

12 01 2010

Titel: Over archief als kunstvorm

Bernadine Ypma MA  
info@bernadineypma.com  
www.bernadineypma.com

Inleiding p.1  
Hoofdstuk 1 'Archief als bron' p.4  
Hoofdstuk 2 'Archief als kunst en onderwerp' p. 8  
Hoofdstuk 3 'Archief ex post facto' p. 14  
Conclusie p. 20  
Bronnen p. 22

## Inleiding

Kunst is de beleving tussen toeschouwer en kunstwerk. Deze beleving is een vluchtig gegeven en bestaat alleen op een bepaalde plaats en een bepaalde tijd. De toeschouwer kan het kunstwerk op een ander moment nogmaals zien en een andere beleving krijgen van hetzelfde werk. Welke rol heeft het archief in de beeldende kunst? Kan het archief de beleving vastleggen of moet juist het object gearchiveerd worden? En wat nu als het object nog enkel bestaat uit beleving? Daar gaat dit essay over.

Het uiterlijk van een archief is iets wat tot de verbeelding spreekt. Een archief doet vele mensen denken aan lange donkere gangen met rijen ingebonden stukken en de rust die in vele depots heerst. Kunst en archief staan met elkaar in verbinding daar vele kunstenaars zich hebben laten inspireren door het idee archief. De overeenkomst tussen kunst en archief is dat beide een grote maatschappelijke relevantie vertegenwoordigen. Dit essay vormt een neerslag van een zoektocht naar het archief in de beeldende kunst vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw.

In de zoektocht naar het archief in de beeldende kunsten komen drie verschillende manieren van omgang tussen beeldende kunst en archief naar voren waar elk een hoofdstuk aan gewijd wordt. Deze zijn 'Archief als bron', 'Archief als onderwerp en kunst', en 'Archief ex post facto'.

In de eerste categorie en het eerste hoofdstuk speelt het archief de meest praktische rol in vergelijking met de resterende categorieën. Het archief wordt door kunstenaars als bron gebruikt voor het creëren van kunst. Een voorbeeld van een kunstenaar die op deze manier werkt is de Braziliaanse kunstenaar Paulo Bruscky die over vele jaren een archief aan afbeeldingen en Mail Art heeft opgebouwd en geplaatst in zijn atelierwoning. Kunsthistoricus Simone Osthoff heeft in 2003 enkele interviews gehouden met Bruscky en zijn atelierwoning en archief bezocht. Ze onderzoekt hoe het archief tot kunst kan komen. Een tweede voorbeeld is de fotograaf Katja Mater die foto's 'verdicht'. Dit proces bestaat uit het laag over laag gebruiken en fotograferen van eerder genomen foto's. Walter Benjamin schreef begin vorige eeuw over de gevolgen van fotografie voor de kunsten. Het fotograferen was in opkomst en de liefhebberij voor het verzamelen van ansichten

met architectuur en kunst ontstond. Welke invloed heeft deze beeldproductie en het aanleggen van fotoarchieven op het kunstwerk en de ervaring van de toeschouwer met het kunstwerk?

‘Archief als kunst’ is de tweede categorie en vormt hoofdstuk twee. Archivaris Hugh Taylor schrijft dat archivalia een plek moeten krijgen naast objecten in museale tentoonstellingen. Archivalia bieden niet alleen of een fraai uiterlijk of bepaalde informatie maar ook het object zelf geeft informatie over de context waarin het is ontstaan en is zo van gelijke waarde aan het museale object. Twee kunstenaars die de vorm van archivalia tot kunst verheffen zijn Andy Warhol en Stanley Brouwn. De dozen ‘Time capsules’ (1974-1987) van Andy Warhol zijn een voorbeeld van een kunstwerk dat in deze categorie geplaatst kan worden. Andy Warhol vulde dozen op regelmatige basis met dagelijkse objecten en sloot de doos na deze handeling. De kunstenaar stelde ‘I really hate nostalgia, though, so deep down I hope they [de dozen] all get lost and I never have to look at them again.’<sup>1</sup> Pas na de dood van Warhol werden de dozen weer geopend. De objecten in dit archief hadden dus geen functie binnen de dagelijkse handelingen van de kunstenaar. De actie van het archiveren zelf werd kunst. In deze categorie valt kunst en archief samen en is archief kunst geworden. Een tweede voorbeeld is de Surninaamse kunstenaar Stanley Brouwn die een eigen metrisch systeem ontwikkelde waarbij de ‘Brouwnstep’ als basismaat gebruikt wordt. Hoogleraar Sven Spieker schrijft in zijn boek ‘The Big Archive’ dat archief en archiefsysteem gelijktijdig ontstaan en onlosmakelijk verbonden zijn. Kunstenaar Arman toont dit proces in zijn meest ruwe vorm.

In de laatste categorie ‘Archief ex post facto’ wordt het archief achteraf ingezet om het kunstwerk te kunnen reconstrueren. In hoofdstuk drie beschrijf ik de verschillende problemen die hierbij naar voren komen. Belangrijk is het artikel ‘Redefining the performing arts archive’ van Sarah Jones, Daisy Abbott, Seamus Ross gepubliceerd in *Archival Science*. Dit artikel vertelt over de problematiek van representatie van de kunstvorm ‘performance’ achteraf. De performance is een vluchtige kunstvorm en het werk zelf bestaat alleen in de tijd en op het moment. Is

---

<sup>1</sup> Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, 1975 p. 144-5 in: Charles Merewether, *The Archive. Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, 2006. p. 31.

het archief in staat met terugwerkende kracht het werk te representeren? De vraag die hier opkomt is: Kan de registratie de inhoud en de intentie van het oorspronkelijke werk voldoende benaderen? Josepha Bolten schrijft in haar academisch proefschrift dat in de conserverings- en archiveringsvraagstuk rondom videokunst de kunstenaar en toeschouwer buiten beschouwing zijn gelaten. Echter bij het ontwikkelen van een archiveringsmethode voor dit type kunst is de informatie van deze twee partijen onontbeerlijk.

Het ephemere, het vluchtige, is een essentieel onderdeel van performances. Ephemera betekend letterlijk 'dat wat voorbijgaat' en 'dat wat niet interessant meer is'. De toeschouwer is bij een performance onderdeel omdat het werk anders onopgemerkt zou zijn want zonder toeschouwers is er geen performance. De gezamenlijke herinnering van het publiek maakt dat de performance bestaat. Zodra de performance wordt geregistreerd onttrekt dit het belang van de aanwezigheid van het publiek aan het werk. De vraag is of een performance mag worden gedocumenteerd en gearhiveerd. Marina Abramovic en Ulay werkten vele jaren samen als kunstenaarskoppel. De performances die zij uitvoeren worden gedocumenteerd en de het filmmateriaal en geluidsopnames worden hergebruikt in volgende performances. Voor welk doel worden deze ephemere kunstuitingen opgenomen door de kunstenaars?

Het essay eindigt met een samenvatting van de rollen van archief in beeldende kunsten van de tweede helft van de twintigste eeuw.

## Hoofdstuk 1: Archief als bron



**Afbeelding 3: Paulo Bruscky, archief van de kunstenaar in Recife, Brazil, 2004**

In 2004 werd de 26<sup>ste</sup> Sao Paulo Biënnale gehouden waar acht speciale kunstenaarskamers getoond werden. Een van deze kamers was een recreatie van het huis van de kunstenaar Paulo Bruscky (Pernambuco, Brazilië, 1949). Bruscky heeft een groot archief aan beeldmateriaal aangelegd waaronder een van de grootste verzamelingen met objecten van de Mail Art International Movement waar hij zich in 1973 bij aansloot. Het archief was toegankelijk voor kunstenaars en onderzoekers. Deze verzameling werd op de biënnale gelijk getoond aan de oorspronkelijke opstelling in het huis van de kunstenaar.

‘How do we give form to knowledge? In this space [de installatie op de biënnale] I make no difference between my works and everything else here, the archive, my library, my life. I spend more time here than at home.’<sup>2</sup> Bruscky legde het archief aan en (her)gebruikte de documenten voortdurend in zijn werk. Mail

---

<sup>2</sup> Citaat uit interview gehouden tussen Paulo Bruscky en Simone Osthoff in 2003 in: Simone Osthoff, *Elsewhere in Contemporary Art: Topologies of Artists' Works, Writings, and Archives*, Artjournal, winter 2006. p. 9

Art is een kunstvorm die bestaat uit post, het zijn kaarten die via de post verstuurd worden. Het archief bevat om die reden veel ingekomen stukken, Mail Art van bevriende kunstenaars. Deze stukken gaven op hun beurt weer reden tot het creëren van Mail Art als respons naar de verzender van het ingekomen stuk. Tevens verzamelde hij brieven en ontwerpen van kunstenaars in de Fluxus beweging en maakte geluidsopnames van gesprekken met Dadaïsten. ‘After all, the documentation of works made in the 1970s is in the hands of the artists.’<sup>3</sup>

Walter Benjamin schrijft dat ‘[...] the impact of the photographic reproduction of art works is of very much greater importance for the function of art [...]. The amateur who returns home with great piles of artistic shots is in fact no more appealing a figure than the hunter who comes back of game of no use to anyone but the dealer.’<sup>4</sup> Het verzamelen van afbeeldingen van kunst begon na de opkomst van de fotografie aan belang te winnen. Het creëren van een eigen afbeeldingenarchief gaf de archiefvormer de kans de afbeelding van het kunstwerk te bezitten.

Bruscky heeft een groot archief met afbeeldingen van kunst en het is gewoonte een dia-archief of digitaal archief aan te leggen van je werk als kunstenaar. Het bezitten van zo’n archief geeft de mogelijkheid kunst te onderzoeken en te gebruiken in eigen werk. Benjamin stelt dat fotografische reproductie het aura van een kunstwerk aantast. Een kunstwerk bestaat uit ‘vorm’ en ‘creatie’ wat samen de basis geeft voor ‘authenticiteit’. De foto ontrekt de vorm en creatie aan het werk waardoor ook de authenticiteit op een hellend vlak komt te staan.<sup>5</sup> De foto geeft een andere beleving van het werk dan de bezoeker krijgt bij het zien van het echte kunstwerk. Daarnaast geeft het de toeschouwer de mogelijkheid eigenaar te worden van een afbeelding van het kunstwerk waardoor de relatie tussen het kunstwerk en de toeschouwer beïnvloed wordt.<sup>6</sup> Het archiveren van kunst geeft de toeschouwer de mogelijkheid een werk te beleven en te kennen zonder relatie aan te gaan met het fysieke object. In plaats van de

---

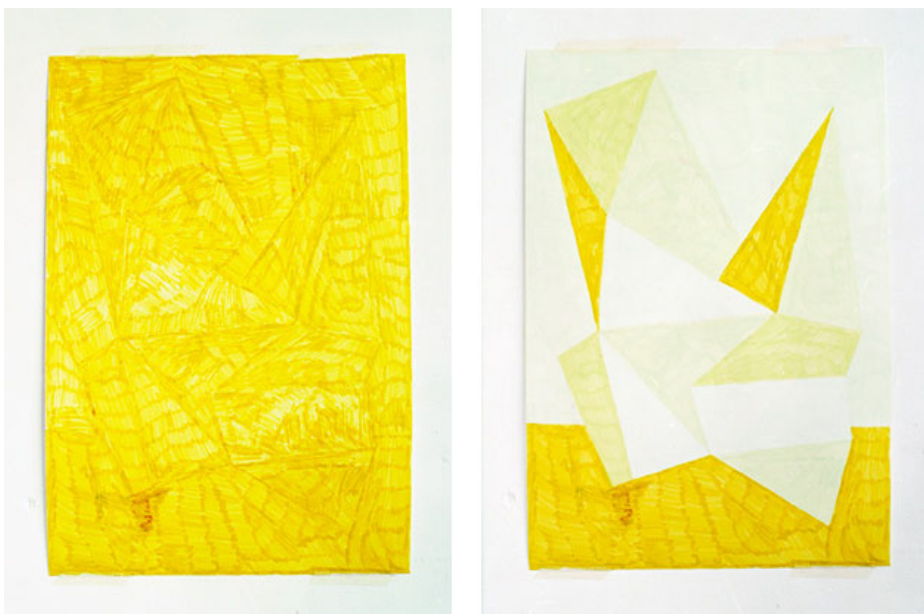
<sup>3</sup> Idem. p.10

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *A Short History of Photography*, 1931. in: Charles Merewether, *The Archive. Documents of Contemporary Art*, The Mit Press, 2006. p. 63

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 1934 in vertaling van J.A. Underwood, Penguin Books – Great Ideas, 2008. p. 7

<sup>6</sup> Idem. p. 6

oprechte beleving die kan ontstaan bij een authentiek object blijft enkel de herkenning over als beleving.



**Afbeelding 1: Katja Mater, Marker drawing, Multiple moments during the making of this drawing 01/07, 2009 (in FOAM hangen verschillende werken uit de serie)**

Ontrekt het archief het aura aan het kunstwerk of ervaren we objecten tegenwoordig op een andere manier? Is juist niet de hoeveelheid hits die een afbeelding van een kunstwerk op internet krijgt waardebepalend voor een werk? Het archief neemt door internet de rol aan van promotor van de kunst. In het Amsterdamse fotografiemuseum FOAM is tijdens de expositie 'Photography - in Reverse' in een aparte ruimte een werk tentoongesteld van Katja Mater (Amsterdam, 1979) dat hoort binnen de serie 'Density Drawings'.<sup>7</sup> Als toeschouwer betreedt je de ruimte via een op trap waarna je eerst geconfronteerd wordt met een foto van een 'Marker drawing'. Wanneer de toeschouwer zich vervolgens omdraait ziet deze aan het einde van de ruimte in de hoek een blauwe tekening op de muur staan. Deze blijkt in een ander stadium te zijn dan de tekening op de foto. De toeschouwer zal nu geneigd zijn de foto, die immers als eerste

---

<sup>7</sup> De expositie loopt van 27 november 2009 tot 22 februari 2010 in het FOAM Fotografiemuseum Amsterdam

getoond werd, als uitgangspunt te nemen voor de vergelijking van de twee werken. Mater suggereert dat de foto het authentieke werk is en het werk op de muur de reproductie. Nadere beschouwing geeft te kennen dat de foto een afbeelding toont van de muurtekening in een eerder stadium. Dit werk geeft inzicht in de gewoonte van de contemporaine westerse mens om foto's als betrouwbaar en authentiek te beschouwen.

Het werk van Katja Mater laat de grenzen tussen kunstwerk en documentatie vervagen. Is de foto ook een kunstwerk, zijn foto en muurtekening tezamen het kunstwerk, of telt alleen de muurtekening als authentiek werk? Het zien van de foto beïnvloedt de relatie die de toeschouwer aangaat met de muurtekening. Het laat de toeschouwer twijfelen over de vorm en de creatie [oorsprong] van het werk en daarmee over de authenticiteit. In het werk van Bruscky zijn de reproducties een kunstwerk geworden. De archiefvormer is de bezitter van de afbeeldingen van een verzameling kunst en legt door deze binnen een context te verzamelen een eigen betekenis op aan de foto's. De afbeeldingen van het werk kunnen niet los gezien worden van de context. De toeschouwer van de reproductie in de verzameling en installatie van Bruscky kan het authentieke werk niet meer onbevangen tegemoet treden en zal in zijn relatie tot het kunstwerk beïnvloed worden door het archief van Bruscky.

Bruscky is als archiefvormer verbonden aan het archief en het archief in zijn totaal wordt op de biënnale als een installatie beschouwd. Het archief is een totaal van het oeuvre en leven van de kunstenaar daar Bruscky nog nooit een werk verkocht heeft.<sup>8</sup> Het opbouwen van het appartement op de 26<sup>ste</sup> biënnale was het concept van de curator van het evenement Alfons Hug. Alfons Hug maakte van dit archief, wat als bron voor de kunst van Bruscky werd gebruikt, een kunstwerk. Simone Osthoff omschrijft het in haar artikel door aan te geven dat 'Bruscky's studio archive has exemplified – changing function from an archive of artworks to the archive as artwork – art and documentation may easily change places according to the institutional context in which they appear.'<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Simone Osthoff, *Elsewhere in Contemporary Art: Topologies of Artists' Works, Writings, and Archives*, Artjournal, winter 2006. p. 11

<sup>9</sup> Idem. p. 17

## Hoofdstuk 2: Archief als kunst

‘The role of documents as artifacts places them in a relationship with museums and material culture; their display as evidence can have a powerful impact on society.’<sup>10</sup> Hugh Taylor maakt deze opmerking in zijn artikel over het gebruik van documenten in museale opstellingen. De genoemde documenten zijn documenten die vanwege hun informatie en bewijswaarde getoond worden. Ze worden ingezet als bewijsstuk voor het verhaal dat de opstelling tracht te vertellen. In deze rol krijgt het document een esthetische waarde opgelegd. Een belangrijk stuk wordt vaak in schoonschrift uitgeschreven en voorzien van stempels of in boekdruk handgebonden in een linnen omslag. Deze documenten vinden hun weg naar een expositie.

In de retrospectieve tentoonstelling ‘Herhaling: Zomeropstelling 1983’ door Rudi Fuchs in het Van Abbemuseum hangt in zaal 1 een werk van Stanley Brouwn uit 1971. Dit werk toont door middel van potloodlijnen op papier de lengte van elf maal één stap. In het werk van de kunstenaar Stanley Brouwn (1935 Paramaribo) wordt het archiefdocument geësthetiseerd. Hij onderzoekt de begrippen afstand en beweging waartoe hij een eigen metrisch systeem heeft ontworpen. Zijn werk is ruimtelijk maar het concrete beeld bestaat uit een administratief apparaat.

In de jaren ’60 en ’70 inventariseerde hij afstanden in kaartregisters, steekkaarten en logboeken. De manier waarop hij deze onderzoeken tentoonstelt voor publiek geeft aan dat de kunstenaar de vorm waarin het concept ‘afstand’ gestalte heeft gekregen, de beschreven papieren, waardeert. De kaartregisters mogen in de museale opstelling niet doorgebladerd worden, papieren waarop afstanden zijn aangegeven hangen ingelijst aan de muur en de bezoeker mag alleen vanaf afstand kijken. Stanley Brouwn vergelijkt zijn eigen metrische systeem met het meetsysteem zoals we dat kennen, maar de bezoeker mag de lijnen en tekeningen van Brouwn niet opmeten vanwege het alarmsysteem. De ‘Brouwnstep’, de basismaat die Stanley Brouwn gebruikt om afstanden te meten, is

---

<sup>10</sup> Hugh Taylor, “Heritage” revisited: *Documents as Artifacts in the Context of Museums and Material Culture*, in: *Archivaria*, nummer 40, 1995. p. 8

voor de bezoeker onbruikbaar omdat zij alleen de werken mag bekijken en niet gebruiken. De informatie van de stukken is niet te controleren en we moeten de ‘waarheid’ van het werk aannemen op basis van hun voorkomen. De esthetisering van het document verhindert de informatieoverdracht maar vertelt wel het verhaal van Brouwn.



**Afbeelding 2: Stanley Brouwn, z.t., Museum Kröller Müller, 1984**

In navolging van zijn eerdere opmerking schrijft Taylor dat documenten veelal gewaardeerd worden om de informatie die ze leveren waarbij het document als object ‘onzichtbaar’ wordt.<sup>11</sup> Een simpele brief of kaart heeft voor vele geen esthetische waarde en de informatiedrager krijgt daarom een ondergeschikte rol ten opzichte van de informatie die het draagt. Hierbij wordt het concrete object buiten beschouwing gelaten en wordt de informatie op zich het object. In het Kröller Müller museum staat in de beeldentuin een klein bordje met daarop de tekst ‘beginpunt van een door stanley brouwn op 20 december 1984 gelopen afstand van 714’ stappen’. De richting waarop het bordje wijst laat geen pad zien maar een met planten begroeid heuveltje. Het tekstbord is hier niet het kunstwerk terwijl wel de kaartsystemen van een decennium eerder dat wel zijn. Het gaat hier om het begrip afstand dat gaat leven bij de bezoeker op het moment dat deze het bordje leest. De

---

<sup>11</sup> Idem. p. 9

bezoeker bevindt zich tijdens de confrontatie aan de rand van het wandelpark alwaar de bezoeker op het punt staat een route te kiezen. Daar leest hij het bordje en denkt aan de wandeling die ruim 25 jaar daarvoor plaats heeft gevonden. Hoe lang zal deze wandeling in meters zijn geweest en welke route heeft de kunstenaar genomen? Het bordje is de informatiedrager maar mag vervangen worden bij schade. De informatie die de bezoeker een reactie ontlokt is het kunstwerk. Dit werk van Stanley Brouwn laat zien dat informatie en informatiedragers betekenis krijgen met de context waarin ze gepresenteerd worden.

Taylor vraagt in zijn artikel de aandacht voor archivalia en stelt dat ‘I like to see archival materials as not just configurations on various media, but as tools that include not only those wonderful legal “instruments” [...] but any archival material which, being the record of an action, produces a response in another person or even the same person. It becomes an “instrument” for the conduct of affairs or relationships, as do artefacts in the museum.’<sup>12</sup> De documenten moeten uitgelegd worden in hun ontstaanscontext en zijn zo ‘an extension of ourselves.’<sup>13</sup> In het eerste voorbeeld van het werk in het Van Abbemuseum krijgt de drager betekenis omdat deze geësthetiseerd wordt, in het geval van het tweede voorbeeld van het werk in het museum Kröller Müller gaat het over informatie die betekenis krijgt binnen het wandelpark. De werken van Stanley Brouwn krijgen betekenis door de context waarin de bezoeker interactie met het werk kan hebben.

‘I want to throw things right out the window as they’re handed to me, but instead I say thank you and drop them into the box-of-the-month. But my other outlook is that I really do want to save things so they can be used again someday.’<sup>14</sup> Dit citaat uit een tekst van Andy Warhol maakt duidelijk dat de gearcheverde objecten in zijn kunstwerk ‘Time Capsules’ wel degelijk nog een functie had na het uitvoeren van de archiverende handeling. De gearcheverde spullen konden nog gebruikt worden in de toekomst. Het archiveringssysteem van genummerde dozen geeft betekenis aan de objecten in de doos. De informatie die de objecten dragen is

---

<sup>12</sup> Idem. p. 9

<sup>13</sup> Idem. p. 10

<sup>14</sup> Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, 1975 p. 144-5 in: Charles Merewether, *The Archive. Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, 2006. p. 31.

veranderd van hun oorspronkelijke functie naar een object dat informatie geeft over Andy Warhol op een bepaald moment. Door de objecten elk hetzelfde type informatie mee te geven, namelijk het geven van informatie over het leven van Andy Warhol, werd het onmogelijk een selectie te maken binnen de objecten. De handeling van archiveren is kunst geworden en is het archief buiten spel gezet.

Kunsthistoricus Sven Spieker bespreekt in zijn boek *The Big Archive* kunstwerken die de bureaucratie als onderwerp hebben. Hij stelt dat archief bestaat uit materiaal dat niet meer nodig is in het dagelijks leven. Deze sporen van het dagelijks leven worden door Spieker afval genoemd. Het archief is hier een systeem dat door middel van verbanden te leggen tussen de sporen tot doel heeft dit afval opnieuw betekenis te geven. Het archief werkt als systeem door ‘to tame the trash by turning it into documents of culture and history’.<sup>15</sup> De notie die Spieker omschrijft is geen onbekende en heeft in die optiek betekenis binnen de maatschappelijke context vanarchieven. Hoe archief betekenis kan geven aan de sporen van het dagelijks leven legt Spieker verderop in het boek uit. Hij schrijft dat archiefmateriaal en de archiveringsmethode met elkaar samenhangen en in die samenhang betekenis genereren binnen de context van hun tijd en plaats. ‘Never quite selfsame, the archive oscillates between embodiment and disembodiment, composition and decomposition, organization and chaos’.<sup>16</sup> De betekenis van het archief voor de gebruiker wisselt door het archiveringsysteem, selectie en waardering en daarmee bewaren en vernietigen van archiefdocumenten. Deze samen vormen de betekenis van het archief op bepaald moment, locatie en persoon. Het archief wordt de stem van de documenten die het bewaart.

---

<sup>15</sup> Sven Spieker, *The Big Archive: art from bureaucracy*, The MIT Press: 2008. p. x.

<sup>16</sup> Idem. p. xi



**Afbeelding 5: Arman, 'Paradox du temps', 1960**



**Afbeelding 6: Arman, 'Poubelle I', 1960**

In de collectie van Andy Warhol was opgenomen een 'Poubelle'. De kunstenaar Arman (Nice, 1928-2005) creëerde 'Poubelles' die bestaan uit zijn afval in een plexiglazen bak. Het afval wordt door het tentoonstellen ervan in een doorzichtige bak uit zijn eigen functie ontheven en krijgt een nieuwe functie in een andere context. Dit werk moet gezien worden in relatie tot voorgaande werken waar Arman selecteert uit materiaal. Het werk 'Paradox du temps' laat eenzelfde soort constructie zien maar hier heeft Arman een selectie gemaakt van objecten. De klokken moeten verzameld zijn speciaal voor dit werk maar door hun aantal

verliezen de klokken hun identiteit. De afzonderlijke objecten gaat op in een geheel. De bak is hier een archiefsysteem wat een nieuwe betekenis geeft aan de klokken als een object. Arman laat het materiaal in zijn 'Poubelle' voor zichzelf spreken en probeert dit te doen door zijn handelingen tot het minimum te beperken waarbij iedere archiveringsmethode wordt uitgebannen. Hier heeft hij geen selectie meer gemaakt in het materiaal maar toevallig aanwezige objecten geplaatst in de bak. Het archief als onderwerp gaat het meest direct in op de betekenis van archief in de kunsten. Spieker schrijft dat 'the grid and its trash, the archive and what it stores, emerge at the same time so that one cannot easily be subtracted from the other'.<sup>17</sup> Deze stelling geeft aan dat archief zonder archiveringssysteem niet meer is dan een stapel troep. Het werk van Arman geldt hier als een 'reductio ad absurdum'. Arman reduceert het archiveringssysteem tot een plexiglazen bak met een willekeurige inhoud, maar toont daarbij dat door dit afval in een bak te plaatsen gelijk een archiveringssysteem en archief ontstaat daar het geen stapel troep meer is maar betekenis heeft gekregen.

---

<sup>17</sup> Idem. p. xi

### Hoofdstuk 3: Archief 'ex post facto'



**Afbeelding 7: Marina Abramovic, 'Seven easy pieces, Bruce Neumann: Body Pressure', Guggenheim museum New York, 9 november 2005**

In november 2005 heropvoerde kunstenaar Marina Abramovic (Belgrado 1946) zeven performances in het Guggenheim museum in New York. Deze werken zijn oorspronkelijk in de jaren '60 en '70 uitgevoerd door verschillende kunstenaars waarvan twee werken eerder door Abramovic zelf. Dit project schenkt aandacht aan de problematiek van de weinige documentatie die bewaard is van performances uit die periode. Slechts getuigenverklaringen en foto's konden gebruikt worden voor de recreatie van de werken. De heropvoeringen zijn gefilmd door Babette Mongolte die zich sinds de jaren '70 bezighoudt met het fotograferen van performances.

In de periode van de jaren '70 werden happenings regelmatig gefilmd om in real time vertoond te worden. De videobanden zijn echter van dien kwaliteit dat de gefilmde beelden in de loop der tijd zijn vervaagd. Tevens was de kostprijs van banden dermate hoog dat deze vaak hergebruikt werden waardoor de registratie van de happening verloren ging. De reconstructie van performances uit die tijd

moeten dan ook gebaseerd worden op tekst in plaats van op beeld.<sup>18</sup> Josepha Bolten schrijft dat het filmen van happenings en performances, samen met de opkomst van videokunst, buiten de traditionele kunstvormen bestond. Videokunst was een experimentele kunstvorm die tegendraads was en haaks stond op de toen gangbare Fluxusbeweging waar vluchtigheid een voorwaarde was voor de kunst. De videobanden waren reproduceerbaar wat een kenmerk was voor registratiemateriaal van kunstwerken en niet van het authentieke kunstwerk zelf. Musea waren daardoor niet snel geneigd deze videowerken als kunst te beschouwen en op te nemen in de collectie. Tevens waagde de musea zich liever ook niet aan dit moeilijk conserveerbare medium en lieten dat over aan gespecialiseerde instellingen.<sup>19</sup>

Een van de werken uitgevoerd tijdens 'Seven easy pieces' door Marina Abramovic is een werk van Bruce Neumann 'Body Pressure' uit 1974. Dit werk is eenmaal uitgevoerd door Bruce Neumann zelf en later verschillende malen tentoongesteld. Het tentoongestelde object bestaat niet uit een film of foto's maar uit een stapel papier waarop op elk vel de instructies staan geschreven hoe de performance uit te voeren:

*"Body Pressure*

*Press as much of the front surface of  
your body (palms in or out, left or right heel)  
against the wall as possible .*

*Press very hard and concentrate.*

*Form an image of yourself (suppose you  
had just stepped forward) on the  
opposite side of the wall pressing  
back against the wall very hard.*

*Press very hard and concentrate on the image pressing very hard.  
(the image of pressing very hard)*

---

<sup>18</sup> Josepha Maria Bolten, *Tussen Voorstelling en uitvoering. De plaats van de tekst in het videowerk van Gary Hill.*, Academisch proefschrift Universiteit van Amsterdam, 2006. p. 20

<sup>19</sup> Idem. p. 52

*Press our front surface and back surface toward each other and begin to ignore or block the thickness of the wall. (remove the wall)*

*Think how various parts of your body press against the wall; which parts touch and which do not.*

*Consider the parts of your back which press against the wall; press hard and feel how the front and back of our body press together.*

*Concentrate on the tension in the muscles, pain where bones meet, fleshy deformations that occur under pressure; consider body hair, perspiration, odors (smells).*

*This may become a very erotic exercise"*

De toeschouwer kan op ieder gewenst moment deze instructies uitvoeren en zo de performance heropvoeren. De kunstenaar legt de nadruk van de performance op het uitvoeren van de handelingen en laat de uitvoerende vrij in de keuze waar en wanneer deze handeling wordt gedaan. Deze methode laat toe dat de handeling een vluchtig karakter behoudt daar het kunstwerk pas tijdens uitvoering concreet wordt gemaakt. Niet de oorspronkelijke uitvoering zelf wordt bewaard maar de handeling. De kunstenaar heeft zelf een voortbestaan van het werk geconstrueerd. Dat de wens vanuit kunstenaars om hun werk een vervolg te geven bestaat is besproken tijdens een Vlaams-Nederlandse bijeenkomst in een samenwerking van STUK en De Appel november jongstleden. Hier werd gezocht naar andersoortige modellen en archiveringsmethoden.<sup>20</sup> De heropvoering door Marina Abramovic en het filmen daarvan door Babette Mongolte staat niet in een lijn met de

---

<sup>20</sup> Website Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst, <http://www.bamart.be/pages/detail/nl/4054>, bezocht op 12 januari 2010

oorspronkelijk gekozen conserveringsmethode door Bruce Neumann die wel toestemming voor deze heropvoering heeft verleend.

Sarah Jones, Daisy Abbott en Seamus Ross stellen in hun artikel 'Redefining the performance art archive' de vraag hoe het kunstmedium 'performance' kan worden gearcheeerd. 'Arguably, all archiving is performance: records are surrogates that provide a window onto past moments that can never be recreated, and users interact with these records in a performance to reinterpret the past.'<sup>21</sup> Een performance bestaat binnen de interactie tussen de handelende kunstenaar en de toeschouwer. De herinnering is het bewijs van het bestaan van de performance. Het artikel geeft aan dat gegevens omtrent tijd en plaats bijgehouden kunnen worden maar dat het archief ook kan pogen het evenement met terugwerkende kracht te representeren.

Sarah Jones, Daisy Abbott en Seamus Ross vragen 'How do you capture the mood of the time or reflect what it meant to take part in or live through such experiences? Can we provide a fair and reliable version of the past through records we create and select for prosperity, when so much of human experience is inherently interactive, experiential, and performative?'<sup>22</sup> Immers: het kunstwerk levert iedere toeschouwer een unieke persoonlijke herinnering op. Juist die herinnering is niet eenduidig daar de performance niet los staat van de werkelijkheid en daarmee afhankelijk wordt van zijn context. Helaas zoeken de schrijvers naar een methode voor het archiveren van de performance zonder te willen accepteren dat juist de handeling van het archiveren in contrast staat met de essentie, namelijk het ephemere, van de performance.

Kan een vluchtig medium als performance wel door middel van documentatie gearcheeerd worden als juist het vluchtige de essentie is? De herinnering van het publiek aan de performance is het blijvende van het werk en daarmee het concrete kunstwerk. Josepha Bolten stelt dit ook in haar academisch proefschrift waar zij schrijft: 'Hoe belangrijk de toeschouwer ook wordt, hoezeer zijn participatie in het kunstwerk wordt nagestreefd, hij speelt tot nu toe geen enkele rol in de discussie over de 'presentation and preservation' van

---

<sup>21</sup> Sarah Jones, Daisy Abbott, Seamus Ross, *Redefining the performance arts archive*, in: *Archival Science* gepubliceerd online, 29 augustus 2009. p. 2

<sup>22</sup> Idem. p. 3

videokunst.<sup>23</sup> De vraag die gesteld moet worden is hoe je een herinnering archiveert en de herinnering van een toeschouwer ontstaan in de interactie met de handelend kunstenaar zegt over de ervaring van een werk.

Bolten schrijft dat ‘een belangrijke leidraad voor het ontwikkelen van conserveringscriteria vormt de informatie die van de kunstenaar moet komen.’<sup>24</sup> Het gaat om de informatie over authenticiteit, oorspronkelijkheid en vorm moet van de kunstenaar komen. De intentie die de kunstenaar heeft met het werk moet als een van de randvoorwaarde gelden bij het opstellen van conserverings- en archiveringscriteria. De heropvoering van het werk van Bruce Neumann door Marina Abramovic laat zien dat de kunstenaar van gedachte kan veranderen. Waar Neumann eerst koos voor het tentoonstellen van een handleiding voor de uitvoering van de performance geeft hij dertig jaar later toestemming voor een heropvoering en het filmen daarvan. In die tussenliggende periode is een waardering gekomen voor de performance, videokunst en vooral een andere kijk op het registreren en reproduceren van kunst. Echter behoort Bruce Neumann ook tot de groep van de vroege videokunstenaars en past een registratie ex post facto van zijn performance binnen zijn werk.

Marina Abramovic werkte in de periode 1975 tot 1988 samen met de fotograaf en performance kunstenaar Ulay (Solingen 1943). Hij heeft gedurende de periode 1970-1979 gefotografeerd en een ruim archief bijgehouden. De foto's zijn geen objecten op zich maar zijn onderdeel van reeksen die achter elkaar geplaatst een handeling laten zien. Het registreren van deze handeling gaf de handeling betekenis daar ze alleen door de kunstenaar uitgevoerd werden. De polaroids vormen het bewijs dat de handeling heeft plaats gevonden en zijn het medium tussen de handeling en het publiek. De polaroid is een eenmalig object omdat deze maar één afdruk kent en geen negatief. Zowel de polaroids zijn eenmalig en kunnen enkel dienen als momentopname van de gefotografeerde handeling. In het artikel *Redefining the performance arts archive* wordt aangegeven dat performances veranderlijk zijn en dat het nemen van een momentopname geen

---

<sup>23</sup> Josepha Maria Bolten, *Tussen Voorstelling en uitvoering. De plaats van de tekst in het videowerk van Gary Hill.*, Academisch proefschrift Universiteit van Amsterdam, 2006. p. 55

<sup>24</sup> Idem. p. 55

betrouwbaar beeld kan geven van de performance. 'If performance archives are to respond to these concerns then perhaps the traditional approach to archiving, which asserts authenticity by fixing records in the state in which they enter the archive, should be reconsidered.'<sup>25</sup> De schrijvers van het artikel vergeten echter dat het registeren van performances onderdeel kan zijn van de performance of van toekomstige performances. De grens tussen record en authentiek object vervaagt bij het werk van Ulay daar de polaroid een record is van de handeling maar ook een authentiek kunstobject.

De performances die Ulay en Abramovic als kunstenaarskoppel uitvoeren worden geregistreerd en registraties van eerdere performances worden gebruikt tijdens opvoeringen. Het bepalen wat bij de performance het authentieke kunstobject is in de notie van Walter Benjamin is niet meer mogelijk daar de reproductie onderdeel is van een ephemer werk. De kunst raakt hier het archiveren. Het archief is niet alleen bron van de kunst, maar archiefmateriaal is onderdeel geworden van de kunst, het archief is onderwerp van de kunst en het archief toont de kunst 'ex post facto'.

---

<sup>25</sup> Sarah Jones, Daisy Abbott, Seamus Ross, *Redefining the performance arts archive*, in: *Archival Science* gepubliceerd online, 29 augustus 2009. p. 3

## Conclusie

Het archief is een onderwerp in de kunst, de kunst is een onderwerp de archivistiek. In dit essay is gebleken dat de kunst de inhoud, vorm en functie van het archief als onderwerp kent. Daarnaast is de kunst een object dat haar eigen archief kent.

Kunstenaars gebruiken de vorm van archief als kunst. Kaartenbakken, dozen, stellingen worden verwerkt in het uiterlijk van een werk. Stanley Brouwn gebruikt zijn archief met afstanden voor zijn onderzoek. Ieder onderzoek levert nieuw archiefmateriaal en dat archiefmateriaal wordt getoond als kunst. Archiefstukken die tentoongesteld worden verliezen primaire informatieoverdracht. Het stuk is uit haar werkproces gehaald [geësthetiseerd] en dient nu een nieuwe functie als kunstwerk. Het bordje van Stanley Brouwn in de beeldentuin van museum Kröller Müller toont juist hoe de informatie van een document de vorm ondergeschikt kan maken. Vorm en functie van het archief worden door het archiefstuk tot kunst te verheffen geanalyseerd.

Dit onderzoek naar vorm en functie beperkt zich niet tot het archiefstuk maar exploreert het archief als geheel. Andy Warhol en Arman reduceren het archiefsysteem tot zijn meest ruwe vorm door alle bewuste selectiemethode uit te bannen. Echter blijven het volume van de doos, de toevallig aanwezige spullen en het moment invloed uitoefenen op het archief en vormen een archiefsysteem die op haar beurt deze onbewuste omstandigheden voor de toeschouwer aan het licht brengt.

‘After all, the documentation of works made in the 1970s is in the hands of the artists.’<sup>26</sup> Bruscky verzamelde geluidsopnames, foto’s en tekst over kunst en kunstenaars van de jaren ’70. Deze periode kende een nieuwe soort kunst waar het ephemere onderdeel van het werk was. Reproductie kende men op grote schaal, grafisch ontwerp begon aan een opmars en de kunst moest zich aanpassen aan de veranderende maatschappij. De kunst bestaande uit traditionele kunstvormen in elitaire gebouwen begon haar draagvlak in de maatschappij kwijt te raken. Kunst

---

<sup>26</sup> Sarah Jones, Daisy Abbott, Seamus Ross, *Redefining the performance arts archive*, in: Archival Science gepubliceerd online, 29 augustus 2009. p.10

moest overal zijn en werd daarmee tijdelijk. Kunst hoorde in het nu en verloor haar traditie en toekomst. Dit heeft gevolgen voor de hedendaagse kennis van werk uit die periode. Het werk werd niet onderhouden of gedocumenteerd en is niet meer aanwezig om bekeken te worden. Bruscky merkte terecht op dat de kunstenaar degene is die handvatten moet bieden voor het ontwikkelen van methoden voor het archiveren van ephemere kunst. De metadata die de kunstenaar aan het kunstwerk toevoegt bepalen de bewaartermijn die de archivaris aan het object toekent. Echter moet eerst bepaald worden wat het object is. Tijden zijn veranderd en er is een maatschappelijke vraag ontstaan naar het bewaren van werk uit deze periode.

Waar het kunstwerk de confrontatie aangaat met haar eigen reproduceerbaarheid betreedt zij het onderzoeksveld van de archivaliek. Staat het archief een authentieke beleving van het kunstwerk in de weg? Welke invloed heeft de beeldproductie en het aanleggen van fotoarchieven op het kunstwerk en de ervaring van de toeschouwer met het kunstwerk? Het lijkt dat juist het archief door zijn tegenwoordige alomtegenwoordigheid de promotor van de kunst is geworden. Werken kunnen overal bekeken worden door de representatie in audio en beeldmateriaal. De grenzen tussen de representatie en het kunstwerk vervagen waardoor kunst archief wordt en archief kunst.

Bronnen:

- Charles Merewether, *The Archive. Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, 2006.
- Hugh Taylor, “Heritage” revisited: *Documents as Artifacts in the Context of Museums and Material Culture*, in: *Archivaria*, nummer 40, 1995
- Josepha Maria Bolten, *Tussen Voorstelling en uitvoering. De plaats van de tekst in het videowerk van Gary Hill.*, Academisch proefschrift Universiteit van Amsterdam, 2006
- Sarah Jones, Daisy Abbott, Seamus Ross, *Redefining the performance arts archive*, in: *Archival Science* gepubliceerd online, 29 augustus 2009
- Simone Osthoff, *Elsewhere in Contemporary Art: Topologies of Artists’ Works, Writings, and Archives*, *Artjournal*, winter 2006
- Sven Spieker, *The Big Archive: art from bureaucracy*, The MIT Press: 2008
- Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 1934 in vertaling van J.A. Underwood, Penguin Books – Great Ideas, 2008
- Website Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst, <http://www.bamart.be/pages/detail/nl/4054>

Besproken kunstwerken:

- Andy Warhol, *Time Capsules*, Andy Warhol museum Pittsburg, 1974-1987
- Arman, *Paradox du temps*, locatie onbekend, 1960
- Arman, *Poubelle I*, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, 1960
- Katja Mater, *Marker drawing, Multiple moments during the making of this drawing 01/07*, o.a. FOAM Amsterdam, 2009
- Marina Abramovic, *Seven easy pieces, Bruce Neumann: Body Pressure*, Guggenheim museum New York, 9 november 2005
- Paulo Bruscky, *installatie 26<sup>ste</sup> Sao Paulo biënnale*, 2004

- Stanley Brouwn, *One Step (11x)*, Van Abbemuseum Eindhoven, 1971
- Stanley Brouwn, *z.t.*, Museum Kröller Müller Otterlo, 1984
- Ulay en Marina Abramovic, *Relation Works*, o.a. Montevideo/Time Based Arts Amsterdam, 1976-1988

