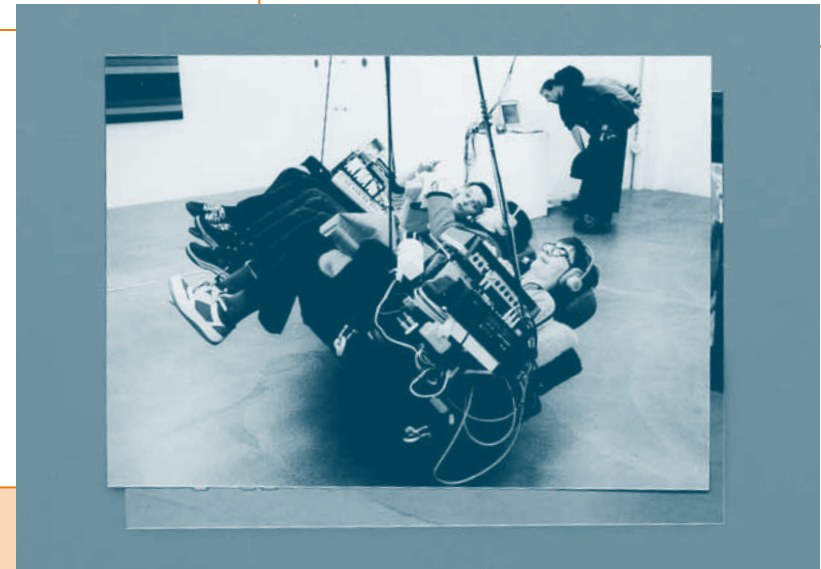
³ Ebeling, Knut / Günzel, Stephan, «Einleitung», in: dies. (Hrsg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Kadmos, Berlin 2009, S. 18.

⁴ Vgl. Fertig, Julia, «Die Archivfalle», in: *kunsttexte. Sektion Künste, Medien, Ästhetik*, 1/2011, S. 5–6, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/fertig-julia-3/PDF/fertig.pdf> (letzter Zugriff am 16.5.2012).

⁵ Roms, Heike, «Das Ereignis als Evidenz, die Evidenz als Ereignis. Zur Geschichtsschreibung der Performancekunst», in: *MAP – media | archive | performance*, 2/2010, <http://perfomap.de> (letzter Zugriff am 24.2.2011).

⁶ Vgl. Ernst, Wolfgang, «Das Archiv als Gedächtnisort», in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (Hrsg.), op. cit. Anm. 3, S. 187.

⁷ Ernst, Wolfgang, op. cit. Anm. 6, S. 186.



Artefakttyp: Einzelbild (Foto) und Bilderreihe (Videostills)
Type of artefact: single picture (photo) and picture series (video stills)

PERFORMANCE-DOKUMENTATION UND ARTEFAKTE

Jede Art der Dokumentation einer Performance ist eine Übersetzung in ein anderes Medium und demnach eine Weiterschreibung, bei der Artefakte entstehen. Eine Performance-Dokumentation ist nicht nur eine Videoaufzeichnung, sondern die Summe aller Materialien, die bei der Vorbereitung einer Performance hergestellt, während einer Performance eingesetzt oder im Rahmen der Aufführung produziert werden. Die Artefakte bilden die Grundlage, um in Zukunft Performances kritisch lesen, beurteilen, reflektieren und tradieren zu können.

In der Diskussion um die Performance-Dokumentation stellt sich die Frage nach dem Dokumentarischen, also nach der Herstellung von Wahrheit und Wissen. Laut der Filmemacherin und Theoretikerin Hito Steyerl stossen im Diskurs des Dokumentarischen seit jeher zwei Fronten aufeinander: einerseits die Position, die an der Möglichkeit einer Abbildung der Realität durch technische Apparate festhält und damit am Wahrheitsgehalt der dokumentarischen Aufzeichnung; andererseits die Position, die davon ausgeht, dass dokumentarische Bilder eine Konstruktion darstellen und von Machtverhältnissen geprägt sind. Die ‚Wahrheit‘ ist demnach ein Produkt, das über dokumentarische Codes konstruiert wird, z. B. durch den Gebrauch von Schwarz-Weiss-Fotos, Interviews, Statistiken und Briefen.⁸

Auch der Performance-Dokumentation ist durch den Bezug zum Livemoment ein Wahrheitsanspruch inhärent. Von den Dokumenten wird erwartet, dass sie als Substitut den Beweis für das Ereignis erbringen. Indem die Performancetheorie in ihren Anfängen nur auf Präsenz und das Liveerlebnis setzte, deren Flüchtigkeit betonte und von jeglicher Dokumentation abriet⁹, hat sie eine Geschichtsschreibung ver- oder zumindest behindert. Demgegenüber hat sich die Diskussion seit den 1990er Jahren von der ontologischen Dimension in eine phänomenologische verlagert. Heute wird nach der Erkenntnis und dem Wissen gefragt, die sich aus der Lektüre der Dokumente gewinnen lassen. Die Theoretiker/innen Philip Auslander¹⁰ und Barbara Clausen verweisen darauf, dass es Liveperformances gibt, die nur in medialisierter Form rezipiert werden können.¹¹ Für Auslander ist es zudem nicht prioritär, das Ereignis durch Dokumente möglichst genau zu rekonstruieren, sondern die Performance über Dokumente einem grösseren Publikum zu-

gänglich zu machen. Geht man davon aus, dass Dokumente eine Performanceidee erst hervorbringen, sollte dies die Art und Weise beeinflussen, wie mit Artefakten von Performancekunst historisch und vermittelnd zu arbeiten ist. Zudem verlangt besonders die Auseinandersetzung mit technischen Aufzeichnungen ein spezifisches Know-how.

EMPFEHLUNGEN IM UMGANG MIT ARTEFAKTEN UND MEDIENINHÄRENTE FRAGESTELLUNGEN

- Für die forschende Beschäftigung mit Performances sind ungeschnittene Videoaufzeichnungen (Totale) besonders interessant, weil sie zu folgenden Punkten die umfassendsten Informationen liefern können: zeitliche Dimension, Bewegungen und Abläufe, akustische, ‚atmosphärische‘ und räumliche Situationen sowie Publikumsreaktionen. Auch diese Form ist kein Abbild, sondern stellt die aufgenommene Realität in einer Konstruktion her.
- Subjektive Videoaufzeichnungen sind als Interpretationen zu betrachten, die sich für die künstlerische Weiterschreibung eignen. Sie müssen mit den Performancekünstler/innen abgesprochen werden, da sie eine Arbeit komplett überschreiben können.
- Einzelne Fotografien und Bilderreihen enthalten trotz ihrer ausschnitthaften Subjektivität und Konstruiertheit ein spezifisches visuelles Überlieferungspotenzial und stellen in Kombination mit anderen Artefakten wichtiges Material für die theoretische und künstlerische Weiterschreibung dar.
- Augenzeugen-Statements sollte generell mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Die Audioaufzeichnungen solcher Statements können viele Details einer Performance, aber auch spezifische Rezeptionsweisen übermitteln. Zudem ist ihnen über die menschliche Stimme eine gewisse leibliche Dimension eigen. Hierbei ist darauf zu achten, wie bewusst diese Aufzeichnungen als Authentifizierungsstrategie eingesetzt werden.
- Bei schriftlichen Zeugnissen reicht das Spektrum von objektiv berichtenden bis hin zu subjektiv interpretierenden Texten. In jedem Fall sollte offengelegt werden, wer spricht.

→ Der Artefakttyp Objekt / Material (Relikt) hat einen fluiden Charakter. In einer Performance verwendete Materialien oder Objekte stellen nicht automatisch ein Relikt dar, sondern werden erst später dazu gemacht, je nach Kontext oder Bedeutung, die die Akteur/innen ihnen zusprechen.

8 Vgl. Steyerl, Hito, «Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität», in: Karin Gludovatz / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2004, S. 91–107.

9 Hiermit ist Peggy Phelans Argumentation angesprochen, dass sich Performance vor allem durch ihr Verschwinden auszeichne. Vgl. Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London 1993.

10 Auslander, Philip, «Zur Performativität der Performancedokumentation», in: Barbara Clausen / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.), *After the Act. Die (Re)Produktion der Performancekunst*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 2006, S. 27.

11 Clausen, Barbara, «Dokumente zwischen Aktion und Betrachter», in: *MAP – media | archive | performance*, 1/2009, <http://perfomap.de> (letzter Zugriff am 3.5.2010).

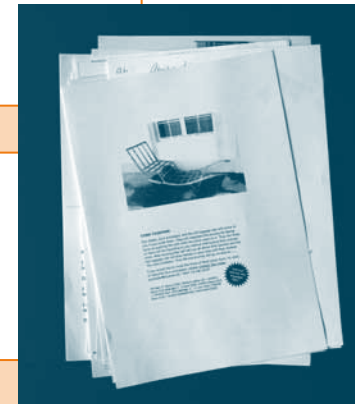
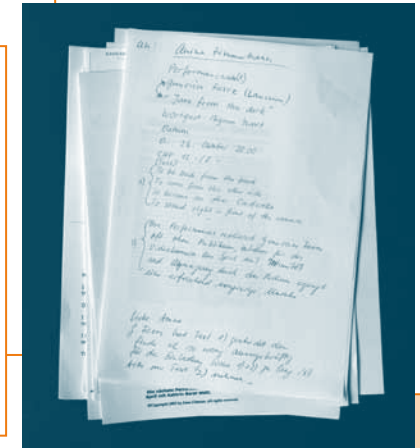
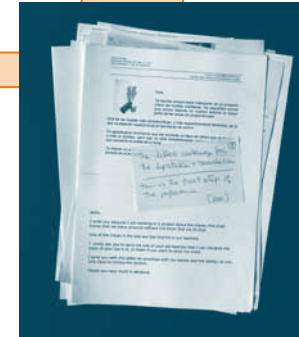
DIE HERSTELLUNG VON ARTEFAKTEN

Die Wahl der Artefakte und ihre Aussageleistungen haben sich im Lauf der letzten Jahrzehnte verändert. Es geht heute nicht mehr nur darum, durch die verwendeten Medien Authentizität im Sinn von Wahrheit herzustellen. Vielmehr sollen die vielfältigen Zugänge Wissen und Informationen übermitteln, die zwar fragmentarisch sind und doch im Zusammenwirken ein Verständnis der Performance konstituieren. Der kontextuelle Aspekt ist dabei immer zu berücksichtigen, denn er bestimmt den Informationsgehalt eines Artefakts. Aber auch affektive Eigenschaften einer Performance lassen sich über bestimmte Artefakte übermitteln, wobei darauf geachtet werden sollte nicht in die Authentizitätsfalle zu geraten; dies gilt insbesondere für Formen der künstlerischen Weiter- oder Überschreibung. Da die Aussagekraft eines einzelnen Artefakts begrenzt ist, sollte der Herstellung von verschiedenen Artefakten eine grössere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Mit jedem Artefakt sind mehrere Autorschaften verbunden. Dies gilt auch für scheinbar objektiv-dokumentarische Videoaufzeichnungen oder Schnappschüsse. Die Auseinandersetzung darüber, was ein zukünftiges Artefakt leisten soll, hilft beim gezielten Einsatz der Dokumentationsmedien.

EMPFEHLUNGEN

- Jede Performance verlangt nach spezifischen Dokumentationsformen, die sich an den medialen Charakteristika der Performance orientieren. Eine visuell ausgerichtete oder eine akustisch ausgerichtete Performance muss demnach unterschiedlich dokumentiert werden.
- Die sorgfältige Planung und Organisation der technischen Aufzeichnungen verhindert Missverständnisse und Enttäuschungen.
- Künstler/innen sollen für die nachträgliche Repräsentation ihrer Ideen selbst Verantwortung übernehmen oder dementsprechend in die Planung der Dokumentation einbezogen werden.
- Dokumentierende müssen von Künstler/innen und Veranstalter/innen im Voraus über Dramaturgie und Dauer sowie über die bespielten Orte informiert werden.

- Auch bei künstlerischen Dokumentationsformen ist es ratsam den situativen Kontext transparent zu machen.
- Künstler/innen, Dokumentierende und Theoretiker/innen sollten ihre Funktion und Autorposition reflektieren, die sich bei der Herstellung eines Artefakts mit in die Arbeit einschreibt. Deshalb sollte die Autorschaft transparent gemacht und mit den Performancekünstler/innen abgesprochen werden.



Artefakttyp: Text
Type of artefact: text



Artefakttyp: Videoaufzeichnung
Type of artefact: video recording



ARCHIV PERFORMATIV: TRANSMITTING PERFORMANCE ART

The *archiv performativ*¹ project was devised to conduct use-oriented basic research. In Phase 1 of the research, we questioned institutions and individuals involved in the field of performance art, examined collections and archives and conducted interviews with collectors and users of performance documents. A qualitative evaluation was made on the basis of the various documentation materials and media, here termed artefacts. The findings of this phase of the research were then applied in the conception of the practice-led exhibition and mediation project *archiv performativ: a model* in the Klingental exhibition space in Basel. This is where Phase 2 of the research took place, in which four research teams – made up of artists, scholars and mediators – worked and experimented with the artefacts supplied on specific questions concerning the documenting and transcribing of performance art. At the conference *Recollecting the Act. On the transmission of performance art* in Basel's Kaserne, we presented the results of the trial archive in connection with comparable national and international research projects. All the performances given during the model archive project and at the conference were documented by the project's participants. From this material we selected six performances as case studies and analysed the media-specific transmission characteristics of individual artefacts (Research Phase 3). These and all other findings are documented on the project website.²

¹ The full title is *archiv performativ: Ein Modell-Konzept zur Dokumentation und Aktualisierung von Performancekunst* [A model concept for the documentation and reactivation of performance art].

² The final evaluation of the research project can be viewed from 23.6.12 on the project website at <http://www.zhdk.ch/?archivperformativ>.

TRANSMITTING, TRANSCRIBING / REINSCRIBING

When we started work on the research project, we used the concept of «keeping alive» (Lebendighalten) the documents of performances. During the course of the work, however, our focus shifted towards transmitting and transcribing them, or interpreting them further. The practice-oriented research showed that the question of documenting and archiving performance art is primarily one of formulating ways and means to prompt transcriptions; these serve firstly as inspiration for additional research and secondly should be made available and usable for the realisation of a prospective performance archive.

In the context of this project, we use the terms «transmitting» and «transcribing» synonymously, on the premise that every instance of transmission represents a form of transcription or further interpretation. The object of transmission is not understood here as a product of static memory but as a cultural process of forming memories via performative practices. Sigrid Schade and Silke Wenk have pointed out, in reference to Judith Butler, that transmission practices are always based on repetition; and repetition always implies shifts or deviations, whether these are intentional or not³. By transcriptions we understand re-enactments, re-performances and other artistic strategies of appropriation, which are also methods of transmitting, as well as the production of artefacts/documents. These methods generate different forms and intensity levels of transmission: from historical faithfulness to the «original» in re-enactment via interpretative translation in re-performance to re-formulation in an artistic work. By the term «reinscribing» we mean the obvious eclipsing of a specific, intentional aspect of a work. This means that (one or more of) the formerly constituent elements of a performance – for example, a concrete reference to a historical context – are no longer recognisable or readable in an artefact or a transcription.

RECOMMENDATIONS

- A certain combination or variety of different performance artefacts is imperative for making historical appraisals.
- Artefacts should be made available as sources for continued, inter-active, artistic, curatorial, academic and archival use.
- A comprehensive document pool containing several types of artefact which is accessible to the public forms a basis for the

transcription and representation of performance art. In this way, the likelihood of a performance concept being transmitted and engendering histories is increased.

- A variety of artefacts implies a variety of voices, or views, offering a more profound approach to a performance.
- Individual artefacts or incomplete material are enough to prompt artistic transcriptions, since artists can be inspired by details.
- When dealing with subjective and artistic transcriptions in the form of textual or technically recorded artefacts, one must be aware that effects of immediacy can be created and emotions roused by means of authentication strategies.

³ Cf. Schade, Sigrid / Wenk, Silke, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, transcript, Bielefeld 2011, pp. 121–124.

THE «LIVING» ARCHIVE AND THE ACCESSIBILITY OF ARTEFACTS AS THE BASIS FOR TRANSMITTING PERFORMANCE ART

In the practice-led research part of the project, under trial conditions, we examined the hypothesis that archives, as guardians of memory, must be actively appropriated and initiate action in order to remain vital. With this part of the project, we were able to contribute examples of the performative transcription of archive material of performances given 1998–2008 in Basel's Kaskadenkondensator. This performative understanding of archive not only draws on the concept of archive formulated by Michel Foucault but also on more recent models of archival art and practice as well as on ideas which archival theory has itself contributed to discourse on the subject. While Foucault sees the archive as a method of constantly restructuring, transforming and constructing knowledge and statements through agents grounded in specific discourses,⁴ the art of archiving on the internet works with the concept of «re-using», i.e. places the emphasis on accessibility rather than storage.⁵ In line with performance theorist and curator Heike Roms, archival theory now stresses that documents only become evidence through the actions of the archivists. These not only administrate but also construct testimonials by means of filing systems, classification and the like.⁶ Working in and on an archive, one must make visible, or bear in mind, the selection procedures and omissions which form the archive.⁷ As Wolfgang Ernst puts it: «Like every form of memory, it is less a site of historical storage than a site of keeping [memories] at hand, making [them] available and allowing [them] to be updated; hence it is a question of inquiring into the interconnectivity of its functions in a media-archaeological sense rather than the referential illusion we call history.»⁸ As our survey at the start of the project showed, archives for performance art such as the Franklin Furnace Archive in New York and de Appel in Amsterdam, which have existed since the 1970s, are the exception. No archive for performance art exists in Switzerland, although there are isolated private and semi-private collections and accumulations of documentation material, which artists, organisers and a few institutions hold but do not administrate due to lack of resources. In this situation, artefacts are generally difficult to access. We would like to propose the institution of a Swiss performance archive, analogous to current efforts on the

dance and drama scene. The findings of our research are intended as a contribution towards this.

RECOMMENDATIONS

- Archives, collections and accumulations of performance artefacts must be made accessible and visible to the public, otherwise they do not perform their function.
- A (performance) archive must reflect its inherently contrived nature and make its selection procedures transparent.
- A performance archive should not be a passive collection but the result of performative procedure and actions.
- One possible strategy for keeping archives vital and visible could be to use them retrospectively and prospectively, in a project-oriented and collaborative way.
- The fragmented and disparate nature of the «artefact pool» in archives can be viewed as a positive quality, prompting theoretical and artistic transcriptions, i.e. leading to new forms of performance history writing.

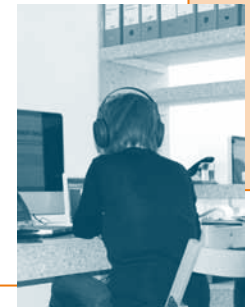
⁴ Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (eds.), «Einleitung», in: *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Kadmos, Berlin 2009, p. 18.

⁵ Cf. Fertig, Julia, «Die Archivfalle», in: *kunsttexte. Sektion Künste, Medien, Ästhetik*, 1/2011, pp. 5–6, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/fertig-julia-3/PDF/fertig.pdf> (last hit 16.5.12).

⁶ Roms, Heike, «Eventful Evidence: Historicizing Performance Art», in: *MAP – media / archive / performance*, 2/2010, <http://perfoamap.de> (last hit 24.2.11).

⁷ Cf. Ernst, Wolfgang, «Das Archiv als Gedächtnisort», in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (eds.), op. cit. fn 3, p. 187.

⁸ Quotation translated from the German: «Wie jede Form des Gedächtnisses ist es weniger der Ort der historischen Aufbewahrung denn ein Ort der Bereithaltung, der Zurverfügungstellung und Aktualisierbarkeit; von daher gilt es, medienarchäologisch eher nach der Verkettung seiner Funktionen denn nach seiner referentiellen Illusion namens Geschichte zu fragen.» in: Ernst, Wolfgang, op. cit. fn 6, p. 186.



Artefakttypen: mündliches Augenzeugen-Statement; Audioaufzeichnung
Types of artefact: oral eye-witness statement; audio recording

PERFORMANCE DOCUMENTATION AND ARTEFACTS

Every form of performance documentation is a translation into another medium and therefore a transcription producing artefacts. Performances are documented not only by video recordings but by the sum of all the materials made in preparation for a performance, used during a performance and produced as part of the performance. These artefacts are the prerequisite for critically reading, judging, reflecting on and transmitting performances in the future.

Whenever performance documentation is considered, the question of what is documentary – of when and to what extent truth and knowledge is produced – is inevitably raised. According to filmmaker and theorist Hito Steyerl, in the discourse on documentation, two sides have always collided: on the one hand, those who hold on to the possibility of reproducing reality using technical apparatus and hence the truthfulness of the documentary recording; and on the other hand, those who work on the premise that documentary images represent a construct and are shaped by power relations. The ‹truth› in this sense is a product which is constructed by means of documentary codes, e.g. the use of black and white photos, interviews, statistics or correspondence.⁹

A claim to truthfulness is inherent in performance documentation, referring as it does to a live moment. Documents are expected to substitute and provide evidence of the event. Since from the outset performance theory focussed solely on presence and the live experience, emphasising its transience and advising against any form of documentation¹⁰, it hindered or even prevented history writing in the field. However, since the 1990s, discourse has shifted from the ontological dimension to a phenomenological one. Today emphasis is placed on the realisation and knowledge that can be gained from reading documents. Theorists Philip Auslander¹¹ and Barbara Clausen point out that some live performances can indeed only be received in a medialised form.¹² For Auslander, moreover, the priority does not lie in using documents to reconstruct the event as precisely as possible but in making a performance accessible to a larger audience through documents. If one assumes that documents are a prerequisite for realising a performance idea at all, this should influence the manner in which we deal with the artefacts of performance art in terms of history and mediation. Furthermore, dealing with technical recordings, in particular, requires specific knowledge and skills.

RECOMMENDATIONS FOR DEALING WITH ARTEFACTS AND MEDIA

- For conducting research on performances, uncut video recordings (complete renderings) are especially useful because they provide the most comprehensive information on the following points: temporal dimension, movements and sequences, acoustic, ‹ambient› and spatial contexts as well as audience reactions. They do not, however, constitute reproductions but produce a construct based on the recorded reality.
- Subjective video recordings should be regarded as interpretations suited to artistic transcribing. This must be arranged with the relevant performance artist(s) since it may involve completely reinscribing a work.
- Individual photographs and picture series hold their own potential for visual transmission, despite their subjective, partial view and contrived nature, and provide important material for theoretical and artistic transcriptions in combination with other artefacts.
- Eye-witness statements generally deserve greater attention. The audio recordings of these statements can convey many details of a performance as well as specific forms of reception. Furthermore, they hold a certain physical dimension thanks to the human voice. Here, thought must be given to how consciously these recordings are used as authentication strategies.
- Written statements range from objective reports to subjectively interpretative texts. In each case the author should be identified.
- Object / material (relic) type artefacts have a fluid character. Materials or objects used in a performance do not automatically constitute relics, but become them later according to the context or significance attributed to them by the relevant agents.

⁹ Cf. Steyerl, Hito, «Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität», in: Karin Gludovatz / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (eds.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Vienna 2004, p. 91–107.

¹⁰ We refer here especially to Peggy Phelan's argument that performance is identified primarily by its disappearance. Cf. Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London 1993.

¹¹ Auslander, Philip, «On the Performativity of Performance Documentation», in: Barbara Clausen / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (eds.), *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, Verlag für Moderne Kunst, Nuremberg 2006, p. 27.

¹² Clausen, Barbara, «Documents Between Action and Spectator», in *MAP-media / archive / performance*, 1/2009, <http://perfomap.de> (last hit 3.5.10).

PRODUCING ARTEFACTS

The choice of artefacts and the meaningfulness attributed to them have changed over the last decades. Today the main concern is no longer to produce authenticity in the sense of truth by means of the selected media. Instead, performances are accessed in various ways in order to communicate knowledge and information which, although fragmentary, still constitutes an understanding of the performance. Here, the contextual aspect should always be taken into account, as it determines the information content of an artefact. Nevertheless, the affective characteristics of a performance can also be conveyed via certain artefacts. Here, caution must be exercised not to fall into the authentication trap; this applies particularly to forms of artistic transcribing and reinscribing. Since a single artefact has limited meaningfulness, efforts should be made towards establishing a range of artefacts. Every artefact is linked with several authors. This is also true of apparently objective, documentary video recordings and snapshots. Questioning the function of a future artefact helps to use the documentation media effectively.

RECOMMENDATIONS

- Every performance calls for specific forms of documentation relating to the medial characteristics of the performance. For example, visually oriented performances require different documentation from acoustically oriented performances.
- Careful planning and organisation of technical recordings helps avoid misunderstandings and disappointment.
- Artists should take responsibility for later representations of their ideas or be involved in planning the documentation.
- Prior to documenting a performance, one should gain information on the dramaturgy, duration and sites involved from the artists and organisers.
- In the case of artistic forms of documentation, it is advisable to highlight the situative context.
- Artists, document-makers and theorists should be aware of their function and authorial position, contributing to the work, when they produce artefacts. For this reason, authorship should always be made transparent and arranged with the performance artists.

IMPRESSUM / ABOUT THIS PUBLICATION

Diese Broschüre erscheint im Rahmen des SNF / DoRe Forschungsprojekts *archiv performativ: Ein Modell-Konzept zur Dokumentation und Aktualisierung von Performancekunst*. Institute for Cultural Studies in the Arts (ICS), Zürcher Hochschule der Künste ZHdK, April 2010 bis Mai 2012

This brochure has been published within the framework of the SNF / DoRe research project *archiv performativ: a model concept for the documentation and reactivation of performance art*, Institute for Cultural Studies in the Arts (ICS), Zurich University of the Arts ZHdK, April 2010 until May 2012

Gesuchstellung und Begleitung / Application and support:
Prof. Dr. Sigrid Schade

Team: Pascale Grau (Projektleitung / head of project), Irene Müller, Margarit von Büren; Julia Wolf (Praktikantin, Januar–September 2011 / project intern, January–September 2011), Veronika Merklein (Praktikantin, März–April 2012 / project intern, March–April 2012)

Texte / Texts: Pascale Grau, Irene Müller, Margarit von Büren
Lektorat / Copy-editing: Lea von Brückner
Übersetzung / Translation: Charlotte Kreuzmüller
Gestaltung / Design: Edit, Nicole Boillat
Druck / Printing: schwarz auf weiss, Freiburg

LINKS ZUM FORSCHUNGSPROJEKT / RELATED LINKS

<http://www.zhdk.ch/?archivperformativ>
<http://archivperformativ.wordpress.com>
http://www.sikart.ch/archiv_performativ

Dank für die finanzielle Unterstützung an /
Thanks for the financial support are due to:
Institute for Cultural Studies in the Arts (ICS), ZHdK

© archiv performativ, die Autorinnen, Fotografinnen und
Künstler/innen / the authors, photographers and artists, 2012

All rights reserved
Printed in Germany



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG



hdk



Zürcher Hochschule der Künste
Institute for Cultural Studies in the Arts



