

Moments on Moments

– 1 december 2012
 10 februari 2013

Moments on Moments

Lunds konsthall visar *Moments on Moments*, en koncentrerad och något omarbetad version av utställningen *Moments: A History of Performance in 10 Acts*, producerad för ZKM | Museum of Contemporary Art i Karlsruhe, Tyskland, av kuratorerna Boris Charmatz, Sigrid Gareis och Georg Schöllhammer och visad tidigare under 2012.

Moments on Moments består av filmer som ger en uppfattning om några ytterst framstående kvinnliga konstnärer och dansare från de senaste fyrtio åren: Marina Abramović, Trisha Brown, Graciela Carnevale, Simone Forti, Anna Halprin, Reinhild Hoffmann, Channa Horwitz, Lynn Hershman Leeson, Sanja Iveković, Adrian Piper och Yvonne Rainer. Dessa pionjärer för dagens performancekonst har medvetet arbetat med att synliggöra, ifrågasätta och överskrida gränserna mellan dans, performance och bildkonst. Flera av dem är fortfarande verksamma och har inspirerat många yngre kolleger.

Utställningen omfattar i första hand dokumentation av performancekonst från sextio- och sjuttitalen, men även nutida återuppföranden och omtolkningar. Vi visar också den israeliska konstnären Ruti Selas film *The Witness*, 2012, som gjordes i samband med *Moments*. Den dokumenterar den franske koreografen Boris Charmatz' diskussion med inbjudna kolleger om hur historiska performanceverk kan omtolkas idag. Dessutom har filmade intervjuer med sex av de medverkande konstnärerna producerats för att diskutera dessa frågor.

Performancekonst är i första hand tänkt att äga rum inför publik i ett nuögonblick, men det är också vanligt att den dokumenteras med hjälp av fotografier eller rörliga film- och tevebilder. Ibland görs detta på ett sådant sätt att filmen blir ett konstverk i sig. Detta gäller särskilt många av de numera historiska dokumentationerna av föreställningar och aktioner som lyfts fram i denna utställning.

Det finns många likheter mellan performance och dans. Båda bygger på samspel mellan aktörer och publik. I jämförelse med dansen kan performancekonsten ofta beskrivas som mer uttalat politisk. Den lyfter fram en attityd, ett specifikt innehåll, en konkret berättelse – utan att nödvändigtvis lägga tonvikten på rörelse, rytm eller kroppslighet. Den är också mer sällan kopplad till en scen och kan äga rum var som helst i samhället. Performancekonsten har också andra kollektiva dimensioner än dansen: alla kan delta, samtidigt. Dessa drag hos performancekonsten framträder direkt och indirekt i det urval av filmer som gjorts för *Moments on Moments*.

Ett varmt tack till konstnärerna för deras välvilliga medverkan i projektet, och också till ZKM | Museum of Contemporary Art och kuratorerna för att de sammanställt materialet och producerat den ursprungliga utställningen. Lunds konsthall är stolt över möjligheten att lyfta fram denna viktiga del av vår dans- och performancehistoria. *Moments on Moments* kommer under våren också att visas på M HKA, museet för samtidskonst i Antwerpen, Belgien.

Åsa Nacking
Konsthallschef

Marina Abramović

Född 1946 i Belgrad, Serbien, f.d. Jugoslavien. Sedan hon inledde sin karriär i sjuttioalets Jugoslavien har Marina Abramović varit en inflytelserik förespråkare för performance som visuell konstform. Hon var bland de första performancekonstnärer som fullt ut accepterades av museivärlden i Europa och USA.

Jag har aldrig varit intresserad av att chockera. Däremot har jag varit intresserad av att uppleva de fysiska och psykiska gränserna för människans kropp och tanke. Jag kunde aldrig ha gjort detta på egen hand. Jag behöver alltid bli sedd av en publik, för det skapar energi och dialog.

Marina Abramović, ”Intervju med Johan Pijnappel” i Louwrien Wijers (red.), *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy*. Amsterdam: SDU, 1990

Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful
1975
51 min.

Detta är en av Abramovićs sällan visade videofilmer av tidiga performanceverk. Den kan ses som en aggressiv kommentar till massmedias bild av kroppen. Den teatrala laddningen i dessa tidiga verk uppstår i det direkta mötet med publiken. Abramović låter också dokumentationen av uppträdandena bli egna konstverk.

Under det senaste årtiondet har hennes konst, med dess ironiska anspelningar på den stereotypa uppfattningen att hysteri är drivkraften bakom kvinnors uppträdande, trängt igenom barriären till den massproducerade popkulturen. Abramovičs performancekonst har direkt och indirekt återgivits i populära amerikanska teveserier som *Sex and the City*, vilket i sin tur banat väg för hennes återkomst som ”performancedrottning” i museisammanhang och en av samtidens högst betalda konstnärer.

I verket *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, 1975, borstar hon sitt hår, först med normala gester och sedan med aggressiva, medan hon hela tiden upprepar de båda slagorden i titeln. Att ironisera över den konventionella småborgerliga ”myten” om vad konst ”borde vara” [...] är mindre viktigt än att nedmontera den konstruerade bilden av kvinnan. För Abramovič är de skador hon åsamkar sig själv ett sätt att uppnå ett tillstånd av närvaro i den egna kroppen, som om själen befriade sig själv från rädslan för smärta – en av de mest grundläggande rädslorna i vår kultur. I detta verk sker på samma gång en frigörelse från språket, som genom den intensiva upprepningen kommer att förlora sin mening.

Bojana Pejič, ”Im-Körper-Sein. Über das Geistige in Marina Abramovičs Kunst” [Närvaro i kroppen. Om det andliga i Marina Abramovičs konst], i Friedrich Meschede (red.), *Abramovič*. Stuttgart: Edition Cantz, 1993

Freeing the Body
1976
9 min. 8 sek.

Freeing the Memory
1976
15 min. 19 sek.

Freeing the Voice
1976
14 min.

Imponderabilia
1977
9 min. 52 sek.

Trisha Brown

Född 1936 i Aberdeen, Washington, USA. Trisha Brown studerade dans hos Anna Halprin i New York i början av sextiotalet och anslöt sig till den nybildade Judson Dance Theater 1962. Där arbetade hon med andra experimentella dansare och koreografer som Lucinda Childs, Simone Forti, David Gordon, Steve Paxton, Yvonne Rainer och Twyla Tharp. 1970 grundade hon sin egen dansgrupp, Trisha Brown Dance Company, som fortfarande hör till de ledande inom samtida dans i New York och internationellt.

I slutet av sextiotalet började Brown intressera sig för grundläggande fysiska fenomen som tyngdkraft, dynamik och stabilitet och skapade verk som i flera fall fortfarande står på gruppens repertoar. *Walking on the Wall* och *Accumulation*, båda 1971, har uppförts på flera olika offentliga platser i New York. *Roof Piece* från samma år har förverkligats på 12 olika tak i SoHo i New York. Varje dansare för vidare en rörelse till nästa, som står på taket intill. På åttiotalet producerade Brown storskaliga scenprojekt och inledde långtgående samarbeten med andra konstnärer, främst Robert Rauschenberg och Laurie Anderson.

Ett av Browns mest välkända arbeten är dans- och performanceverket *Water Motor*, 1978. Den välkända fransk-amerikanska filmskaparen och konstnären Babette Mangolte filmade Browns egen gestaltning, utan ljud och utan klipp i två omtagningar. Den andra tagningen gjordes i slowmotion, vilket ger betraktaren möjlighet att studera rörelser och detaljer på ett nytt och annorlunda vis. Filmatiseringen ägde rum i Merce

Cunninghams klassiska dansstudio i New York. Yvonne Rainer har kallat den ”en av de bästa dansfilmer som någonsin gjorts”.

Trisha Brown: Early Works

1966–1979

ca 120 min.

Graciela Carnevale

Född 1942 i Marcos Juárez, Argentina. Som medlem av konstnärskollektiven Grupo de Artistas de Vanguardia [Avantgardistiska konstnärgruppen] 1965–1969 var Graciela Carnevale engagerad i flera samhällskritiska projekt. Hon arbetade också inom den konstnärliga och politiska rörelsen Tucumán Arde [Tucumán brinner] i Argentina i slutet av sextiotalet och organiserade dess arkiv. Från 1994 har hon arbetat inom Grupo Patrimonio [Kulturarvsgruppen].

Carnevales konst berör sociala och etiska frågor. Den står inte bara för ett radikalt sätt att konstruera publiken som vittne till politiska handlingar, utan ifrågasätter också möjligheten att presentera sådana handlingar, och politisk konst i vidare bemärkelse, i en museimiljö och att göra en praxis ur det förflutna tillgänglig för nutiden.

Jag tror inte att Tucumán Arde lämpar sig för museer; det är bara de återstående dokumenten som kan visas. Tucumán Arde var en handling direkt förknippad med en kontext. [...] Det som visades på CGT [den argentinska fackföreningsrörelsens huvudkontor i Buenos Aires] var förknippat med en viss institution och situation på ett sätt som inte kan återskapas. När man pratar om att presentera Tucumán Arde tänker man i själva verket alltid på att presentera dokumentation av denna rörelsens olika stadier. [...] Ett museum kan ju bara köpa arkivmaterialet. Här borde man fråga sig på vilket sätt Tucumán

Arde återigen presenteras och om dessa erfarenheter kan anses underlätta olika former av självständigt tänkande som ifrågasätter de generaliserande tidlösa kriterier som institutionen själv betraktar som icke-politiska.

Graciela Carnevale på LatinArt.com

Den 8 oktober 1968 deltog Carnevale i *Ciclo de Arte Experimental* [Experimentella konstserien], organiserad av en konstnärsgrupp med samma namn, med *Acción del Encierro* [Instängandehandling]. Utan förvarning låste hon in en grupp inbjudna gäster i ett utställningsutrymme i staden Rosario i över en timme. Hon tog dem till fånga, med andra ord. Den inspärrade publiken kunde betraktas utifrån genom en stor glasruta.

Med *Acción del Encierro* eftersträvade Carnevale att släppa löst ett befriande våld som svar på det våld hon själv utövade som metafor för de krafter som står mot varandra i det kapitalistiska systemet, i linje med Franz Fanons bok *Jordens fördömda*, läst med stor frenesi av denna generation. Handlingen fick ett abrupt slut när polisen ingrep.

www.reactfeminism.org

ZKM | Museum of Contemporary Art
Artist Talk with Graciela Carnevale
2012
39 min. 21 sek.

Simone Forti

Född 1935 i Florens. Koreografen Simone Forti var med och grundade Judson Dance Theater i New York 1962. Med de minimalistiska danskonstruktioner hon utvecklat sedan femtiotalet blev hon en föregångare till den postmoderna amerikanska dansen. Fortis systematiska arbetssätt märks också i arkiveringen av hennes verk, där hon använder sig av flera olika metoder samtidigt. Redan tidigt i karriären började hon dokumentera sina verk i skisser och konstnärsböcker. Idag gör hon instruktionsfilmer på video för att underlätta specifika och av henne godkända liveuppföranden av tidigare performanceverk.

Reconstruction of Face Tunes

1967/2012

11 min. 34 sek.

Lantmäteriets avläsningspunkter, som Forti lade märke till när hon rörde sig i stadsmiljöer, inspirerade henne till *Face Tunes*. I detta verk förvandlar hon silhuetterna av mänskliga ansikten till formaliserade konturlinjer. Dessa linjer kan ses som skalor och användas som musikaliskt noteringssystem för att representera rörelse. Forti vandrar igenom dessa skalor genom att följa konturlinjerna med den rörliga delen hos en enkel dragflöjt som hon samtidigt blåser i. *Face Tunes* representerar en fas i hennes arbete som koreograf där hon använder sin egen minimalistiska noteringsmetod för att analysera samspelet mellan rörelse, musik och visualitet.

Trots att jag framfört *Face Tunes* flera gånger har jag aldrig låtit publiken veta att de lyssnade till mönster som härletts ur ansikten. Jag ville att de skulle lyssna till musiken. Jag fäste min tilltro till att de, eftersom medvetenheten om variationer mellan snarlika händelser är en så grundläggande livsprincip, omedvetet skulle uppfatta ett slags välbekant ordning när de hörde *Face Tunes*. Eftersom form föreföll vara en lagringsplats för närvaro hoppades jag att handlingen att översätta en sammanhållen syn på en serie ansikten till en motsvarande form skulle väcka till liv ett igenkännande av mönster, eller spöken, på en mer primitiv nivå.

Simone Forti, *Handbook in Motion*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974

Simones återuppförande av sitt ordlösa, närmast primitiva och ganska radikala stycke *Face Tunes* rubbade en rad grundläggande antaganden – om vad ett konstverk är, hur ett verk organiserar saker och vilka saker det organiserar, huruvida det handlar om det föreställande eller inte, vad förställningar borde handla om och, slutligen, vad maskiner tjänar till, gör och kanske, som en slutsats av detta, inte borde tjäna till eller göra. Allt detta blev sagt på det mest delikata och minst ansträngda sätt. Liksom Cage förmår Forti på ett lysande sätt världen att öppna sig för oss, genom att hävda möjligheten till nya tankar och en viss demokrati. Ännu mer än Cage gör hon detta genom att sammanlänka många olika ting till en fullt utvecklad levande mänsklig varelse som står framför oss. Man kunde i oändlighet utforska de betydelser och möjligheter som ryms i denna enda opretentiösa gest. En sak är klar: somatiskt tänkande,

en term som Forti lånat från Mabel Todd, går utöver kroppen och omfattar ett helt samhälle av föremål, processer och upplevelser som formar gest, ljud, teckning, tanke, språk, kropp och värld till en kraftfull [zenbuddhistisk] *koan*. När vi alla samlades runt den enkla konstruktionen kvällen efter att hon färdigställt den var det i förundran.

Fred Dewey, direktör för Beyond Baroque Literary Arts Center i Los Angeles, 2012

ZKM | Museum of Contemporary Art
Artist Talk with Simone Forti
2012
60 min. 28 sek.

Anna Halprin

Född 1920 i Winnetka, Illinois, USA. Koreografen och danspedagogen Anna Halprin anses vara en av de mest framträdande pionjörerna för konceptuella, kollektiva och interdisciplinära arbetsmetoder inom samtida dans.

Kollektivt skapande är en idé som är mycket viktig för mig. Det är ett sätt att bli en nyttig samhällsmedlem, att både ge och ta. Mitt mål är att skapa en miljö där varje person har frihet att uppleva saker på sitt eget sätt. Vad jag kan göra, eftersom jag har kunskap och information och erfarenhet, är att stärka och stödja. Men jag kan inte påtvinga någon något som inte finns där.

Anna Halprin, citerad av Rose Hartman, "Talking with Anna Halprin" i *Dancescope*, hösten/vintern 1977–1978

Halprins fyra *Citydances* i San Francisco, 1976–1979, var ett både konstnärligt och politiskt försök att göra det möjligt att uppleva dans som en kollektiv skapandeprocess, och samtidigt en ritual och en läkande kraft. Efter mordet på borgmästaren Georg Moscone och borgarrådet Harvey Milk 1979 försökte Halprin försona den upprivna staden. Ett allvarligt sökande efter mänskliga värden i konsten är ett grundläggande drag i Halprins *Citydance* och i hela hennes arbete som koreograf. Hon har medvetet positionerat sig i kontrast till den något abstrakta hållning som präglade dansscenen i New York.

Noteringssystemet RSVP Cycles, utvecklat av hennes man Lawrence Halprin, har gjort det möjligt för henne att dirigera medverkande från de mest olika bakgrunder inom ramen för en demokratisk process. Halprin har sammanställt ett omfattande dokumentärt material om sitt arbete. Eftersom det ännu är i högsta grad aktuellt, ur ett både konstnärligt och pedagogiskt perspektiv, låter hon arkiv och kuratorer få ta del av det och använda det för forskning och presentationer.

Citydance var motsatsen till hur arkitekter och formgivare arbetar med rummet. Istället för att bygga strukturer, gångvägar och miljöer och sedan vänta på att de förbipasserande ska fylla dem med liv betraktade *Citydance* staden som en ”upphittad” scen, i den betydelse som Duchamp lade i begreppet, och de boendes handlingar förvandlades omedelbart till en ”upphittad” koreografi som förstärktes i takt med att de tog sig igenom en dag i sina liv i staden. Ändå var det inte de estetiska referenserna som intresserade Anna i *Citydance*, utan snarare de rituella och gemenskapliga möjligheterna. Hon fokuserade på dansens förmåga att alltmer gå upp i det dagliga livet och göra människor medvetna om hur de är sammanlänkade som invånare i samma stad.

Janice Ross, *Anna Halprin: Experience as Dance*. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 2007

Inner Landscape

1979

Utdrag, ca 3 min.

Ruedi Gerber

Anna Halprin: Breath Made Visible

2010

82 min.

Lynn Hershman Leeson

Född 1941 i Cleveland, Ohio, USA. Sedan hon inledde sin karriär i slutet av sextotalet har konstnären och filmskaparen Lynn Hershman Leeson vunnit erkännande för en lång rad verk som förenar bildkonst och samhällskritik och särskilt behandlar förhållandet mellan människa och teknik.

Dante Hotel

1972–1973

10 min.

Bonwit Windows

1976

16 min.

Constructing Roberta

ca 1975

5 min. 34 sek.

Karaktären Roberta Breitmores, skapad 1972, uppträder och mångfaldigas som en kuslig dubbelgångare till Hershman Leeson i *The Roberta Breitmores Series*, 1974–1978. Roberta dyker upp som rollfigur i filmer eller som verklig person på vernissager. Hon stämmer träff med olika män, vandrar över Golden Gate-bron eller faller offer för andeutdrivningsritualer. Robertas uppträdanden dokumenteras i en rad olika format: fotografier, affischer eller tidningsannonser, videofilmer, ögonvittnesskildringar, konstkritik etc. Man kan kommunicera med Roberta i cyberrymden genom en docka som bär hennes drag eller träffa henne i den virtuella världen på Second Life.

Roberta var på samma gång konstgjord och verklig. Hon var en icke-person, den genetiska koden för en antikropp, och hennes första handling var att sätta in en annons i lokaltidningen för att leta efter någon att dela lägenhet med. Människor som svarade på annonsen fick delta i hennes äventyr. I takt med att hon blev en del av deras verklighet blev de en del av hennes fiktion. Jag ville att Roberta skulle gå utöver det visuella och bli en symbol som använde gester och uttryck för att avslöja den grundläggande sanningen om karaktären. [...] Många antog att jag var Roberta. Fastän jag förnekade det då och insisterade på att hon var ”sin egen kvinna”, med bestämda behov, ambitioner och instinkter, känner jag när jag ser tillbaka på detta att vi hörde samman. Roberta representerade en del av mig lika säkert som vi alla har en undre sida i oss, ett mörkt och ljusskyggt kadaver som vi försöker kamouflera med patetiskt illusionsmakeri...

Lynn Herhsman Leeson, ”Romancing the Anti-Body: Lust and Longing in (Cyber) Space” i Meredith Tromble (red.), *The Art and Films of Lynn Hersman Leeson: Secret Agents, Private I*. Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 2005

WAR !Women Art Revolution
2011
81 min. 44 sek.

ZKM | Museum of Contemporary Art
Artist Talk with Lynn Hersman Leeson
2012
39 min. 27 sek.

Reinhild Hoffmann

Född 1943 i Sorau, Schlesien. Dansaren, koreografen och regissören Reinhild Hoffmann, som fick sin utbildning i Karlsruhe och Essen, hör till de ledande representanterna för den tyska dansteatern. I sina tidigare solostycken konfronterar Hoffmann sig själv med konkreta material som både begränsar och understryker hennes rörelser. Med ett skulpturalt synsätt på dansen som material komponerar hon rörelser som om de vore bildserier.

Bretter
1980
13 min. 53 sek.

Steine
1980
14 min. 17 sek.

I *Bretter* [Brädor] utsätter Hoffmann sig själv för en kroppsförlängning av extrema dimensioner, medan hon i *Steine* [Stenar] brottas med tyngdkraften och centrifugalkraften. Hon använder sig medvetet av ljuden som de utvalda materialen alstrar för att komponera musiken till sina stycken. Båda verken har upprepade gånger dokumenterats på video.

Jag känner mig ibland dragen till verk med föremål som inte ens existerar, som jag har hittat på själv. Jag tycker också alltid det är intressant hur rekvisita, vare sig de är verkliga eller påhittade, blir en del av kroppen, och hur den genomgår en förändring – som en förlängning. Brädorna som jag

fäste vid min rygg i verket *Bretter* är inte nödvändigtvis främmande föremål. De kunde vara som ett kors, men, beroende av situation, också som vingar. Men detta måste inte ha något att göra med det dramatiska i en korsfästelse; det som intresserade mig var linjerna, och också hur kroppens mjukhet uppför sig i förhållande till ett styvt material.

Reinhild Hoffmann intervjuad av Norbert Servos, i *Solange man unterwegs ist. Die Tänzerin und Choreographin Reinhild Hoffmann* [Så länge man är på väg. Dansaren och koreografen Reinhild Hoffmann]. München: K Kieser Verlag, 2008

Det viktiga för koreografen är: att pröva frihetens gränser inom en given gränssituation. Material erbjuder just den sorts motstånd människan behöver för att kunna definiera sig själv. Blicken riktas, nästan mikroskopiskt, mot detaljerna, mot minimala modifikationer i utnyttjandet av rörelseradier. Gång på gång förstår Hoffmann material som en förlängning och utvidgning av kroppen. Den är inte bara föremål för begränsning, utan utvidgas också. Det avgörande här är inte de symboliska möjligheterna hos de föränderliga bilderna [...] Det viktiga är handlingens fysiska karaktär, vilka energier man kan tillägna sig när man behandlar materialet.

Norbert Servos, *ibid.*

ZKM | Museum of Contemporary Art
Artist Talk with Reinhild Hoffmann
2012
60 min.

Channa Horwitz

Född 1932 i Los Angeles. Performance- och konceptkonstnären Channa Horwitz har samarbetat med Allan Kaprow, som lanserade termen ”happening”, och med många andra. Hennes minimalistiska och strukturalistiska arbeten håller på att återupptäckas internationellt. Hon anses nu vara en av de främsta konstnärerna i sin generation.

De abstrakta, bildlika teckningarna [...] har med sin växande komplexitet ofta jämförts med Op Art, en konstform som taktiskt försöker överanstränga betraktarens synförmåga – eller med mönstren i Steve Reichs minimala musik, eller med invecklade partiturer eller koreografier för synestetisk musik, dans och performancekonst som skisserar rörelse. Och rörelse är verkligen betydelsefullt för Horwitz. För henne finns de åtta elementens rörelser i tiden och rummet, och varje rörelse, vars notering upptar en halv tum, kallas ett ”slag”. Hennes system skapar en flödande, vibrerande visuell rytm [...]. De subtila variationerna i hennes teknade strukturella mönster får en alldeles särskild transliknande lockelse, som på ett mycket direkt fysiskt plan låter associationer till dans och musik framträda.

Klemens Krümmel, *Channa Horwitz: Searching/Structures 1960–2007*. Berlin: Anant & Zoo, 2010

Den konceptuella sviten *Sonakinatography* omfattar teckningar, performance och musikaliska kompositioner. Horwitz inkluderar ljud och rörelse i sitt minimalistiska noteringssystem, som följer en abstrakt geometrisk strikt formella strukturer. Med hjälp av rutnät och en matematisk ordning grundad på sekvensen 1–8 modulerar och mångfaldigar Horwitz sin linjära logik på många olika sätt tills den blir ett system bortom tid och rum.

Förklaring av *Sonakinatography*: *Sona* – kina – *tography*. *Sona* = ljud; *kina* = rörelse; *tography* = notering. En notering av min skulptur *8 Beams in Space*, skapad för utställningen *Art + Technology* på Los Angeles County Museum. Skulpturen hade 8 bjälkar som rörde sig mellan en bas + ett tak. Bjälkarna sattes i rörelse av magnetism. Jag undrade hur bjälkarna skulle se ut efter en viss tid. Denna fråga fick mig att upptäcka hur tiden kan ges en visuell beskrivning. Jag betraktade rutorna på papperet som tid, så jag numrerade varje utrymme på det rutade papperet. Varje utrymme blev ett slag i tiden. Rutnätet hade 8 utrymmen för varje tum. Jag gav alla de 8 utrymmena varsin färg. Färgen representerar rörelse.

Channa Horwitz, 1968

Performance Composition II –
California Institute of the Arts
1973
14 min.

ZKM | Museum of Contemporary Art
Artist Talk with Channa Horwitz
2012
48 min. 51 sek.

Sanja Iveković

Född 1949 i Zagreb, Kroatien, f.d. Jugoslavien. Vid sin debut som konstnär i det tidiga sjuttioalets Jugoslavien var Sanja Iveković förknippad med rörelsen "Nj konstpraxis". Hon har fortsatt att arbeta med massmedias bilder för att avslöja och underminera de maktförhållanden de döljer och använda dem för egna syften. Hon är i första hand intresserad av bilder som berör kvinnor och deras roller.

Iveković har utvidgat sin feministiska bild- och mediekritik till att också omfatta en analys av konstvärldens institutionella villkor och ritualer. I sina performanceverk från det sena sjuttioalet använder hon sig aktivt av publiken som verklig närvaro och frånvaro. Hon var också bland de första konstnärer i Jugoslavien som kombinerade performance och videokonst. På nittioalet fick hennes konst en mer politisk inriktning, och samtidigt igångsatte hon viktiga projekt som politisk aktivist. Iveković har deltagit i många utställningar runtom i världen, däribland de tre senaste upplagorna av Documenta i Kassel.

Iveković öppnar sig mot publiken, mot radikal intersubjektivitet. Hennes performance ställer frågan: Är utställningen en uppvisning, ett spektakel, eller ett möte med kraft att förändra?

Ivana Bago

Inter nos

Performance i Multimedia Centre Zagreb den 23 december 1977
49 min. 6 sek.

Installationen består av två rum förenade genom två övervakningskameror och två tevemonitorer utan ljud, och ett entrérymme där direktöverföring sker till publiken. Under hela aktionen är jag instängd i ett av rummen, och alltså osynlig för publiken. Besökarna släpps in i det andra rummet en och en. Ett privat samtal utvecklas mellan oss när jag börjar förändra bilden på besökarens teveskärm, vilket orsakar en individuell reaktion från honom eller henne. Men publiken får bara se hur deltagaren ser ut.

Meeting Points

Performance i Western Front, Vancouver den 31 oktober – 1 november 1978
Två filmer, vardera 23 min.

Performansen består av två delar. Den första dagen uppträder jag i ett tomt galleri. Mina handlingar i rummet bygger på mina förutsägelser om var publiken kommer att stå och hur samspelet mellan oss kommer att utvecklas. Handlingen videobandas. Följande dag placeras en monitor i ett hörn av galleriet och bandet börjar spelas upp i samma ögonblick som min performance inleds. Nu försöker jag förvandla mina förutsägelser till verklighet, d.v.s. jag upprepar min privata performance i publikens närvaro. Handlingen videobandas (och kameran förblir i samma läge).

Practice Makes a Master

(återskapad av Sonja Pregrad)
2012
22 min.

Adrian Piper

Född 1948 i New York. Adrian Piper hör till den första generationen av konceptkonstnärer. Hon har också undervisat i analytisk filosofi vid flera amerikanska universitet. För närvarande leder hon APRA-stiftelsen i Berlin.

Piper har, ända sedan hon först framträdde i konceptkonstens inre cirkel i mitten av sextiotalet, spelat dubbelspel. Hon har använt sig av konceptkonströrelsens strategier, men också riktat in sig på den blinda fläcken i dess kritik av minimalismen, nämligen att den bortser från kön och ras. Från 1968 har Piper skapat performanceverk som bygger på motsättningen mellan tidlös abstraktion och det konkreta rum där en handling utförs och uppfattas. Hon uppträder själv, maskerad bakom kulturellt laddade bilder, och gör det tydligt att idén om den universella kroppen är meningslös, eftersom kroppen alltid redan varit utsatt för kulturell tolkning.

Pipers viktigaste bidrag till konceptkonsten är kanske hennes radikala utpekande av de utslutningsmekanismer som dess abstraktioner skapar, och att hon gör detta med konceptkonstens egna metoder. Hon insisterar på att fylla konstens abstrakta rum med aktuell politik, och ogiltigförklarar därmed alla fantasier om ren form och intresselös kontemplation. Piper uppmanar ofta sin publik att direkt analysera hennes verk, som i dansperformansen *Funk Lessons*, 1982–1984.

Jag började arbeta med serien *Hypothesis* 1968 och fortsatte till 1970. Tidigare, i mina ”rent” konceptuella arbeten, hade jag undersökt saker, ord, ljud och pappersark

som konkreta fysiska föremål som hänvisade både till sig själva och utåt, till en värld av abstrakta symboliska betydelse. I serien *Hypothesis* intresserade jag mig för hur dessa undersökningar kunde knytas till undersökningen av min egen kropp som ett lika fysiskt föremål, med förmågan att referera till såväl sig själv som andra föremål. Jag ville hitta den punkt som avgjorde likhet och skillnad. Denna serie var en avgörande länk mellan de tidigare konceptuella arbetena och de senare, mer politiska arbeten som handlade om objektifiering genom ras och kön, utanförskap, identitet och främlingsfientlighet.

Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight. Volume 1: Selected Writings in Meta-Art 1968–1992*. Cambridge (Mass)/London: MIT Press, 1996

Terry Smith: Jag tänker på Adrian Pipers arbeten från början av sjuttioalet. De fokuserade på att skapa identitet och konfrontera människor på gatan. Hon mötte deras blickar och etablerade kontakt med dem [...] på sätt som var ovanliga...

Mary Kelly: Förutom henne var det mycket få konstnärer som arbetade med performance på ett sådant teoretiskt och välartikulerat sätt...

Samtal mellan Terry Smith och Mary Kelly i Alexander Alberro och Blake Stimson (red.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge (Mass)/London: MIT Press, 2000

Shiva Dances with the Art Institute of Chicago
2004
103 min. 18 sek.

Yvonne Rainer

Född 1934 i San Francisco. Yvonne Rainer är en av de mest betydelsefulla dansarna, performancekonstnärerna och avantgarde-filmskaparna från 1900-talets andra hälft. Hon grundade Judson Dance Theater i New York 1962, tillsammans med Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton och andra. Rainers radikala kritik av dansen som genre och dess konventioner fick stort inflytande under sextioalet. Hennes dansverk bröt med den moderna dansens alltmer rutinmässiga estetik genom att föra in vardagliga handlingar, idén om ”neutral” performance och reflektioner kring förhållandet mellan aktörerna.

Trio A
1966–1978
10 min. 30 sek.

Michael Fajans
Connecticut Rehearsal: Continuous Project – Altered Daily
1969
30 min. 17 sek.

A Film about a Woman Who...
1974
105 min.

I början av sjuttioalet rörde sig Rainer bort från teatern för att istället alltmer fokusera på film. I dansverk som *This Is a Woman Who...*, 1973, arbetade hon med både film och multimedieprojektioner. I sina första filmer, *Lives of Performers* och *Film About*

a *Woman Who...* reflekterar hon över hur dansteater blir till och uppfattas, alltid utifrån ett kritiskt genusperspektiv. Hon använder sig av dokumentärt filmmaterial för att fläta in både självbiografiska motiv och fiktiva berättelser i sina verk från denna tid. Rainers filmer är samtidigt ”auktoriserade” sceniska uppsättningar avsedda att fungera även utan aktörernas fysiska närvaro.

Min övergång till film var en lång historia. Den tog tre år. I slutet av sextioalet gjorde jag kortfilmer – mycket experimentella, minimalistiska – som jag införlivade med dansföreställningarna. Jag tänkte mer och mer på berättandet och på att min dans inte förmådde omfatta ett känslomässigt innehåll. [...] Hollywoodfilmer, såpoperor och tidigare experimentfilmare som Maya Deren, Hollis Frampton och Andy Warhol – alla dessa faktorer använde jag mig av när jag gjorde min första film, *Lives of Performers*.

Yvonne Rainer intervjuad av Lynn Hershman Leeson, 2006

I *Continuous Project...* hade Rainer låtit arbetet med nytt material – hur det tillkom mer eller mindre på plats och repeterades in – bli en del av föreställningen. Dessutom hade hon börjat ge ifrån sig en del av kontrollen över hur dansarna handskades med hennes instruktioner. Men samtidigt ville Rainer ha kvar den slutliga kontrollen över materialet. Hon ville behålla sin ställning som regissör eller, med hennes egna ord, ”boss-lady”. Detta växelspel mellan att vara regissör och samarbetspart [...] ledde slutligen Rainer till en kompromiss som blir uppenbar i hennes första film, *Lives of Performers*, där obearbetat improviserat repetitionsmaterial blir en del av det färdiga verket. Rainers övergång till ett berättande filmspråk börjar med ett exempel på vad hon har kallat ”repetitionsbeteende transponerat

till performance” [...]. Kanske gav filmen henne en möjlighet att på ett bättre sätt förena det slumpartade och samarbeten, å ena sidan, med konstnärlig kontroll, å andra sidan, eftersom filmen också erbjuder ett stadium av efterarbete.

Jonathan Walley i *Senses of Cinema* nr 61, 2003

*Moments. A History of
Performance in 10 Acts*
Installation view
Photo: Franz Wamhof
© ZKM | Museum
of Contemporary Art



Marina Abramović
*Art Must Be Beautiful, Artist Must
Be Beautiful*
1975
Still
© Marina Abramović



Marina Abramović
Imponderabilia
1977
Still
© Marina Abramović



Anna Halprin
Inner Landscape
1979
Still
© Anna Halprin



Sanja Iveković
Inter Nos
1978
Still
© Sanja Iveković



*Moments: A History of
Performance in 10 Acts*
Installation view
Photo: Felix Grünschloss
© ZKM Museum of
Contemporary Art



Yvonne Rainer
A Film about a Woman Who...
1974
Still
© Yvonne Rainer



Yvonne Rainer
Trio A
1966–1978
Still
© Yvonne Rainer



Reinhild Hoffmann
Bretter
1980
Photo: Silvia Lelli
© Reinhild Hoffmann



*Moments: A History of
Performance in 10 Acts*
Installation view
Photo: Felix Grünschloss
© ZKM | Museum
of Contemporary Art



**Trisha Brown Dance
Company Group**
Group Primary Accumulation,
Central Park, New York
1973
Photo: Babette Mangolte
© Babette Mangolte



Trisha Brown

Water Motor

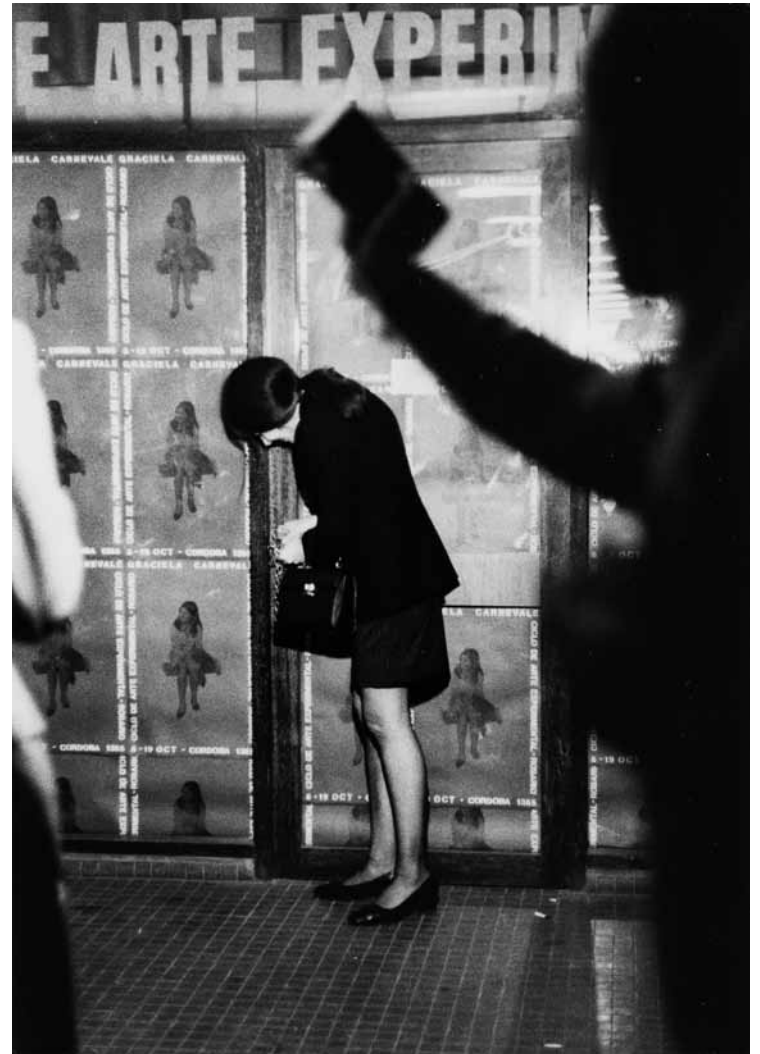
1978

Photo: Babette Mangolte

© Babette Mangolte



Graciela Carnevale
*Acción del Encierro, The Cycle of
Experimental Art, Rosario, Argentina*
1968
© MACBA, Barcelona



Simone Forti

*Five Dance Constructions and
Some Other Things*

1961

Still (Simone Forti in *Hangers*)

© Simone Forti



*Moments: A History of
Performance in 10 Acts*
Artist Talk with Simone Forti
Photo: Felix Grünschloss
© ZKM | Museum
of Contemporary Art



*Moments: A History of
Performance in 10 Acts*
Installation view
Photo: Franz Wamhof
© ZKM | Museum
of Contemporary Art



Lynn Hershman Leeson
*Roberta Climbs Steps of Del
Coronado Hotel to Meet a
Date (San Diego)*
1976
Courtesy Gallery Waldburger,
Brussels
© Lynn Hershman Leeson



Moments on Moments

Lunds konsthall is showing *Moments on Moments*, a concentrated and somewhat reworked version of the exhibition *Moments: A History of Performance in 10 Acts* that was produced for ZKM | Museum of Contemporary Art in Karlsruhe, Germany, by the curators Boris Charmatz, Sigrid Gareis and Georg Schöllhammer and shown earlier in 2012.

Moments on Moments consists of films that give an impression of some very prominent female artists and dancers from the last four decades: Marina Abramović, Trisha Brown, Graciela Carnevale, Simone Forti, Anna Halprin, Lynn Hershman Leeson, Reinhild Hoffmann, Channa Horwitz, Sanja Iveković, Adrian Piper and Yvonne Rainer. These pioneers of today's performance art have consciously and consistently been challenging and crossing the boundaries between dance, performance and visual art. Several of them are still active and have inspired many younger colleagues.

The exhibition mainly contains documentation of performance art from the 1960s and '70s, but also includes contemporary performances and reinterpretations. We also show Israeli artist Ruti Sela's film *The Witness*, 2012, made expressly for *Moments*. It documents French choreographer Boris Charmatz's discussion with invited colleagues about how historic performance works may be reinterpreted today. Moreover, six of the artists participating in *Moments* have been interviewed on film, discussing these issues.

Performance art is primarily meant to happen in the present tense, in the presence of an audience, but quite often it is also documented

through photographs or moving images (film, television, video). Sometimes this is done in such a way that the film becomes a work of art in its own right. This is particularly true about some of the how historical documentations of performances and actions showcased in this exhibition.

There are many similarities between performance and dance. Both are based on interaction between performers and an audience. In comparison with dance performance art can often be characterised as more overtly political. It highlights an attitude, a specific content, a concrete narrative – without necessarily focusing on rhythm, movement or even the body. It is also more seldom linked to a stage and may take place anywhere in society. Performance art also has other collective dimensions than dance: everyone can participate, at the same time. These characteristics of performance art are reflected, directly and indirectly, in the selection of films that has been made for *Moments on Moments*.

Our warm thanks go to the artists for their gracious participation in this project, and to ZKM | Museum of Contemporary Art and the curators for putting together the material and producing the original exhibition. Lunds konsthall is proud of the possibility to showcase this important part of the history of dance and performance art. During the spring *Moments on Moments* will also be shown at M HKA, the Museum of Contemporary Art in Antwerp, Belgium.

Åsa Nacking
Director, Lunds konsthall

Marina Abramović

Born in 1946 in Belgrade, Serbia, former Yugoslavia. Since the beginning of her career in Yugoslavia in the 1970s Marina Abramović has pioneered the use of performance as a visual art form. She was one of the first performance artists to become formally accepted by the institutional museum world throughout Europe and the US.

I was never interested in shocking. What I was interested in was experiencing the physical and mental limits of the human body and mind. I wanted to experience these limits together with the public. I could never do this alone. I always need the public to look at me because it creates an energy-dialogue.

Marina Abramović, 'Interview with Johann Pijnappel' in Louwrien Wijers, *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy*. Amsterdam: SDU, 1990

Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful
1975
51'

This is one of Abramović's seldom shown videos of her early performances. It may be read as an aggressive commentary on images of the body in the mass media. The theatrical charge of these early works depended on the audience's direct reactions. Abramović also had the idea to turn the documentation of her performances into separate works of art.

During the last decade her work, which ironically references the stereotypical understanding of hysteria as theatrical motor of performance art by women, has filtered into mainstream pop culture. Abramović's performances were directly or indirectly referenced by popular American TV series such as *Sex and the City*, which in turn cleared the path for her recent re-emergence on the museum circuit as the 'Queen of Performance Art' and one of the best-paid contemporary artists.

In the piece *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, 1975, she is brushing her hair, first with normal and finally with aggressive gestures, while she constantly recites both slogans of the title. Ironising the conventional, petit bourgeois 'myth' of what art 'is supposed to be' [...] is less important than disassembling the constructed female image. For Abramović, self-inflicted injuries are a way to reach a degree of being-in-the-body, as the soul liberates itself from the fear of pain – one of the fundamental fears in our culture. In this piece a liberation from language takes place at the same time, which due to the intensive repetition gradually loses its meaning.

Bojana Pejić, *Im-Körper-Sein. Über das Geistige in Marina Abramovićs Kunst* [Being-in-the-Body. On the Spiritual in Marina Abramović's Art] in Friedrich Meschede (ed.), *Abramović*. Stuttgart: Edition Cantz, 1993

Freeing the Body
1976
9'8"

Freeing the Memory
1976
15'19"

Freeing the Voice
1976
14'

Imponderabilia
1977
9'52"

Trisha Brown

Born in 1936 in Aberdeen, Washington, US. Trisha Brown studied dance with Anna Halprin in New York in the early 1960s and joined the new Judson Dance Theater in 1962, where she worked with other experimental dancers and choreographers, such as Lucinda Childs, Simone Forti, David Gordon, Yvonne Rainer and Twyla Tharp. In 1970 she founded her own ensemble, the Trisha Brown Dance Company, which is still a leader in the contemporary dance field in New York and internationally.

In the late 1960s Brown took an interest in fundamental physical phenomena – gravity, dynamism, stability – and created a series of works, some of which are still being performed by her company. *Walking on the Wall* and *Accumulation*, both 1971, have been staged in several different public locations in New York. *Roof Piece* from the same year has been realised on 12 different rooftops in SoHo. Each dancer relays a movement to the next, standing on a nearby roof. In the 1980s Brown initiated large-scale stage productions and far-reaching collaborations with other artists, notably Robert Rauschenberg and Laurie Anderson.

One of Brown's best-known dance and performance works is *Water Motor*, 1978. The renowned French-American filmmaker and artist Babette Mangolte shot Brown dancing her own piece, without sound and without cuts, in just two takes. The second take was shot in slow-motion, which allows the viewer to study the movements and details in new and different ways. The film was

made in Merce Cunningham's classic dance studio in New York. Yvonne Rainer has called it 'one of the best dance films ever made'.

Trisha Brown: Early Works
1966–1979
ca 120'

Graciela Carnevale

Born in 1942 at Marcos Juárez, Argentina. As a member of the artist's group Grupo de Artistas de Vanguardia [Group of Artists of the Avant-Garde] in 1965–1969, Graciela Carnevale was engaged in critical projects. She also worked with the political activist movement Tucumán Arde [Tucumán Is Burning], for which she organised the archive, and from 1994 in the Grupo Patrimonio [Heritage Group].

Carnevale's work focuses on social and ethical issues. It not only represents a radical concept of the construction of the audience as a witness to political action, but also questions the possibility to present such actions, and political art in the wider sense, in a museum context and to make past practice accessible in the present.

I think Tucumán Arde is not suitable for museums, only the remaining documents are. Tucumán Arde was an action that was directly related to a context. It was not the exhibition but all its stages, and the displays shown at CGT [General Confederation of Labour, in Buenos Aires] are linked to an institution and a context that cannot be recreated. In fact, even when people speak of presenting Tucumán Arde they were always referring to presenting the documentation of the different stages of that movement. [...] It is therefore the archive format that is appropriated by a museum. Here one would have to ask in what sense Tucumán Arde is being presented again

and whether these experiences can be viewed as facilitating independent ways of thinking that question the generalising, timeless criteria viewed as being apolitical by the institution itself.

Graciela Carnevale, LatinArt.com

On 8 October 1968 Carnevale took part in the Ciclo de Arte Experimental [Experimental Art Cycle], organised by the art group of the same name, with *Acción del Encierro* [Enclosure Action]. Without prior warning, she locked a group of invited guests into an exhibition space in the city of Rosario for over an hour. In other words, she took prisoners. The incarcerated audience could be viewed from outside through a large glass window.

With *Acción del Encierro* Carnevale sought to unleash a liberating violence in response to the violence she herself was exercising as a metaphor for the opposing forces in the capitalist system along the lines of Franz Fanon's book *The Wretched of the Earth*, which was read assiduously by that generation. The action ended abruptly when the police intervened.

<http://www.reactfeminism.org>

ZKM | Museum of Contemporary Art
Artist Talk with Graciela Carnevale
2012
39'21"

Simone Forti

Born in 1935 in Florence, choreographer Simone Forti was one of the founding members of the Judson Dance Theater in New York in 1962. With the minimalist dance constructions she had been developing since the 1950s she became a pioneer of American postmodern dance. Forti's systematic working method also reveals itself in the archiving of her works, where she uses several methods simultaneously. She began documenting her works in sketches and in artist's books early on in her career. Today she makes training videos that facilitate specific and authorised live transmission of earlier performances.

Reconstruction of Face Times
1967/2012
11'34"

Topographic reading points, which Forti noted when travelling through urban areas, inspired her to make *Face Times*. In this work, she transforms the silhouettes of human faces into formalised linear contours. These lines can be seen as scales and used as musical scores to embody movement. Forti wanders through these scales by following the traces with the movable part of a cheap toy flute while she is playing it. *Face Times* stands for a phase in her work as a choreographer where she uses her minimalistic scoring method to analyse the interplay of movement, music and visuality.

Though I've performed *Face Times* several times, I've never let the audience know they were listening to patterns derived from faces. I wanted people to listen to the music. I had faith that, since the awareness of variations among similar events is so basic a life process, when they heard *Face Times* they would unconsciously sense a familiar kind of order. As form seemed to be the storage place for presence, I hoped that the act of translating a coherent aspect of a set of faces to a corresponding form might awaken a more primitive level of pattern or ghost recognition.

Simone Forti, *Handbook in Motion*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974

Simone's re-staging of her wordless, almost primitive, quite radical piece *Face Times* rearranged a number of basic assumptions – of what an art work is, of how a work organises things and what it organises, whether it deals with or refuses representation and what representation needs to be about, and finally, what machines are for, do, and perhaps, by implication, should not be for or do. All this was said in the gentlest, most effortless way. Like Cage, Forti brilliantly pries an opening out of the world for us, affirming a thinking possibility and a certain democracy. Even more than Cage, she does this by linking multiple things as a full, living human being standing before us. One could endlessly explore the meanings and potentials embedded in this one unpretentious gesture alone. One thing is clear: somatic thinking, a term Forti borrowed from Mabel Todd, goes beyond the body into a polis of artifacts, processes, and experiences, forming gesture, sound, drawing, mind, language, body, and world into a forceful [Zen Buddhist] *koan*. When

we all gathered around the simple device
that night after she was finished, it was
in wonder.

Fred Dewey, Director of Beyond Baroque
Literary Arts Center, Los Angeles, 2012

ZKM | Museum of Contemporary Art
Artist Talk with Simone Forti
2012
60'28"

Anna Halprin

Born in 1920 in Winnetka, Illinois, US, choreographer and dance educator Anna Halprin is considered one of the most prominent pioneers of conceptual, collective and interdisciplinary working methods in contemporary dance.

Collective creativity is a very important concept to me. It's a way to become a useful member of a society both in giving and receiving. My objective is to create an environment in which each person has the freedom to experience things in his own way. What I can do, because of my knowledge and information and experience, is to reinforce and support. But I can't impose what isn't there.

Anna Halprin quoted by Rose Hartman,
'Talking with Anna Halprin' in *Dancescope*,
Autumn/Winter 1977–1978

Halprin's four *Citydances* in San Francisco, 1976–1979, were an artistic and political attempt to make it possible to experience dance as a collective process of creation, as well as a ritual and remedial force. After the murders of Mayor George Moscone and City Councillor Harvey Milk in 1979, Halprin sought to reconcile the city in convulsion. A serious search for the human value in art constitutes an essential aspect of *Citydance* and of Halprin's entire choreographic work. She has consciously positioned herself in contrast to the otherwise somewhat abstract approach of the New York scene.

The scoring method of RSVP Cycles, designed by her husband Lawrence Halprin, made it possible for her to direct a participation of the most diverse actors and art disciplines within the framework of a democratic process. Halprin collated comprehensive documentary material on her work. Since the work artistically and educationally still very much alive she transfers her material, in review and presentation, to archives and curators.

Citydance was the inverse of how architects and designers work with space. Instead of building structures, paths, and environments and then waiting for passersby to animate them, *Citydance* claimed the city as a “found” stage in the Duchampian sense of the term, and its residents’ action immediately became “found” choreography, which was enhanced as they negotiated their way through a day in their life in the city. However, it was not the aesthetic references that interested Anna in *Citydance* as much as the ritualistic and communal possibilities. She focused on the dance’s capacity to suture art more closely to daily life and awaken people to their connections to one another as inhabitants of the same city.

Janice Ross, *Anna Halprin: Experience as Dance*. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 2007

Inner Landscape
1979
Excerpt, ca 3’

Ruedi Gerber
Anna Halprin: Breath Made Visible
2010
82’

Lynn Hershman Leeson

Born in 1941 in Cleveland, Ohio, US. Since she started her career in the late 1960s, the artist and filmmaker Lynn Hershman Leeson has received recognition for a body of work combining visual art and social commentary and focusing on the relationship between humans and technology.

Dante Hotel
1972–1973
10’

Bonwit Windows
1976
16’

Constructing Roberta
ca 1975
5’34”

The character Roberta Breitmore, created in 1972, moves and reproduces herself like a ghostly double of Hershman Leeson in *The Roberta Breitmore Series*, 1974–1978. Roberta appears as a character in films or as a real person at exhibition openings. She meets with men on dates, wanders onto the Golden Gate Bridge or becomes a victim of exorcist ritual. Roberta’s performances are documented various formats: photographs, posters or newspaper advertisements, videos, eyewitness accounts, art criticism, etc. We can communicate with Roberta in cyberspace through a puppet with her features or meet her in the virtual world of Second Life.

Roberta was at once artificial and real. A non-person, the gene of the anti-body, Roberta's first live action was to place an ad in a local newspaper for a roommate. People who answered the ad became participants in her adventure. As she became part of their reality, they became part of her fiction. I wanted Roberta to extend beyond appearance into a symbol that used gesture and expression to reveal the basic truth of character. [...] Many people assumed I was Roberta. Although I denied it at the time and insisted that she was 'her own woman', with defined needs, ambitions and instincts, in retrospect, I feel we were linked. Roberta represented part of me as surely as we all have within us an underside, a dark, shadowy cadaver that we try with pathetic illusion to camouflage...

Lynn Hershman Leeson, 'Romancing the Anti-body: Lust and Longing in (Cyber) Space' in Tromble, Meredith (ed.), *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson: Secret Agents, Private I*, Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press, 2005

WAR !Women Art Revolution
2011
81'44"

ZKM | Museum of Contemporary Art
Artist Talk with Lynn Hershman Leeson
2012
39'27"

Reinhild Hoffmann

Born in 1943 in Sorau, Silesia, the dancer, choreographer and stage director Reinhild Hoffmann, who received her training in Karlsruhe and Essen, is among the most preeminent protagonists of German Tanztheater [Dance Theatre]. In her earlier solo pieces Hoffmann confronts herself with concrete materials that both limit and accentuate her movements. With her sculptural approach to dance she composes movements as if they were picture sequences.

Bretter
1980
13'53"

Steine
1980
14'17"

In *Bretter* [Boards] Hoffmann exposes herself to a body extension of extreme dimensions, while in *Steine* [Stones] she wrestles with centrifugal and gravitational forces. She consciously uses the sounds generated by her selected materials to compose the music for her pieces. Both these works have been repeatedly documented on video.

I sometimes feel drawn to work with objects that do not even exist, and that I myself fabricated. I also always found it interesting how props, whether real or contrived, become part of the body, and that this undergoes transformation – like

an extension. The boards that which I strapped to my back in the piece *Bretter* are not necessarily a foreign element. They could be like a cross, but, depending on the position, also like wings. But this did not have to do with the dramatic aspect of a crucifixion; what interested me were the lines, also and, in the way in which the softness of the body behaves in relation to a rigid material.

Reinhild Hoffmann in an interview with Norbert Servos, in *Solange man unterwegs ist. Die Tänzerin und Choreographin Reinhild Hoffmann* [As Long As You're On Your Way: The Dancer and Choreographer Reinhild Hoffmann]. Munich: K Kieser Verlag, 2008

What is important to the choreographer is: the testing of the boundaries of freedom within a given limit situation. Material offers just that kind of resistance against which the human being is able to define himself. The gaze directs itself, almost microscopically, towards the details, towards minimal modifications in the exploration of radii of movement. Again and again, Hoffmann understands material often as the extension and enlargement of the body. Not only is it subject to limitation, but it is also extended. What is decisive here is not the symbolic potency of the changing images [...] The importance lies in the physicality of the action: which energies can be acquired when treating the material.

Norbert Servos, *ibid.*

ZKM | Museum of Contemporary Art
Artist Talk with Reinhild Hoffmann
2012
60'

Channa Horwitz

Born in 1932 in Los Angeles, the performance and conceptual artist Channa Horwitz has collaborated with Allan Kaprow, who launched the term 'happening', and with many others. Her minimalist and structural work is currently being rediscovered internationally. She is now considered one of the foremost artists of her generation.

The abstract picture-like drawings [...] with their growing complexity have often been compared to Op Art, which intends to tactically overstrain the capacities of the viewer's eye – with the patterns of Steve Reich's minimal music or with elaborate scores, notations, choreographies of synaesthetic music, dance and performance art that sketch movement. Indeed, for Horwitz movement plays an important role. For her there are movements of eight elements in time and space, and each movement, which in its notation takes up the length of an inch, is called 'beat'. Her system generates a flowing, vibrating visual rhythm [...]. Also from the subtle variations in her drawn structural patterns emanates a certain trance-like seduction, which on a very direct, physical level lets associations of dance and music emerge.

Clemens Krümmel, in *Channa Horwitz: Searching/Structures 1960–2007*. Berlin: Aanant & Zoo, 2010

The conceptual series *Sonakinatography* comprises drawings, performances and musical compositions. She includes sound and movement in her minimalist notational system, which follows the rigid formal structures of an abstract geometry. Using grid fields and a mathematical order based on the sequence 1–8, Horwitz modulates and multiplies her linear logic in many different ways, until it becomes an order beyond space and time.

Sonakinatography Explained: Sona – kina – tography. Sona = sound; kina = motion; tography = notation. The notation of my sculpture *8 Beams in Space*, created for the *Art + Technology* show at Los Angeles County. The sculpture had 8 beams that moved between a base + a ceiling. The beams were propelled by magnetism. I wondered how the beams would look in a given length of time. This question led me to the discovery of the visual description of time. I thought of the graph divisions as time, so I numbered each space on the graph paper. Each space became one beat in time. The graph had 8 spaces for each inch. I gave each of the 8 spaces a colour. The colour represents motion.

Channa Horwitz, 1968

Performance Composition II – California Institute of the Arts
1973
14'

ZKM | Museum of Contemporary Art
Artist Talk with Channa Horwitz
2012
48'51"

Sanja Iveković

Born in 1949 in Zagreb, Croatia, former Yugoslavia. Since her first appearance in the context of 'New Art Practice' in Yugoslavia in the early 1970s, Sanja Iveković has been reworking the construction of media images to reveal and subvert the constellations of power they conceal and use them for her own purposes. She is primarily concerned with the exploration of images relating to women.

Iveković has extended her feminist image and media critique to an analysis of the institutional conditions and rituals of the art world. Her performances from this period actively involve the audience as a real presence and absence. Iveković was among the first artists in Yugoslavia to combine performance and video art. In the 1990s her work became more politically orientated and she also initiated important projects as a political activist. Iveković has shown in numerous international exhibitions, among them the three most recent Documentas in Kassel.

Iveković is opening herself to her audience, to radical intersubjectivity. The performance poses the question: is the exhibition a show, a spectacle, or a transformational encounter?

Ivana Bago

Inter Nos
Multimedia Centre Zagreb, 23 December 1977

The installation consists of two rooms connected by two closed TV circuits without an audio link, and an entrance space where a direct transmission takes

place for the audience. During the entire action I am shut in a room, thus being invisible to the audience. Visitors enter the second room one at a time. A private dialogue develops between us, as I interfere with the visitor's screen image, which provokes his or her individual reaction. Concurrently, the audience receives only the participant's image.

Meeting Points

Western Front Vancouver, 31 October –
1 November 1978

The performance comprises two parts. On the first day I perform in an empty gallery. My action in space corresponds to where I anticipate the audience will be in this space, and to how communication between us will develop. The action is videotaped. The next day a monitor is placed in one corner of the gallery and a playback of the video begins at the same moment that the live action commences. Now, I attempt to transform my anticipation into reality, i.e., I repeat my private performance in the presence of the audience. The action is videotaped (with the camera remaining in the same position).

Practice Makes a Master

(Re-enacted by Sonja Pregrad)

2012

22'

Adrian Piper

Born in 1948 in New York, Adrian Piper is a first-generation conceptual artist. She has also taught analytic philosophy at several US universities. Presently she is running the APRA Foundation in Berlin.

Since her first appearance in the inner circle of conceptual art in the mid-1960s Piper has played a double game. She has used the conceptual art movement's strategies to target a blind spot in its critique of minimalism, namely its disregard of gender and colour. Around 1968 Piper started a performance practice examining the opposition between abstract timelessness and the concrete space in which an action is executed and understood. She appears herself, masked behind culturally inscribed images. Her performances make it clear that recourse to any universalist model of the body is fruitless, since bodies are always already culturally interpreted.

Perhaps Piper's greatest contribution to conceptual art is her radical indication of the exclusions its abstractions create — and that she does this through conceptual art itself. She insists on filling the abstract space of art with contemporary politics, invalidating fantasies of pure form and disinterested contemplation. Piper regularly exhorts her audiences to directly analyse her works, as in the dance class performance *Funk Lessons*, 1982–1984.

I started working on the *Hypothesis* series in 1968 and continued until 1970. In earlier pieces – my 'pure' conceptual work – I explored things, words, sounds,

and pages of paper as concrete physical objects, that referred both to themselves and also outward, to the world of abstract, symbolic meaning. In the *Hypothesis* series I was interested in connecting these investigations with the investigation of my own body as equally a concrete physical object that could refer to itself as well as to other objects, and in finding the point of similarity and difference. This series was the crucial link between the earlier conceptual work and the later, more political work I did having to do with race and gender objectification, otherness, identity, and xenophobia.

Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight. Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968–1992*. Cambridge (Mass)/London: MIT Press, 1996

Terry Smith: I'm thinking about Adrian Piper's work in the early 1970s. It focused on identity-formation, confronting people on the street. Glancing off a connection with them [...] in forms that were singular...

Mary Kelly: Aside from her, there were very few artists doing performance work in rigorously theoretical ways...

Conversation between Terry Smith and Mary Kelly in Alexander Alberro, Blake Stimson (eds), *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge (Mass)/London: MIT Press, 2000

Shiva Dances with the Art Institute of Chicago
2004
103'18"

Yvonne Rainer

Born in 1934 in San Francisco, Yvonne Rainer is one of the most significant dance performers and avant-garde filmmakers of the second half of the last century. She founded the Judson Dance Theater in New York in 1962, together with Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton and others. Rainer's radical critique of dance as a genre and of its conventions became very influential in the 1960s. Her pieces broke with the routine aestheticism of modern dance by introducing everyday actions, the idea of 'neutral' performance and reflections on the relations between the performers.

Trio A
1966–1978
10'30"

Michael Fajans
Connecticut Rehearsal: Continuous Project – Altered Daily
1969
30'17"

A Film about a Woman Who...
1974
105'

In the early 1970s Rainer moved away from the theatre and focused on cinema instead. In dance pieces such as *This Is a Woman Who...*, 1973, she worked with film and multimedia projections. In her first films, *Lives of Performers* and *Film About a Woman Who...* she reflects on the conditions of production

and reception in dance theatre, always from a critical gender perspective. She uses documentary film material to weave autobiographical motifs and fictional narrative elements into her pieces from this period. Rainer's films are also 'authorised' stage productions designed to function without the performers' physical presence.

My transition into film is a long story. It took place over three years. In the late '60s I made short films – very experimental, minimal – that were incorporated into dance performances. I was thinking about narrative more and more and how my dancing could not encompass the emotional subject matter. [...] Hollywood features, soap opera, and experimental film that had preceded me in the work of Maya Deren, Hollis Frampton, Warhol – these are all factors that I was playing off of when I made my first feature, *Lives of Performers*.

Yvonne Rainer in an interview with Lynn Hershman Leeson, 2006

In *Continuous Project...* Rainer had included the creation and rehearsal of new material, invented more or less on the spot, in the performance. Moreover, she had begun to relinquish a degree of control over what the dancers did with her instructions. At the same time, however, Rainer wished to maintain ultimate control over the material, to remain in the position of director or, in her own words, 'boss-lady.' This oscillation between director and collaborator [...] eventually led Rainer to a compromise that is evident in her first film, *Lives of Performers*, in which rough improvised rehearsal material becomes part of the finished product. Rainer's move into narrative cinema begins with an example of what she had called 'rehearsal behaviour transposed to performance' [...]. Film,

perhaps, provided her with the ability to better integrate chance events and collaboration on the one hand and authorial control on the other, since film, unlike live performance, has a post-production stage.

Jonathan Walley in *Senses of Cinema*, Issue 61, 2003

*Moments: A History of Performance
in 10 Acts* was produced by:


Center for Art and Media
Karlsruhe 

**KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES**

Funded by the German
Federal Cultural Foundation