

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 05.02.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Performance

(_sjanger) Dramalignende hendelse med overraskelseeffekt.

Noen ønsker å skille mellom f.eks. performance og happening (Carlson 1999), der performance oftest er basert på en direkte kroppslig agering som ikke nødvendigvis forekommer i en happening. Andre teoretikere opererer ikke med slike distinksjoner.

Fra midten av 1970-tallet ble ordet “performance” “tatt i bruk som en fellesbetegnelse på de ulike “live art” former som tidligere, og spesielt i USA, hadde gått under navn “Body Art”, “Happenings”, “Actions” og “Events”. [...] En performance kan være politisk-aktivistisk eller strengt konseptuell, ha ulike “temperaturer”, fra det innadvendte og nesten ubemerkede, til det voldsomt ekspressive. Elementer fra litteratur, teater, musikk, dans, video og film osv. kan fungere side om side. Den kan bestå av en utøver eller store grupper, og involvere mennesker som ikke er kunstnere. Den kan være veldig kort eller vare i flere måneder for den saks skyld. Den kan foregå på et bestemt geografisk område eller over store avstander, på et privat sted eller i et offentlig rom. Den kan dessuten befinne seg i virtual reality, eller på internett.” (Anne Karin Jortveit i *Morgenbladet* 31. desember 1999 s. 13)

Det er “a highly visible – one might almost say emblematic – art form in the contemporary world, a world that is highly self-conscious, reflexive, obsessed with simulations and theatricalizations in every aspect of its social awareness.” (Carlson 1999 s. 6)

“Performance, a movement that began in the 60s in the United States, is surprise and improvisation. Among its representatives are Joseph Beuys, Tino Sehgal, Laurie Anderson, Marina Abramovic, among others.” (<https://fahrenheitmagazine.com/en/modern-art/the-provocative-and-performance-art-of-matthew-barney#view-1>; lesedato 10.04.21)

“Unlike theatre, the performer *is* the artist, seldom a character like an actor, and the content rarely follows a traditional plot or narrative. The performance might be a series of intimate gestures or large-scale visual theatre, lasting from a few minutes

to many hours; it might be performed only once or repeated several times, with or without a prepared script, spontaneously improvised, or rehearsed over many months.” (Roselee Goldberg i Huxley og Witts 2005 s. 213-214)

Kjennetegn: “(1) an antiestablishment, provocative, unconventional, often assaultive interventionist or performance stance; (2) opposition to culture’s commodification of art; (3) a multimedia texture, drawing for its materials not only upon the live bodies of the performers but upon media images, television monitors, projected images, visual images, film, poetry, autobiographical material, narrative, dance, architecture, and music; (4) an interest in the principles of collage, assemblage, and simultaneity; (5) an interest in using “found” as well as “made” materials; (6) heavy reliance upon unusual juxtapositions of incongruous, seemingly unrelated images; (7) an interest in the theories of play [...] (Huizinga and Caillois), including parody, joke, breaking of rules, and whimsical or strident disruption of surfaces; and (8) open-endedness or undecidability of form.” (Carol Simpson Stern og Bruce Henderson sitert fra Carlson 1999 s. 80)

Kunstformen kan “employ theatrical devices to subvert the observer’s stable position, and so result in a continuous play of partial viewpoints – none of them stable, secure, or complete.” (Barbara Freedman sitert fra Carlson 1999 s. 140)

Et resultat kan være “the destabilisation of norms, the dissolution of certainties” (Alan Read sitert fra Carlson 1999 s. 142). Kunstneren kan framstå som “esoteric, shamanistic, instructive, provocative or entertaining” (RoseLee Goldberg sitert fra Carlson 1999 s. 81).

“The audience’s expected “role” changes from a passive hermeneutic process of decoding the performer’s articulation, embodiment, or challenge of particular cultural material, to become something much more active, entering into a praxis, a context in which meanings are not so much communicated as created, questioned, or negotiated. The “audience” is invited and expected to operate as a co-creator of whatever meanings and experience the event generates.” (Carlson 1999 s. 197)

Carol Becker (i Slayden og Whillock 1999 s. 106) beskriver hvordan det offisielle USA har neglisjert eller angrepet “performance art”. Becker ser dette i sammenheng med at denne kunstarten har vært et middel for mer eller mindre marginaliserte grupper til å si noe i det offentlige rom om sin eksistens og også meta-kommunisere om en kunstart: “Here is how I am seen or not seen in America and in the world as a woman, a gay man, a person of color, a politically and socially conscious being. This is the form within which I engage critically with my environment.” Happening og performance har blitt møtt med forakt eller raseri, anklaget for å være overflatisk og likegyldig kunst. Det kritiske potensialet og meta-kommunikasjonen har blitt oversett (hvis det er til stede).

“[P]roviding a voice and body to common (and generally unarticulated) experience is very important to much modern performance, especially that created by and for marginalized or oppressed communities.” (Carlson 1999 s. 116)

“The tension, emotionality, flows of desire, and kinetic circulation of performance can, says [Randy] Martin, “instigate a tension in the social body” that disrupts the smooth structure of authority, and individual performances create “interventions, ruptures in the conditions of reproduction of dominance.” In performance subject and object are realigned to replace the “solitary authority” of the symbolic with the “polyphonous circulation of human feeling.”” (Carlson 1999 s. 141)

I en artikkel av Markku Eskelinen og Ragnhild Tronstad om likheter mellom dataspill, performance og happening (i Wolf og Perron 2003) skriver forfatterne: “Art events that are today presented as “performance” refer to the experiments of artists in the 1960s and 1970s (mainly from the visual arts) to establish a nontheatrical Performance Art challenging traditional aesthetic notions of mimesis and representation. Performance Art aspired to be nonrepresentational. Nonmatrixed [dvs. at skuespillernes tid og rom er det samme som tilskuernes tid og rom] acts and events were performed in “real time” in order to transcend the representationality of the Western theatrical performance tradition and obtain a sense of unmediated presence.” (Wolf og Perron 2003 s. 200)

“A variety of attempts have been made to define the special quality of this sort of performance. Some commentators have stressed its corporality, speaking of “embodied” performance, and contrasting it, for example, with film or the plastic arts, but not, of course, with the vast array of social and cultural performance. Others have somewhat similarly stressed the importance of “presence,” an emphasis that, as we have seen, has been seriously qualified by the postmodern aesthetics of absence and by postmodern performance theory’s own growing attention to citation. Without denying the importance either of the physical body or of presence, two other related concerns seem to me even more important in defining the particular quality and power of “theatrical” performance. One is that such performance is experienced by an individual who is also part of a group, so that social relations are built into the experience itself. Alan Read lays stress upon this quality in his study of the ethics of performance. In religious experience, ritual, and therapy, Read suggests (and he might have added in the plastic arts and writing), the operations involve yourself and the performer, whereas the act of theatre is a tripartite one, involving yourself, the performer, and the rest of the audience, and bringing the experience inevitably into the realm of the political and the social. Closely related to this is another concern, that of the particular way we become involved in this sort of performance. It is a specific event with its liminoid nature foregrounded, almost invariably clearly separated from the rest of life, presented by performers and attended by audiences both of whom regard the experience as made up of material to be reflected upon, to be engaged in – emotionally, mentally, and perhaps even physically. This particular sense of

occasion and focus as well as the overarching social envelope combine with the physicality of theatrical performance to make it one of the most powerful and efficacious procedures that human society has developed for the endlessly fascinating process of cultural and personal self-reflexion and experimentation.” (Carlson 1999 s. 198-199)

Den franske kunstneren Yves Kleins verk *Anthropometries of the Blue Period* (1960) “brukte kvinner som levende pensler, dyppet i hans egen International Klein Blue (IKB).” (Anne Karin Jortveit i *Morgenbladet* 31. desember 1999 s. 13) “In the 1960’s Klein created anthropometries in which he wanted to record the body’s physical energy. The body prints on canvas reminded him of the imprints left on the judo mat after one participant had fallen in a contest. To make these paintings, nude models who Klein called “living brushes” covered themselves in blue paint and placed their bodies on white paper laid out on walls and floor. The *Anthropométries de l’époque bleue* (Anthropometries of the blue period) were held at the Galerie Internationale d’Art Contemporain in 1960, in Paris.” (<http://www.lmgallery.com/artists/yves-klein/>; lesedato 12.04.12)

Performanser i New York på 1960-tallet “stressed physical presence, events, and actions, constantly tested the boundaries of art and life, and rejected the unity and coherence of much traditional art as well as the narrativity, psychologism, and referentiality of traditional theatre.” (Carlson 1999 s. 99) Det var “an interest in developing the expressive qualities of the body, especially in opposition to logical and discursive thought and speech, and in seeking the celebration of form and process over content and product.” (Carlson 1999 s. 100)

“Body art was calculatedly decontextualized, and physical mutilation used to emphasize the power and presentness of the moment, the experience of pain removing the body from the abstractions of representation.” (Carlson 1999 s. 158)

“60-tallets kunstprosjekter ble kjennetegnet ut fra mistroen til kunstsystemets markedsforhold til kunstobjektet. Kunstnere var på leting etter nye “objekter” som kunne overskride den økonomiske verdsettingen av kunsten. Performanceformen ble trukket inn som en metode for å vise objektets *dematerialisering*. Fluxus-bevegelsen for eksempel, tydeliggjorde at en performance ikke er en ting, men heller en *prosess*. Denne perioden var i det hele tatt preget av en konseptuell interesse, hvor *ideen* var det sentrale, selve sluttproduktet fikk mindre betydning. Navn som Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Yoko Ono, Rebecca Horn, Chris Burden og Gilbert and George er et lite utvalg sentrale aktører. [...] Feministiske performancekunstnere som Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Karen Finley og Hannah Wilke har alle skapt arbeider som nå fremstår som klassikere.” (Anne Karin Jortveit i *Morgenbladet* 31. desember 1999 s. 13) En ledende kunstner innen Fluxus-bevegelsen på 1960- og 1970-tallet var litaueren Georg Macinas. Macinas “mente at alt kunne bli kunst og at alle kunne være kunstnere. Kunsten deres var

[...] full av humor, stunts, og ablegøyer [men med] store drømmer om å endre samfunnet” (Sindre Mekjan i *Morgenbladet* 13. august 1999 s. 11).

“Although the video and photographic traces that remain of their performances doubtlessly downplay the intensity experienced during these happenings, they do, however, convey an extreme aggressiveness, aimed not only at the artists themselves, who straightforwardly exhibited their bodies, but at the audience as well, who was directly targeted by these participative artworks. Examples include Yoko Ono’s *Cut Piece*, which she performed for the first time in 1964, and Marina Abramović’s *Rhythm 0*, ten years later. Both artists courageously surrendered their bodies to the audience, which was encouraged to strip them naked or damage them. They challenged women’s supposed passivity in the face of sexist and racist violence, in a world where social domination and destructive desires were rife. During the same period, in post-war Austria, Valie Export [en østerriksk kunstner] developed a critical and political feminist brand of Actionism which included new media such as film and video. Her Actionism found its full expression in public spaces, rather than trapped between the walls of galleries and auditoriums.” (Charlotte F. Zarmanian i <https://journals.openedition.org/critiquedart/62031>; lesedato 14.10.21)

“[R]ecent critical feminist performance [...] nudity or highly coded traditional representations of women [...] it has frequently sought out precisely such material in order to subject it to various types of ironic quotation, a kind of political double-coding. Performers working in this direction introduce into the playing of a role a subversive and parodic self-consciousness, which is very wide-spread in contemporary engaged performance, by feminists and others, both in Europe and the United States.” (Carlson 1999 s. 175)

Et tidlig eksempel på en norsk kunstners performance: “*Leksjoner i Konsten att Falla*: Av Kjartan Slettemark, Vitabergsparken, Stockholm, juni 1969. Slettemark hadde nylig fått diagnosen “borderliner”, men tok aldri den foreskrevne medisinen Hibernol (som betyr vinterdvale), men brukte tablettene som kunstnerisk materiale. Til denne performansen laget han en “hibernalstav” som besto av fotografiske reproduksjoner av pilleboksene. Denne brukte han som balansestav mens han gikk på stram line mellom normalitet og sinnssykdom. Da dette bildet ble tatt, balanserte han øyensynlig uten stav.” (*Morgenbladet* 11.–17. september 2009 s. 26-27)

Nederlenderen Bas Jan Ader “forsvant på åpent hav i 1975 under gjennomføringen av sin performance *In Search of the Miraculous* – et forsøk på å krysse Atlanterhavet i en liten seilbåt, som etter ti måneder ble funnet tom utenfor kysten av Irland” (*Morgenbladet* 6.–12. juni 2008 s. 35).

“Speaking of *Einstein on the Beach* [1976], [Robert] Wilson advised: “You don’t have to think about the story, because there isn’t any. You don’t have to listen to words, because the words don’t mean anything. You just enjoy the scenery, the

architectural arrangements in time and space, the music, the feelings they all evoke. Listen to the pictures.” Between 1973 and 1980 Wilson created at least one project a year with Christopher Knowles, a brain-damaged teenager whose unconventional approaches to perception, language, and performance provided an important source of inspiration for Wilson and his theatre, reflected especially in the structure and use of language in *A Letter for Queen Victoria* and *The \$ Value of Man* (1975). [...] Wilson himself began premiering the majority of his large-scale works abroad, particularly in Germany, and his work inspired many young European and Japanese artists. (Parts of Wilson’s monumental international project, *the CIVIL warS* (1984), were developed in the United States, the Netherlands, Germany, Italy, and Japan.) Wilson-type works became so important a part of the Italian experimental scene as to be considered a new genre, the “Nuova Spettacolarità” (new spectacularity) or “Media Theatre.” The visual spectacles of Jan Fabre in Belgium, such as *The Power of Theatrical Madness* (1986), of the visceral Fura de Baus in Spain, who terrorized international audiences with their *Suz/o/Suz* (1990), or of French-Canadian Robert Lepage, in such performances as *Needles and Opium* (1992), extended this sort of performance imaginatively and internationally.” (Carlson 1999 s. 110)

Marina Abramović arrangerte i 1974 en performance der hun ifølge Tracy Warr utforsket “den passive aggresjonens dynamikk”: “Abramovic sto ved et bord og tilbød seg selv passivt til tilskuerne. De fikk tilbud om å gjøre hva de ville med henne ved hjelp av et stort utvalg redskaper som lå på bordet. En tekst på veggen lød: “Det er 72 objekter på bordet. De kan bli brukt på meg som du ønsker. Jeg er objektet.” Blant objektene på bordet var det et skytevåpen, en patron, en sag, en øks, en gaffel, en kam, en pisk, en leppestift, en flaske med parfyme, maling, kniver, fyrstikker, en rose, nagler, lenker, vann, et stearinlys, honning, plaster, olivenolje. Da hennes performance var slutt, hadde alle klærne blitt kuttet opp med barberblad og revet av kroppen. Hun var blitt kuttet, malt på, vasket, dekorert, kronet med tornekrone, og hun hadde det ladde skytevåpenet presset mot hodet. Hennes performance ble avbrutt etter seks timer ved at bekymrede tilskuere grep inn. [...] Abramovic [...] eliminerer [...] distinksjonen mellom kunstner, verk og publikum ved å la tilskuerne være dem som skal agere og “lage” verket eller hendelsen. [...] Chris Burden fikk en venn til å skyte seg i armen i et galleri i Santa Ana, California i 1971. Etterpå anklaget han alle som hadde vært til stede for delaktighet i en voldshandling fordi de ikke hadde grepet inn. Tematisering av sårbarhet, risiko, fare, kropp og seksualitet inngår i mange av de mest kjente og mest sjokkerende performancer.” (Andersen 2008 s. 178-179)

“Performancekunstneren Marina Abramović har hatt en ladet pistol mot hodet, hun har besvimt inni en brennende sirkel og sittet taus syv timer om dagen. Nå skal 63-åringen fremføre sin egen begravelse. [...] Tidligere i år, rett før Marina Abramović innledet sin 700 timer lange performance ved Museum of Modern Art (MoMA) i New York, ba en kunstkritiker henne forklare forskjellen på performancekunst og teater. “Skal man være performancekunstner, må man mislike teater,” svarte hun.

“Teater er en bløff ... Verken kniven, blodet eller følelsene er ekte. *Performance art* er stikk motsatt: kniven er ekte, blodet er ekte, og følelsene er ekte.” I løpet av sine cirka 40 år som performancekunstner har Abramović arbeidet med det hun kaller “sann virkelighet”, noe som ofte har tatt hardt på, både fysisk og psykisk. Hun har stukket kniver i hånden og skrellet av hud med barberblad. Hun har ligget naken på et kors av is i timevis. Hun har ligget utstrakt mens publikum har fått pirke på, grafse på og mishandle kroppen hennes. En gang mistet hun nesten livet da en performance hvor hun lå inni en stor flammende stjerne av bensinstenket sagflis, gikk helt galt. Ilden fortæerte oksygenet som omga henne så hun besvimte. En av tilskuerne grep inn, og hun ble i all hast sendt på sykehus med brannsåre på hode og kropp.” (*Morgenbladet* 22.–28. oktober 2010 s. 30)

Abramović skulle i 2010 eller 2011 framføre *The Life and Death of Marina Abramović*, “der hun skal oppføre sin egen begravelse. [...] Hun sier at hun fremdeles er helt utkjørt etter maratonperformansen i MoMA, som endte for nesten et halvt år siden. Den hadde tittelen *The Artist is Present* [...] Den tok form av det Abramović kaller “et barbert, langvarig stykke som opphever illusjonen av tid”. Med det for øye satt hun på en trestol, taus og uten å røre seg i en lyssirkel i det store atriet i MoMA i sju timer daglig, fra midten av mars til slutten av mai. Enhver som var villig til å stå i kø, kunne sitte overfor henne så sant de gikk med på å forholde seg tause og urørlige og gjengjelde hennes stirrende blikk.” (*Morgenbladet* 22.–28. oktober 2010 s. 30)

I 2013, “120 år etter at Edvard Munch malte “Skrik” (1893), inviterte Abramović Osloborgere til selv å skrike ut sine følelser foran landskapet Munch refererer til i sitt maleri. “The Scream” (2013)” (<http://www.barnebokkritikk.no/hva-er-feil-med-dette-bildet/#.V8Vq8U3r1aQ>; lesedato 09.09.16).

“[J]eg prøvde å gjennomføre Yoko Ono’s performance *Cut Piece*. Performansen er veldig enkel. Man sitter ikledd en kjole og plasserer en saks fremfor seg og lar publikum klippe i stykker kjolen, helt til man er naken. Jeg trodde det skulle bli enkelt, men da kjolen hadde blitt klippet i én gang, to ganger, tre ganger, kom min mor og knyttet sammen kjolen, der hvor huden ble stadig mer naken. Da oppsto det en endring blant publikum. Jeg fikk varme og kjærlighet, ble løftet over i en stol og ble kledd på igjen, helt til jeg så ut som en tøyhaug. - Det uventede er viktig. Du står overfor et publikum på et eksakt sted til en eksakt tid. Man bestemmer seg for å utøve noe i tre timer, seks timer, syv dager, tre måneder, hva som helst. Alt det som skjer i dette bestemte rommet og den bestemte tiden, blir en del av performansen. Om et jordskjelv braker løs, om elektrisiteten ryker, så er man der, i verket. Da jeg [Marina Abramović] gjennomførte performansen *Thomas Lips* i Østerrike og lå der på korset av isblokker, begynte publikum å fjerne isen og dekke meg med jakkene sine. Til slutt bar de meg ut av rommet. Her har vi det uforutsigbare. Og det hverken kan eller bør vi forandre på. I performance forholder man seg til levende elementer og hengir seg selv til tiden og stedet man har bestemt seg for.”

(Constance Tenvik og Marina Abramović i *Morgenbladet* 28. september–4. oktober 2012 s. 28)

“Laurie Anderson var en av de første performancekunstnere som benyttet seg av avansert teknologi for å bringe et avantgardistisk materiale ut til et større publikum [...] hun må være eneste performancekunstner som noen gang har havnet på de offisielle musikklistene. Sangen *O Superman* ble en hit i 1981.” (Anne Karin Jortveit i *Morgenbladet* 31. desember 1999 s. 13)

Den spanske performance-gruppa La Fura Dels Baus brukte i et verk kalt “M. T. M. videokameraer og skjermer til å vise publikum performancekunstnere i aksjon. Publikum kunne enten se direkte på artistene eller på skjermbildene av dem (Klepper, Mayer og Schneck 1996 s. 170-171). Hensikten for La Fura Dels Baus var å tematisere likheter og forskjeller mellom presentasjon og representasjon. Den gresk-australske performancekunstneren Stelarc (kunstnernavn for Stelios Arkadiou) er kjent for sin til dels svært smertefulle bruk av sin egen kropp til å lage kunst.

Den tyske kunstneren Wolfgang Flatz har gjennomført en performance der han stod naken foran en hvit vegg og publikum fikk lov til å kaste dart-piler på han. Den første som traff han skulle få en premie på 500 tyske mark, mens Flatz hele tiden skulle prøve å løpe unna pilene. Etter en halv time ble han truffet (*Der Spiegel* 1. juni 1992 s. 287). En annen gang var han bundet opp-ned i et tau mens hodet hans slo som en gong-gong mot en stålplate. Lignende og delvis mer blodige performanser har blitt gjennomført av Otto Muehl, Hermann Nitsch og Rudolf Schwarzkogler.

“Se for deg kunstneren Matthew Barney, hoppende på en innendørs trampoline, flere timer i strekk. Det er stor takhøyde, men lavt nok til at Barney når taket, med en blyant i hånda som han kan markere sine hopp med. For å sette en ny strek må han bruke kraft og gjøre seg først så tung som mulig, deretter så lett som mulig. Presse slippe. Svette sveve. Dette kaller Barney “Drawing Restraint”. Performansen er en av sideprosjektene til filmen med samme navn. Selvbeherskelse, og det å gjøre ting på en tungvint, gjerne spektakulær måte, er tydelig i Barneys arbeid. For meg utgjør tegneøvelsen et bilde på hvordan motstand (mot det å skape) er tett forbundet med lyst, og hvordan tro som regel ledsages av tvil. Den gjentakende, monotone bevegelsen viser også betydningen av tålmodighet og forpliktelse, ikke minst det rituelle, i arbeidet med kunst.” (Aina Villanger i *Klassekampens* bokmagasin 12. april 2014 s. 12)

Et annet eksempel på performance er Regina José Galindos “Leve døden!”, gjennomført i Guatemala by i 2007. Galindo ønsket å protestere mot at presidentvalget i Guatemala ble gjennomført slik at det var et brudd på grunnloven. Performansen gikk ut på at Galindo vandret barbert med blodige føtter fra forfatningsdomstolen til nasjonalforsamlingen i hovedstaden i Guatemala. Dette

kunne “minne om et religiøst ritual der hun hele veien dypper beina i en bolle blod og avsetter dramatiske spor på fortauet” (*Dagbladet* 2. desember 2007 s. 39). Det hele ble tatt opp på video, som senere ble vist også andre steder i verden. Blodet symboliserte indianernes blod, for presidentkandidaten Rios Mont hadde ifølge Galindo og andres mening mange indianeres liv på samvittigheten.

Den japanske dramaformen *butho* er “en blanding av katarsis og performance, og var i sin tid et voldsomt uttrykk mot USAs invasjon i Vietnam. [...] Buthodansere kan løpe i veggene.” (*Morgenbladet* 14.–20. august 2009 s. 34)

Sjangeren liv-som-verk, f.eks. slik det ble praktisert av dansken Claus Beck-Nielsen, kan oppfattes som en type performance. Beck-Nielsen kvittet seg med “Beck” i navnet og fortalte hjelpeapparatet for narkomane og fattige i København at han ikke hadde noen legitimasjon eller personnummer. “Han hadde tilsynelatende mistet alt [...] Utallige institusjoner, fra herberger, kirkelige væresteder og sosialkontor til departement og menneskerettighetsspesialister kunne bekrefte at de hadde hatt besøk av den personnummerløse, som, etter hvert som tiden gikk, virket stadig mer forkommen og avmagret.” (Beck-Nielsen 2006 s. 13-14) Til avisen *Ekstra Bladet* fortalte han at han bare husket sitt navn og at han ble født på Jylland, antakelig en gang på 1960-tallet. For Beck-Nielsen – som visste at han hadde personnummer, to barn osv. – var det som skjedde et slags eksistensielt eksperiment, en iscenesettelse (i en offerrolle, men også som den Ukjente), ikke et forsøk på å vise mangler ved den danske sosialhjelpen e.l. Da “bløffen” blir avslørt, ble Beck-Nielsen av mediene kalt bl.a. skuespiller, performer og provokatør (Beck-Nielsen 2006 s. 159). Boka *Claus Beck-Nielsen (1963-2001): En biografi* konkluderer ikke med hva som foregikk: “Uansett hvem han var, eller hvor han kom fra, uansett hva “hensikten”, “budskapet”, “ideen” og “den dypere meningen” med ham har vært, så går han ennå en tid rundt i gatene i det indre København, fortrinnsvis Vesterbro.” (Beck-Nielsen 2006 s. 211)

En kjent norsk performancekunstner fra tiden rundt årtusenskiftet er Kurt Johannessen, f.eks. med performansen “Forteljninga” (2009), der han lå på fortauet med fargerike tråder ut av munnen. Johannessens ”gjør-det-selv-instruksjoner, for eksempel “Et litt ost og sjå månen”, er blant performancekunstens klassikere i Norge” (*Aftenposten* 27. mars 2006 s. 12). “Performancekunstneren Kate Pendry viste i Tromsø en forestilling om Marilyn Monroe med armene fulle av fiskekroker – hun smiler samtidig som det smerter hver gang hun hever den hvite kjolen. Hennes kollega i PainSolution.net lar seg gjennomhulle av pinner [...] i borgerlige selskaper i Norge.” (*Morgenbladet* 1.–7. februar 2002 s. 2)

“*Løgner*: Av Eriksen/Fremme/Færøy/Jørgensen, 1995. De fire kunstnerne satt påført hver sin mikrofon på en sentral plattform mens fire stoler med tilhørende øretelefoner var tilgjengelige for publikum ti meter unna, i hvert hjørne av rommet. Kunstnerne holdt øyekontakt med hver sin deltager fra publikum, og kommenterte dem med ord som ukomfortabel, aggressiv, reflektert, glad, et cetera. Publikum

hørte kommentarene i en kakofon og kunne ikke vite hvem som ble kommentert.”
(*Morgenbladet* 11.–17. september 2009 s. 26)

“Da performancekunstneren Julian Blaue i fjor fremførte forestillingen *Storkunststolteeddystatsreligionens Bestialitetsteologiske Fakultetsgrunnlegging!*, der han blant annet halshugde høner på scenen, medførte det krass kritikk, politianmeldelse og beskjed om at hans kunst heretter var uønsket på Black Box. I et sterkt essay i det nye nummeret av *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* skriver han nå at han angrer og at han tar helt avstand fra sin “lidelsesfilosofi” – at angst og lidelse kan omvurderes til noe positivt: “Angeren kom bare. Som en stor bølge av gråt. Samvittigheten var tilbake. En monumental, prehistorisk kraft i brystet mitt. Jeg skammet meg over alt jeg hadde gjort.” Han skal nå nedlegge *Storkunststolteeddystaten* gjennom en ny performance.” (*Morgenbladet* 25.–31. mars 2011 s. 30)

“*I’ll bring you home – contemporary memory*: Av Victor Lind, 1998. 26. november 1998 bestilte Victor Lind hundre drosjer til oppstilling i Kirkeveien i Oslo, samme sted hvortil det norske politiet 56 år tidligere hadde beordret hundre drosjer til å hente 530 norske jøder fra sine hjem til Oslo havn, hvor skipet Donau brakte dem videre mot Auschwitz. Under aksjonen kl. 04.30 til kl. 05.00 om morgenen delte Lind ut informasjon om deporteringen som tidligere hadde vært utilgjengelig.”
(*Morgenbladet* 11.–17. september 2009 s. 27)

“NRK-komikeren Kristopher Schau har i en uke [i 2001] forfalt for det norske publikummet. [...] Kristopher Schau flyttet sist fredag inn i et butikkvindu på Karl Johan. Der har han spilt Barbie-spill, sett dårlige videoer, lest bøker av Vigdis Hjorth, begynt å røyke, spist gigant-kebab, spist en føflekk, kokt suppe på sokkene sine, spydd av overdrevent fettinntak, fått feber og hetslag og grått for første gang på flere år. Schau forlater “Forfall”-lokalet 17.40 fredag. Han fraktes i en ambulanse til NRK på Marienlyst og rett inn i studio til direktesendingen av “Først & sist” med Fredrik Skavlan som programleder. Han rekker ikke engang å vaske seg før han møter gjestepanelet som består av Liv Ullmann og Per-Kristian Foss. [...] Tilværelsen i butikkvinduet sendes live på nettet og oppsummeres i NRK2 sent hver kveld. TV-sammendraget på NRK2 tirsdag ble sett av 97.000 personer, selv om programmet gikk halv tolv på kvelden. 36 prosent av Norges 20- til 29-åringer så programmet som oppsummerer dagens hendelser i forsknings-eksperimentet og reality-parodien “Forfall”. [...] Kristopher tilbrakte i 1998 en hel uke i en 1981 Opel Rekord stasjonsvogn i forbindelse med radioprogrammet “XL”. Han mener prosjektet “En mann, en bil, en uke” var blåbær i forhold til “Forfall”.”
(<http://www.ba.no/puls/schau-fullforer-forfall/s/1-41-294796>; lesedato 07.12.16)

“The artist Elke Veltman turned an elevator into a living room and stayed there for a whole day. The event was recorded on the elevators’ security cam and the footage shows how people (guests) enter and leave the elevator (living room).” (<http://www.guerrilla-innovation.com/archives/2008/08/000666.php>; lesedato 01.03.18)

Den japanske kunstneren Momoyo Torimitsu “har laget en robot som ser ut som en dresskledd japansk forretningsmann. Utkledd som en sykepleier har hun ledsaget denne roboten på krabbeturer gjennom Tokyo, New York og London. Hun viser videoer fra krabbeturene og fanger folks reaksjoner, som ofte er preget av en slags distré og overrasket øynebrynheving, før de selv stresser videre til jobben. Torimitsu beskriver selv roboten som en “soldat som sloss for Japans forretningsimperium”. Hun laget den for å vise og kritisere følgene av Japans økonomiske boom og den strebende japanske arbeidsmoralen som gjorde den mulig. [...] Men uavhengig av verkets kommenterende og samfunnskritiske potensiale, er det rett og slett overraskende og komisk å se denne livaktige forretningsmannen ligge på knærne og åle seg mekanisk frem som en kjempestor leke.” (Sindre Mekjan i *Morgenbladet* 13. august 1999 s. 11)

“Forbindelsen mellom smerte, kropp og jord står sentralt hos utstillingens to kinesiske kunstnere. Den nå New York-baserte Zhang Huan (født 1965) har vært blant de viktigste avantgardekunstnerne i Kina etter studentmassakren i 1989, og skal ha inspirert sin yngre kollega Li Binyuan (født 1985) I begynnelsen av karrieren jobbet Zhang mye kollektivt, som da han og noen venner la seg nakne i en stabel for å øke høyden på en fjelltopp, eller fikk landsbyboere til å stige ned i en dam for å øke vannivået – en jordnær protest mot damprosjektet *Tre Kløfter*, hvor over en million mennesker ble tvangsflyttet. I andre prosjekter presser han sin egen kropp, ved å fylle munnen med kravlende mark, eller smøre seg inn med honning og bli sittende urørlig på en offentlig utedo, mens fluene angriper i svermer. [...] Li Binyuan tilhører en mer individualistisk generasjon, og gjør helst sine stunts alene, mens han dokumenterer dem ved å filme seg selv. Der Zhang later til å ville smelte inn i naturen, kjemper Li innbitt mot den, med sisyfosiske anstrengelser, som når han prøver å stoppe en foss med bare hendene. Han påtar seg rollen som det lille mennesket mot den store naturen, en selvpålagt fakir underlagt naturdystopiene i vår tid. Et dramatisk høydepunkt er arbeidet *Freedom Farming* (2014). Etter sin fars død reiste Li tilbake til hjemstedet, hvor han hadde arvet retten til å dyrke et stykke jord. I Kina er jorden statseid, men dyrkingsretten kan gå i arv, og nå ville han ta utfordringen – ikke som bonde, men som kunstner. Med slektingene som vitner plaget han seg selv i to timer; kastet seg ned på den våte, gjørmete bakken, reiste seg igjen og gjentok med stor energi, til han var nær ved å kollapse av utmattelse. Det er en handling som ånder av ambivalens, men også av kjærlighet, en *tough love* til jorden og skjebnen. “Hvert hopp er en avreise, hvert fall en hjemkomst,” forklarer han selv.” (*Morgenbladet* 1.–7. juni 2018 s. 58)

“Kunstens ekstremsport [...] Stein Henningsen er performancekunstner og har invitert til forestilling like utenfor Longyearbyen. I heftig vind og minusgrader. - Jeg er helt avhengig av å være ute. Og jeg tror på kunsten, sier han. Mange oppsøker naturen for å finne ro, seg selv eller stillhet. Henningsen bruker den til å lage politisk kunst. Han sier budskapet om klimaendringer og langtransportert forurensning må formidles på andre måter. Kunsten er én metode. - Performancene

mine handler også om noe mer. Noe personlig. For noe må stå på spill, sier han. Derfor kan ikke forestillingene være altfor godt planlagt, det må være usikkerhetsmomenter. Og de må veldig gjerne inkludere smerte. Redsel. Kick. Henningsens forestillinger er kunstnerisk ekstremспорт. Han krummer nakken og går mot Adventfjorden. Gjennom sørpe og is. Saltvannet renner over kanten av støvlene hans, fyller dem, trenger gjennom sokkene. Han går helt ytterst, der iskanten møter fjorden. Og der. Der blir han stående. Lar de salte, hvite bølgene skylle over seg. Publikum i denne forestillingen er denne journalisten og en dame til. De snakker lavt sammen. Damen kjenner kunstneren, sier han har kontroll. [...] Og han står der. Og står der. Saltvannet treffer nakken hans, det svir, renner nedover ryggen, trenger gjennom vottene, fester seg og blir isklumper i luen hans. Henningsen blir våtere. Kaldere. Etter 12 minutter begynner han å skjelve. Voldsomme skjelvninger. Så står han rolig igjen. Før han går sakte tilbake til bilen, etter 15 minutter og noen sekunder. Publikum puster lettet ut. [...] Performance (Henningsens definisjon) Spontan forestilling som skjer én gang. Kunstner bruker egen kropp som utgangspunkt for kunstnerisk handling. Bare planlagt til en viss grad. Gjerne med et budskap, men det trenger ikke være uttalt. Må ha et publikum.” (*A-magasinet* 30. april 2015 s. 56)

“Stein Henningsen har reist verden rundt på festivaler med passelig planlagte forestillinger; han har slept kjetting gjennom Göteborg, han har ligget på Brooklyn Bridge i New York omgitt av smeltende isbiter. Han har krøpet langs brostein med en 130 kilos isblokk stropet til ryggen sin i Finland. Han har sittet i dress i et badekar med 300 liter vin i en by i Frankrike. Røkt sigarer, drukket champagne. Sittet på sitt eget kjøkken i Longyearbyen, oppå en diger haug med snø som smeltet. Han har slept en isklump mot en brefront i Tempelfjorden på Svalbard, og lagt den på plass. En gang i Sverige kom det en ambulanse. Henningsen hadde bena i isvann, hadde hatt dem der lenge. Han var blå på leppene, ristet. Det var like før ambulansepersonellet tok ham med seg. Da kom arrangørene og sa at det var kunst. At han visste hva han gjorde. At han var fra Svalbard. - Haha. Seriøst. Jeg vet ikke alltid hva jeg gjør. Det er alltid et element av risiko i dette, sier performancekunstneren. Og nå, når det altså blir mindre og mindre is i verden, blir det mer og mer is i forestillingene til Henningsen. Is tematiserer en natur han vil fokusere på, ta vare på. Men Henningsen vil ikke snakke kunsten ihjel. - Det er dumt å lede folk hvis de får mer ut av å tolke kunsten selv. Jeg har ingen rett til å si hva folk bør mene og føle.” (*A-magasinet* 30. april 2015 s. 56 og 58)

Forfatteropplesing kan fungere som performance. Den tyske forfatteren Rainald Goetz ble beryktet da han i 1983 under en opplesing (som samtidig ble vist på TV) fra sin roman *Villfarelse* skar seg i pannen med et barberblad og lot blodet renne nedover hendene og manuskriptet han leste fra. Goetz opptrådte i Ingeborg-Bachmann-opplesningskonkurransen i Klagenfurt (Grimm og Schärf 2008 s. 60). Opplesningen foran litteraturjuryen ble overført direkte på TV.

Mens han kuttet seg i pannen, leste Goetz dette fra sin egen tekst: “Dere kan få hjernen min. Jeg skjærer et hull i mitt hode, i pannen skjærer jeg hullet. Min hjerne skal renne ut sammen med mitt blod. Jeg trenger ingen hjerne lenger, for den er en slik tortur i mitt hode.” (sitert fra Joch, Mix m.fl. 2009 s. 213) Goetz’ kutt i pannen har blitt kalt en “overskriftsøkende show-effekt” (Joch, Mix m.fl. 2009 s. 193) og forfatteren en “subjektkult-karrierejeger” (Joch, Mix m.fl. 2009 s. 215).

Den svenske kunststudenten Anna Odell lagde en etisk problematisk/kontroversiell performance i 2009: “Hun står tiltalt for å ha gitt falsk alarm, voldsom motstand og såkalt “oredlig förfarande”. [...] Det var 21. januar i år at Odell ble anholdt av politiet og ført til S:t Görans sjukhus etter å ha spilt psykotisk og suicidal på Liljeholmsbron i Stockholm. Den fiktive psykosen var en iscenesettelse av en selvbiografisk hendelse fra 1995 og inngikk i Odells avgangsværk på Konstfack, Sveriges største kunst- og designerhøyskole.” (*Morgenbladet* 28. august–3. september 2009 s. 30) “I Sverige har det siste halve året rast en voldsom debatt etter at kunstneren Anna Odell lot som om hun var sinnssyk. Kunstneren ble med vilje tvangsinnlagt på psykiatrisk sykehus av et intetanende svensk helsevesen, i forbindelse med en video til hennes avsluttende eksamensprosjekt på kunsthøyskolen Konstfack i Stockholm. Odell ble skrevet ut fra sykehuset dagen etter, da hun la kortene på bordet og forklarte psykiaterne at det hele bare var skuespill. I ettertid har hun blitt politianmeldt for stuntet og risikerer ifølge den svenske avisa Dagens Nyheter opptil to års fengsel eller høye bøter. Hun har blant annet blitt anmeldt for falsk alarm og voldelig motstand mot polititjenestemennene som hentet henne. Oppmerksomheten kunstneren har fått den siste tida har gjort at et lite kunstmuseum i byen Kalmar, som har valgt å stille ut verket, nå har satt besøksrekord. Totalt 6 400 personer har besøkt utstillingen som åpnet 13. juni og holdt på fram til i går, og museet selv melder om lange køer inn til rommet der videoen har blitt vist. [...] Anna Odell var så rabiatt at hun måtte spennes fast da hun ble innlagt på psykiatrisk sykehus. Like etter gikk hun ut av rollen som sinnssyk og fortalte psykiaterne at det hele var en del av et kunstprosjekt.” (*Dagbladet* 31. juli 2009 s. 51)

“Svenske Anna Odell spilte psykiatrien et puss. Hun har fått mye kritikk i Sverige. I Norge mener enkelte at hun har startet en viktig debatt. [...] I 1995 ble Anna Odell innlagt på psykiatrisk sykehus med psykose. Mange år senere bestemte hun seg for å gjenta opplevelsen. Denne gang som en del av et kunstprosjekt. Verket kalte hun *Okänd*, kvinne 2009-349701. Målet til Odell var å synliggjøre den stengte verden psykiatrien er. [...] Odell filmer seg selv med skjult kamera. Hun går rundt på Liljeholmsbron i Stockholm og kaster klærne sine ned i elven. Etter en stund stopper tre forbipasserende opp og tar hånd om henne til politiet kommer. De kjører henne rett til akuttpsykiatriske St. Göran. Der legges hun i belter og tvangsmedisineres. [...] Etter dette forklarte Odell for personalet at det hele var et stunt i forbindelse med et kunstprosjekt. Hun har fått massiv kritikk fra fagfolk, politi og politikere. Hun ble politianmeldt og ble dømt til å betale 50 dagsbøter (om lag 2 500 kroner) for å ha ytt voldsom motstand og misbrukt tilliten og ressurser i

svensk helsevesen. [...] Det er helt klart mange etiske gråsoner ved å gjennomføre et slikt stunt. Det positive er at det muliggjør å få i gang en debatt om praksisen i et system som er lukket for de fleste av oss. [...] David L. Rosenhan, gjorde et lignende stunt på 70-tallet. Hans artikkel “On Being Sane In Insane Places” skapte en viktig debatt. Hvis Odells stunt skaper gode debatter om tvangsbruk og praksis, er det positivt, mener Andersen [Anders J.W Andersen, psykiatrisk sykepleier og redaktør av *Tidsskrift for psykisk helsearbeid*] (*Sykepleien* 28. oktober 2009).

“Kunststudenten Anna Odell har skapt stor ståhei i Sverige etter at hun i januar lot som om hun var psykotisk. Hun ble tvangsinnlagt og neddøpet før hun røpet at det hele var en del av eksamensarbeidet ved Konstfack. Mye av vreden retter seg nå mot akademiet, som i en utredning fastslår at “kunstverket” var dårlig og uetisk, men at det ikke var i strid med skolens regler. Der heter det derimot at kunstnere skal provosere.” (*Morgenbladet* 6.–12. mars 2009 s. 24) En av tingene Odell ble kritisert for, var at hun slo, sparket og spyttet på de politimennene som tok henne til sykehuset.

“Da Julian “Apostata” Blaue sist søndag fremførte sin performance *Storkunststolte dystatsreligionens Bestialitetsteologiske Fakultetsgrunnlegging!* på Black Box i Oslo måtte publikum utholde både dødskrampene til høner som på smertefullt vis ble drept og grov sadomachosisme. Alt akkompagnert av en endeløs, skitten strøm av gymnasialt babbel fra hovedpersonen selv. [...] En politianmeldelse ville vært helt på sin plass. [...] Da litteraturprofessor Drude von der Fehr (også hun invitert) modig fulgte sin overbevisning og forsøkte å gripe inn mot halshuggingen av hønene, ble hun kontant føyet vekk. Her var det bare plass til ett subjekt: Blaues oppblåste ego. [...] Hensikten kan ha vært å gi publikum følelsen av å være medskyldige. Kanskje å teste oss. [...] Du blir ikke kunstner bare ved å oppføre deg løgnaktig og beherske simpel psykisk manipulering og banale terroreffekter.” (*Morgenbladet* 26. mars–8. april 2010 s. 46-47)

““Bønner til Allah” tegner til å bli et kontroversielt performance-verk på årets Høstutstilling, og det er ventet at det vil provosere konservative kristne. Mon det. Høyst sannsynlig vil det mer provosere muslimer. Kunstneren bak verket er prest i Den norske kirke, og skal opptre hver søndag så lenge utstillingen varer. Her skal hun lese opp bønner til Allah som publikum har skrevet. Kunstprosjektet har fått godkjenning fra fungerende biskop i Oslo. Ifølge prest og nå performancekunstner Gyrid Gunnes, er hensikten å skape religiøs forsoning i et flerreligiøst samfunn. [...] For en troende muslim vil et slikt utspill selvsagt oppfattes som krenkelse og ren blasfemi, spesielt når det fremsettes av en kristen prest, en vantro, som endog er kvinne, og i tillegg presenterer det i et kunstgalleri, det vil si i en verdslig kontekst. [...] At både Gud og Allah kan få bønnene i vrangstrupen, i likhet med troende muslimer og kristne, er ikke hennes ansvar. Hun er jo kunstner og beskyttet av den kunstneriske autonomien. Opptrer man i et kunstgalleri har man dessuten absolutt ytringsfrihet, og kan avvise enhver politisk, moralsk og teologisk kritikk. Det er

sjelden å se en så obskur blanding av teologi og estetikk.” (Paul Grøtvedt i *Dagbladet* 1. oktober 2014 s. 48)

Den svenske performancekunstneren Joanna Rytel “feirer sine aborterte barn med bursdagskaker formet som små fostre og serverer publikum. *Glade abortbarn fyller år* heter kunstprosjektet” (*Morgenbladet* 12.–18. september 2008 s. 27).

“Under sin performance “Åttande tale” gned en barbert Kurt Johannessen en tjærelignende substans rundt munnen, mens hvite fjær falt fra jakkeermene. Krig og fred i svart og hvitt, uten et eneste ord. [...] Natt til søndag ble det improvisert brytekamp på dansegulvet med performancekunstneren Rambli, Sturmgeist og en bitende forfatterinne fra Bergen.” (*Morgenbladet* 20.–26. mai 2011 s. 35)

Det finnes “a type of European performance activity the British have called the “walkabout,” in which costumed performers improvise interactions with the general public. Some attempt to blend in with their surroundings, often consciously seeking to stimulate amused confusion. [...] Other walkabout performers are more eccentric still. Natural Theatre has appeared as egg-headed aliens from space, and the German trio The Crazy Idiots roam city streets in penguin costumes, confronting and even attacking passersby. Most walkabout work is performed by one, two, or three performers, but Natural Theatre normally works with more, as does the Amsterdam company Tender, which has become so familiar a part of the local intellectual landscape that Amsterdam citizens will often assume, correctly or not, that any odd occurrence that they note in the streets is a Tender performance.” (Carlson 1999 s. 113-114)

Norske Tori Wrånes “har gjort performancer i Amsterdam, Dhaka, Colombo, New York, Los Angeles og København [...] de musikalske fremføringene hennes er ofte pakket inn i eksentriske, overdådige og groteske kostymer og rekvisitter. [...] Hun ble kjent for et større publikum da hun spilte på et flygel – som hun deretter satte fyr på – som hang utfor en loddrett fjellvegg i Lofoten i 2010. Da Nasjonalmuseet skulle legge ned grunnsteinen på anleggsplassen til det nye museet på Vestbanen i Oslo i fjor, ble en syngende Wrånes løftet med heisekran mange titalls meter over bakken, med steinen, som var overlevert fra dronningen og kronprinsessen, i ryggsekken. Grunnstein-nedleggelsen var for øvrig et av få tilfeller der hun ikke stilte i trollkostyme – et annet av Wrånes’ kjennetegn. [...] Jeg “skulpturerer” kroppen. [...] jeg henger opp-ned mens klærne jeg har på er “riktig” vei [...] *The opposite is also true*. Å oppleve motsetninger gjør at man verdsetter begge sider. Jeg tror det kanskje henger sammen med et ønske om frihet og toleranse. Ting ikke er entydige, men kan ha vidt forskjellige betydninger for folk. [...] I en performance på New Yorks Sculpture Center i fjor, i en utstilling som passende nok het *The Eccentrics*, ankom Wrånes scenen på et hvitt, blinkende hoverboard, spillende på seljefløyte og ikledd trollkostyme.” (<https://www.kunstforeninger.no/kunstpluss/uten-bakkekontakt-intervju-med-tori-wranes/>; lesedato 28.04.20)

Den nigerianske performance-kunstneren Wangechi Mutu stiller spørsmål i og med sine opptredener: “Called “Stone Ihiga,” Ms. Mutu’s performance, her first live work, finds its start in a question that has preoccupied her for years: How does it feel to be a woman sentenced to death by stoning? Created with the composer Imani Uzuri, it involves ritualistic movement and live and recorded sound, and unfolds in a curtained space that is filled with Ms. Mutu’s spindly legged throne sculptures.” (*International Herald Tribune* 31. oktober–1. november 2009 s. 19)

“Pause is flashmob related performance that takes place during the Conflux festival in New York. On each day of the festival, a group of 30+ participants will gather in public space to pause together at a predetermined location. Upon receiving an SMS, all participants will freeze simultaneously and will remain frozen for five minutes. Upon receiving a second SMS, participants will unfreeze and go on with the rest of the day, resuming life as usual. Pause plays with the speed and ceaseless movements of the city. The performance is conceived and conducted by: Toby Lee and Fotini Lazaridou-Hatzigoga.” (<http://www.guerrilla-innovation.com/archives/2006/09/000521.php>; lesedato 01.03.18)

Det amerikanske punk-bandet Plasmatics sprengete og brant biler, TV-apparater og gitarer under sine opptredener. I løpet av sin karriere ødela gruppa ca. 70 personbiler, 150 fjernsynsapparater og 250 gitarer (Graf 2001 s. 283-284). Den amerikanske sangeren og artisten Iggy Pop skadet seg selv på scenen med glassbiter og lagde ubestemmelige skrike- og gryntelyder (Graf 2001 s. 287).

Kunstnergruppa “Surveillance Camera Players [is] a New York-based group that stages performances in front of surveillance cameras” (Paul 2015 s. 204). “When the Surveillance Camera Players disbanded in 2006 after a decade of political activist theatre on the streets of New York City, they had already achieved international recognition for a unique style of performance that focused on the numerous ways in which surveillance cameras undercut long-established notions of privacy and consent. [...] a mode of performance activism [...] a small group of amateur performers who might have attracted your attention precisely because their performances seemed to be directed not toward the public but toward building corners and spaces that were somewhere between three to five meters above eye level. Initially, you might have mistaken them for protesters since they often carried makeshift placards, except that those placards frequently had more in common with the placards found between the frames of silent movies than with the slogans that appear on the signs at political demonstrations. If you paused just long enough to get a sense of who they were or what they were doing, there is a good chance that one of Surveillance Camera Players would have directed your attention toward a mounted closed-circuit television (CCTV) camera like the one in Time Square owned by Earthcam that has live-streamed images to the Internet of unsuspecting passersby for well over a decade and that during a two-year period beginning from 2000 to 2002 became the focal point for the Surveillance Camera Players’ production of *You Are Being Watched For Your Own Safety*.” (James M.

Harding i <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14794713.2015.1084797>; lesedato 05.06.20)

“Er det en performance, slampoesi, en ny teaterform eller er det rett og slett politikk? Spørsmålene er mange når det nye, danske Dukkepartiet byr opp til dans. Partiet har fått massiv medieblest de siste ukene, og stiller alltid i dukkemasker, “fordi politikk bør handle om sak, ikke person”. Medlemmene i Dukkepartiet er visstnok alle fra kultureliten i København, og uttalelsene deres er velkalkulert nonsjalante, mangetydige og teatraliske. Denne uken lanserte de sin statsministerkandidat til neste valg, og det var en seksårig gutt med langt hår.” (*Morgenbladet* 9.–15. mai 2014 s. 31)

“For forenklingens skyld kan man si at denne [nett-/hacker-]aktivistiske bruken av mobiltelefoni er i ferd med å fullbyrde den “umulige” synergien mellom informasjonssirkulerende nettverk på den ene siden og gateaksjoner på den andre. Disse to “verdenene” hadde på en måte sine egne, separate områder og aksjonsmåter (“viruslignende” spredning av informasjon versus demonstrasjoner og direkte aksjoner) og hadde lite med hverandre å gjøre. Men gjennom disse mobilitetsbaserte fremgangsmåtene har “hacktivismen” vist vilje til å innta gatene og “skrive inn” sine aksjoner i byens offentlige rom, både i bokstavelig og overført betydning. Prosjektet *Bikes against Bush* er i så måte svært illustrerende. Joshua Kinberg, en teknologistudent ved Parsons School of Design i New York, tok utgangspunkt i graffitimaskinen “StreetWriter” – en datastyrt sprayinnretning utviklet av Institute for Applied Autonomy som enten beveger seg ved egen kraft eller dras av en bil. Kinberg utvidet konseptet ved å tilpasse det sin egen terrengsykkel og koble laptopen sin til internett via mobiltelefon. Hvem som helst kunne gå inn på Kinbergs nettside og sende en beskjed som umiddelbart ble sprayet på gata mens han syklet rundt i New York.” (*Le monde diplomatique* september 2005 s. 26)

“Cindy Shermans fototablåer for eksempel, med utgangspunkt i kvinnelige stereotyper i amerikansk mainstreamfilm, kan leses som “fryste” performance-dramaer hvor slike felt blir utforsket.” (Anne Karin Jortveit i *Morgenbladet* 31. desember 1999 s. 13)

“The reason that performance is particularly suited to postmodern experience is that it shares with postmodernism a refusal to be placed, vacillating between presence and absence, between displacement and reinstatement.” (Nick Kaye sitert fra Carlson 1999 s. 136)

“In less than three years, Pussy Riot has morphed from a little-known feminist protest band to an international cause celebre. [...] Pussy Riot was founded in 2011, but shot to greater prominence after appearing in Moscow’s Cathedral of Christ the Saviour in February 2012, to perform an obscenity-laced song called Punk Prayer which attacked the Orthodox Church’s support for President Vladimir

Putin.” (<http://www.bbc.com/news/world-europe-25490161>; lesedato 12.01.16)
Framføringen i Moskva-katedralen har blitt kalt en “gerilja-performance”
(*Morgenbladet* 20.–26. november 2015 s. 52).

Forfatteren Simon Stranger tok i 2008 “med seg hele kontoret sitt til Litteraturhuset [i Oslo] og satte seg der til offentlig skue – for å vise folk hvordan han jobber. Dette gjentar han på Høvikodden 22. oktober, på Akershus Kunstsenter i Lillestrøm 2. november og på Tanum Bokhandel på CC Vest 15. november.” (*Dagbladet* 6. oktober 2008 s. 49)

Den danske forfatteren Amalie Smiths kortroman *De næste 5000 dage* (2010) “består af små tekster og foregår i et lille, beskyttet miljø på og omkring fortællerens bopæl og værksted; den indeholder naturvidenskabeligt fascinerede tanker om f.eks. lysets hastighed, om tid og objekter i rummet, men også en registrering af forskydningerne i forholdet til et ‘du’ [...] ‘Stalkerprotokol’ er ledsaget af fotos fra en performance, hvor forfatteren, der også er billedkunstner, sirligt fortærer en buket påskeliljer. Tekstene, der spiller sammen med performansens billedtekster, slår punktvis ned på hendes handlinger hen over en sommer, hvor hun kommer over sin forelskelse, dog ikke uden tilbakefald.” (http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur_boger/ECE1041503/ung-forfatter-udgiver-gennemtaenkt-debut/; lesedato 30.06.15)

Litteraturkritikeren Ane Farsethås skrev i *Morgenbladet* i 2011 (16.–22. september 2011 s. 33) om forfatteren Ari Behn at det er “som performancekunstner han har skapt sitt mest uslidelige verk”. Behn har hatt mange berømte “opptredener” i massemediene, f.eks. da han i 2001 møtte opp i *Dagbladets* lokaler og utfordret Kjetil Rolness til duell – etter at Rolness hadde skrevet en spalte i *Dagbladet* der han advarte prinsessen mot Behn og kalte ham “svigersønnen fra helvete”.

Second Life er en virtuell 3D-verden som fungerer som et nettsamfunn med en rekke aktiviteter som utføres av avatarer. De italiensk-amerikanske kunstnerne Eva og Franco Mattes startet i 2007 på Second Life kunstprosjektet Synthetic Performances. Det gikk ut på å lage digitale versjoner av berømte performancer: Shoot av Chris Burden, Seedbed av Vito Acconci, Tapp und Tastkino av Valie Export, The Singing Sculpture av Gilbert & George, 7000 Oaks av Joseph Beuys og Imponderabilia av Marina Abramovic. Det var altså programmerte performancer, som Mattes-paret brukte til å stille spørsmål ved kroppens rolle i performancekunst (<http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/synthetic-performances>; lesedato 06.08.19).

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>