

## **Publiken som material och om risken att misslyckas**

- en undersökning av Marina Abramovičs performativa verk *512 Hours* på Serpentine Gallery  
i London 2014 utifrån idé/upplevelse.

Författare: Jill Lindström

Konst-och bildvetenskap

Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet

Magisteruppsats våren 2016

Handledare: Per Widén

## ABSTRACT

ÄMNE: Konst- och bildvetenskap

INSTITUTION: Institutionen för kulturvetenskaper

ADRESS: GU Box 200, 405 30 Göteborg

TELEFON: 031-786 0000

HANDLEDARE: Per Widén

TITEL: Publiken som material och om risken att misslyckas

- en undersökning av Marina Abramović performativa verk *512 Hours* på Serpentine Gallery i London 2014 utifrån idé/upplevelse.

FÖRFATTARE: Jill Lindström

ADRESS: Haga Östergata 5B

TELEFON: 0760-209806

E-POSTADRESS: jilllin@hotmail.se

TYP AV UPPSATS: Magister

VENTILERINGSTERMIN: Vt 2016

2014 Marina Abramović made her performance *512 Hours* at Serpentine Galleries in London. I will in this work of art look at the role of the audience, since Abramović herself points out that the work consists of the audience. If that is the case I want to find out how this is done. In what way is the artist “leading” the audience and how much freedom is left for the audience? The idea behind the work *512 Hours* is to give “nothing” to the audience, says Abramović. By “nothing” she referees to the term “Shunyata” used by the Buddhist’s which means something like filled emptiness. I’ll talk about experiences of the work from my own point of view, since I visited it in July 2014, some critic’s and other visitors thoughts and Abramović’s own intentions and experiences of it. I will also compare the role of the audience in this work with earlier works of Abramović and suggest an interpretation based on stigmata.

Keywords: Abramović, Performance, Audience, Sunyata, Stigmata

1. Inledning .....	4
1.1 Ämnesval och forskarreflexivitet.....	4
1.2 Syfte och frågeställningar.....	4
1.3 Teori och metod.....	5
1.4 Material, källor och urval.....	8
1.5 Källkritik.....	10
1.6 Avgränsningar.....	10
1.7 Forskningsöversikt.....	11
1.8 Begreppsdiskussion- performancekonst en introduktion.....	13
1.9 Uppsatsens disposition.....	17
2. Marina Abramović och <i>512 Hours</i> .....	17
2.1 Marina Abramović .....	17
2.1.1 Presentation av konstnären.....	17
2.1.2 Publikens betydelse i andra performanceverk av Marina Abramović.....	21
2.2 <i>512 Hours</i> .....	24
2.2.1 Presentation av <i>512 Hours</i> .....	24
2.2.2 Min upplevelse av <i>512 Hours</i> .....	24
2.2.3 Marina Abramović tankar innan, under och efter verkets genomförande.....	27
2.2.4 Medias beskrivning av <i>512 Hours</i> .....	33
2.2.5 Andra besökares beskrivning av <i>512 Hours</i> .....	37
3. Analys och tolkning.....	38
4. Sammanfattning och slutdiskussion.....	45
5. Käll och litteraturförteckning.....	47
Bilaga 1.....	52

# 1. Inledning

## 1.1 Ämnesval och forskarreflexivitet

Jag har under många år intresserat mig för Marina Abramović som konstnär och sett några av hennes verk på olika utställningar. Det har inte alltid varit tydligt för mig på vilket sätt jag skulle ta till mig verken eller vad som krävdes av mig som betraktare, men upplevelsen satte spår. Dessutom studerade jag under ett år i mitten på 70-talet konst i Belgrad, vilket är samtidigt som Abramović framträdde med sina performance på vad som senare blev Studentski Kulturni Centar (SKC). Tyvärr varken såg eller hörde jag talas om henne då. Performance, var dessutom ett ord som vi (de konstnärer som fanns omkring mig) inte använde vid den tiden, då termen ”happening” fortfarande levde kvar. Jag såg däremot några andra happeningskonstnärer i Belgrad och betraktade dem som kvarlevor från 60-talet, då denna konstform var mer utbredd. På 70-talet uppfattade jag att konsten hade ”krupit” tillbaka in i en formalism, där färg och form betonades mycket mer än innehåll och där skulptur och måleri återigen var de dominerande uttrycksformerna. Men mitt intresse för performance kom att växa med åren när jag insåg dess möjligheter. Jag har också flera gånger tillämpat konstformen i min undervisning, trots att jag inte själv är performancekonstnär. Abramovićs råd (från en bok), om att låta studenterna framföra sina performance inför publik direkt, istället för att visa dem inför gruppen, har varit tongivande. Detta intresse ledde vidare till initiativet 13FESTIVALEN (en performancefestival) på Konstepidemin i Göteborg.

Efter att ha besökt *512 Hours* på Serpentine Galleries i London 2014 fick jag många funderingar runt verket. Funderingar som jag i denna text vill belysa och diskutera. En kort beskrivning av min upplevelse av verket finns under 2.2.2. När jag läste vad Abramović själv skrivit och sagt om verket väcktes frågan om publiken som material och vad det innebär för en konstnär att hantera ett så osäkert och svårkontrollerat material. Det ställer krav på tillit och sinnesnärvaro, är oförutsägbart och spännande men kan också sluta i en katastrof.

## 1.2 Syfte och frågeställning

Är det verkligen så, vilket Marina Abramović påstår, att publiken fungerar som material i verket *512 Hours*? Hur i så fall får hon och hennes team publiken att fungera som material? Varför vill hon detta och vad betyder det att publiken är materialet? Dessa är de fundamentala

frågeställningar som min uppsats har som syfte att undersöka. Detta vill jag göra genom att beskriva vad som händer när jag som publik går in i performanceverket och sedan undersöka hur den upplevelsen står i relation till konstnärens uppfattning om vad verket är och gör med besökaren. För att få svar på den frågan har jag ställt ett antal underfrågor som finns angivna i bilaga 1.

Abramović uppger i katalogtexten att hon arbetar med något som hon kallar ”Shunyata” vilket, säger hon, är en tibetansk term som ungefär motsvarar en ”tomhet fylld av mening”. Det är ett själsligt tillstånd som hon menar är svårt att uppnå.<sup>1</sup> ”Sunyata” som det också kallas är en nyckelterm inom Buddhismen och har även influerat vissa skolor inom Hinduismen. Det kan översättas med tomhet, öppenhet, hålrum, rymd och vakum. Vilket inte betyder att inget finns men det som finns saknar essens eller eget varande.<sup>2</sup> I den daoistiska filosofin är ”nothingness” också ett fundamentalt koncept. Det översätts med outtömlig, gränslös, formlös, utan röst, utan smak, utan önskan, något som varken väntar eller tjänar, utan kunskap, utan namn, utan hörsel, enkel åtgärd, utan att eftertrakta meriter. Inom daoismen ses ”nothingness” som den ultimata källan för konst och estetiska värden.<sup>3</sup>

Jag vill i min text se på vilket sätt termen ”Shunyata” kan relateras till *512 Hours* samt även titta på hur detta verk förhåller sig till Abramovićs tidigare verk och konstformen performance.

### 1.3 Teori och metod

Eftersom min undersökning dels utgår ifrån en egen observation ligger fenomenologin nära till hands. Vid tolkning av verk fungerar fenomenologin som en beskrivning av hur verket upplevs och vad det är i verket som får mig att handla på det viset. Det är därför både en teori och en metod. Jag vänder mig till Maurice Merleau-Ponty som i sin bok *Kroppens fenomenologi* skriver att man aldrig kan överblicka eller förstå ett föremål i dess helhet. Beträktaren är alltid placerad i ett rumsligt förhållande till det som betraktas.<sup>4</sup> Jag anser att dessa tankegångar kan tillämpas på verket *512 Hours*. Det är ett verk som jag, som publik befinner mig innuti och därför inte kan överblicka på avstånd, vilket exempelvis är fallet då jag tittar på en inte alltför stor målning. Eftersom publiken förflyttar sig genom olika

---

<sup>1</sup> Abramović Marina, *512 Hours*, Serpentine Gallery, Koenig Books 2014, s. 77.

<sup>2</sup> Wikipedia, Hämtat 2016-05-15 från <https://en.wikipedia.org/wiki/%C5%9A%C5%ABnyat%C4%81>

<sup>3</sup> Mingua Fan, *The significance of Xuwu (Nothingness) in Chinese Aesthetics*, Front Philos, Kina, 2010, s. 560-561.

<sup>4</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, (1945)1997, Daidalos, Göteborg, s. 13.

rum kan verket också sägas vara rumsligt medierat. Merleau-Ponty jämför ett konstverks kännetecken med en kropp. En analys av ett konstverk, menar han ger oss flera tänkbara möjligheter att betrakta det på, men om vi har erfarenhet av en specifik konstnärs verk känner vi igen andra av hans verk. På samma sätt som kroppar har sina egenheter vilket kan få oss att känna igen dem på långt håll. Detta innebär då att jag genom att veta vem som gjort verket, i detta fall Marina Abramović, kommer att uppleva och tolka det utifrån den kunskapen.<sup>5</sup>

Jag kommer att tolka min upplevelse och de kompletterande texterna utifrån Hans-Georg Gadamer och Paul Ricoeurs hermeneutiska tänkande. Gadamer utvecklade Martin Heideggers tankar om hur vi som människor förstår vår omvärld. Gadamer menar att vi tolkar det vi upplever utifrån vår förförståelse. Dessa tankegångar utgör grunden i hermeneutiken. Han menar också att en företeelse kan förstås på olika sätt, vilket innebär att det inte finns en enda sanning.<sup>6</sup> I min undersökning tar jag också med mig Gadamers ord ”varje möte med konstens språk är ett möte med ett oavslutat skeende och själv en del av detta skeende.”<sup>7</sup>

Gadamer använder sig av begreppet ”spel” som han menar, till skillnad från Kant och Schiller inte handlar om ”fri subjektivitet” hos konstnären eller publiken utan om ”själva konstverkets sätt att vara”.<sup>8</sup> Den som inte tar spelet på allvar fördärvar det.<sup>9</sup> Han jämför då spelet med barnets lek och Aristoteles, som menar att barnet inte vill bli ertappad ”bakom sin klädnad”.<sup>10</sup> Konstnären och publiken – spelaren, är ändå väl medvetna om, ”vet” att konstverket är ett spel, men säger Gadamer så förstår de ändå inte vad det är som de ”vet”. ”Spelet” har ett eget väsen som är oberoende av den spelandes medvetande. Gadamer talar vidare om att erfara ett konstverk, inte utifrån ett estetiskt medvetande utan snarare utifrån konstverkets sätt att vara, som måste bli ”föremål för vår eftertanke”. Den erfarenheten förvandlar den som erfar, menar han.<sup>11</sup>

Jag anser Gadamers resonemang om konstverket som ett ”spel” är applicerbart på Abramovićs performativa verk *512 Hours*, liksom verkets påverkan av huruvida publiken tar det på allvar eller ej. I min analys grundat på erfarenhet och tolkning avser jag söka efter det som Gadamer benämner spelets ”väsen”.

Eftersom svaren i mitt material ibland kan ligga under ytan vänder jag mig till Ricoeur, en fransk filosof, som kombinerar fenomenologiska beskrivningar med hermeneutiska

---

<sup>5</sup> Merleau-Ponty, Maurice, s. 16.

<sup>6</sup> Gadamer, Göteborgs Universitet, hämtat 2016-05-12 på [http://infovoice.se/fou/bok/person/hans-georg\\_gadamer.shtml](http://infovoice.se/fou/bok/person/hans-georg_gadamer.shtml)

<sup>7</sup> Gadamer Hans Georg, *Sanning och metod*, Daidalos, Göteborg 1997, s. 75.

<sup>8</sup> Gadamer, s. 79.

<sup>9</sup> Gadamer, s. 80.

<sup>10</sup> Gadamer, s. 92.

<sup>11</sup> Gadamer, s. 80.

tolkningar.<sup>12</sup> Han menar att vi måste leta efter dolda innebörder för att uppnå en djupare förståelse. Ricoeur använder begreppet ”spänningsfält” som i empiri kan användas för att belysa olika skikt. I tolkning av text kan man pendla mellan ”förståelse” och ”förklaring”, som är två motsatta delar i ett tolkningsarbete, och i dess skärningspunkt finna något intressant, menar Silwa Claesson i sin text *Ricoeurs kritiska hermeneutik vid empiriska studier*.<sup>13</sup> Claesson är forskare i pedagogik vid Göteborgs Universitet och har skrivit texten tillsammans med Henrik Hallström, Wilhelm Kardemark och Signild Risenfors. Eftersom min uppsats både handlar om att tolka text och att tolka en upplevelse av en performance, anser jag tanken på dessa motsatser användbara liksom dess skärningspunkter. Ricoeur menar vidare att det är i mitt material innebörden och inte teorin som ligger till grund för min analys. För att bättre förstå mitt material har jag strukturerat om det så att liknande föreställningar och upplevelser har först samman.

Min tolkning av *512 Hours* riktar sig mot att förstå motiven och dess bakomliggande orsaker. Jag vill undersöka vad det innebär att någonting, som exempelvis ett konstverk, finns till och om det betyder det som det verkar betyda.<sup>14</sup>

Eftersom jag använder material från media, från enskilda personers uttalanden, från Abramovičs egna beskrivningar och tankar om sitt verk, samt från min egen upplevelse av Marina Abramović verk *512 Hours*, kan en kritisk diskursanalys vara användbar för att jämföra denna multimodala (språk, gester, bilder, objekt, ljud, doft etc.) upplevelse. En diskurs är enligt Marianne Winther Jørgensen och Louise Phillips ”ett bestämt sätt att tala om och förstå världen (eller ett utsnitt av världen).”<sup>15</sup> Jag har valt Norman Faircloughs metod att identifiera och reflektera över diskurserna. Fairclough definierar både diskurs både som ”språkbruk såsom social praktik” och ”ett sätt att tala som ger betydelse åt upplevelser utifrån ett bestämt perspektiv.”<sup>16</sup> Jag använder mig av hans ovan nämnda definition samt den tredimensionella modell som han har ställt upp. Modellen består av en yttre stor kvadrat vilken representerar social praktik. Innuti den finns en mindre kvadrat som innefattar den diskursiva praktiken. I denna kvadrat sker textproduktion och textkonsumtion, vilket resulterar i en ytterligare kvadrat med beteckningen text.<sup>17</sup> I begreppet ”text” har jag

---

<sup>12</sup> *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Hämtat 2016-06-22 från <http://plato.stanford.edu/entries/ricoeur/>

<sup>13</sup> Claesson, Silwa, Hallström, Henrik, Kardemark, Wilhelm, Risenfors, ”Ricoeurs kritiska hermeneutik vid empiriska studier”, *Pedagogisk forskning i Sverige* 2011:16:1, s. 24.

<sup>14</sup> Hermeneutik, Göteborgs Universitet, hämtat 2016-05-12 på <http://infovoice.se/fou/bok/kvalmet/10000012.shtml>

<sup>15</sup> Winther Jørgensen, Marianne och Phillips Louise, *Diskursanalys som teori och metod*, Roskilde Universitetsförlag/ Samfundslitteratur, 1999, s. 7.

<sup>16</sup> Winther Jørgensen, s. 72.

<sup>17</sup> Winther Jørgensen, s. 74.

inkluderat min egen upplevelse av verket *512 Hours*. Jag anammar också hans påstående att diskurserna är konstruerade av och konstruerar världen i en dialektisk relation.<sup>18</sup> Problemet med att använda Fairclough kan vara att hans metod framför allt är avsedd att användas i politisk- ekonomisk och sociologiska analyser och skapar problem för mig beträffande hur mitt område kan teoretiseras. Verket *512 Hours* låter sig kanske ändå belysas genom en sådan ”samplingsmetod” utifrån de olika idéer som framförs om verkets mening. Michel Foucaults arbeten med diskurs har haft ett mycket stort inflytande inom sociologin menar Fairclough, även om deras tankegångar i vissa fall går isär.<sup>19</sup> Enligt Foucault så återfinns diskursen lika mycket i det som man inte säger, eller det ”som markeras av åtbörder, attityder, sätt att vara, beteendemönster och rumsliga dispositioner.”<sup>20</sup> Här tänker jag att några av de aspekter på verket *512 Hours* som inte omtalas kan vara av vikt att ta i beaktande. Jag menar exempelvis frågan om stigmata och utsatthet både för konstnären och publiken. För att inte min egen röst ska bli dominerande beträffande upplevelsen av verket använder jag många citat under 2.2.4 och 2.2.5. På så sätt blir de andras röster synliga och det framkommer på vilket sätt som deras uttalanden är gjorda.

Dock har diskurssanalysen en underordnad betydelse i mitt arbete. Det har även historicismen som är synlig i de tillbakablickar, både beträffande Abramović som konstnär och performancekonsten som företeelse, som jag gör.

## 1.4 Material, källor och urval

Jag har valt detta verk, *512 Hours*, eftersom jag efter mitt besök på utställningen kom att fundera på Abramović något förändrade sätt att arbeta. En förändring som pågått under lång tid och som jag förknippar både med hennes ålder och bakgrund. Mary Richard, en konsthistoriker som är verksam på Brunel University i London, delar i sin doktorsavhandling om Abramović in hennes verksamhet under rubrikerna Risk, Relationer, Övergång, Städa huset, Kontinuitet och Ursprung/autensitet. Richards avhandling är skriven 2010 och innehåller av naturliga skäl varken verket *The Artist is Present* (se kapitel 2.1.1) eller *512 Hours*, som jag skulle vilja samla under ytterligare en rubrik med förslagsvis ett begrepp som för tankarna till Helande.

---

<sup>18</sup> Norman Fairclough, *Analysing Discourse*, Routledge, London and New York 2003, s. 209-210.

<sup>19</sup> Norman Fairclough, s. 227.

<sup>20</sup> Foucault, *Diskursernas kamp*, Texter i urval av Thomas Götselius och Ulf Olsson, 2008, Brutus Östlings bokförlag, s. 181.



Eftersom det inte var tillåtet att fotografera under besöket på Serpentine Galleries i London så gjorde jag anteckningar och en skiss direkt efter mitt besök den 10 juli. När jag gjorde anteckningarna var det för att kunna minnas verket snarare än ha det som utgångspunkt i en magisteruppsats. Att ha upplevt verket personligen erbjuder en möjlighet att beskriva det utifrån en erfarenhet, där minnesluckor och missuppfattningar samspelar med detaljrikedom och alla sinnens närvaro. Jag vill dock betona att det inte handlar om mina ”känslor” inför verket utan vad verket fick mig att göra, se och höra.

Min personliga erfarenhet av *512 Hours* jämför jag med vad Abramović själv har skrivit och sagt om verket i bl.a. den katalog som Serpentine Galleries utgav i samband med utställningen.<sup>21</sup> Varje dag under utställningen sammanfattar också Abramović sina intryck i dagboksform på sin egen hemsida MAI (Marina Abramović Institut)<sup>22</sup>. De intervjuer med besökare och konstnären som jag använder hämtar jag från internet och från recensioner i dagstidningar. Det är svårt att hitta andra besökares tankar och reflektioner kring verket i exempelvis bloggar, så jag är hänvisad till den samling av noteringar som besökare lämnat efter sig och som nu finns publicerade på MAI och slumpvisa träffar när jag söker på verket.

Beträffande tidigare verk av Abramović så finns det mycket skrivet, av detta är det främst fyra böcker som jag använder mig av: Mary Richards *Marina Abramović* från 2010, Stilles Kristine & Biesenbach Klaus & Iles Chrissie, *Marina Abramović* från 2008, *Student Body* från 2003 och Hans Ulrich Obrist bok *Marina Abramović* som består av en rad intervjuer gjorda mellan 2007 och 2009.

När det gäller litteratur om performance använder jag mig av boken *Koreografier*, vilken ingår i skriftserien Kairos där bland andra Peggy Phelan har skrivit artikeln *Performancekonstens ontologi*. Från RoseLee Goldbergs bok *Performance Art* hämtar jag information om performancekonstens historia och utmärkande drag. Både Goldberg och Phelan presenteras mer utförligt under 1.7. Även *The Object of Performance* av Henry M. Sayre (se 1.8) är till nytta i min strävan att undersöka Abramović verk *512 Hours*.

---

<sup>21</sup> Abramović Marina, *512 Hours*, Serpentine Galleries, Koenig Books, 2014

<sup>22</sup> MAI, Marinas Abramovic egen hemsida. Hämtad 2016-03-28 på <http://www.mai-hudson.org/>

## 1.5 Källkritik

Vid mina egna observationer är jag medveten om att jag kan ha misstagit mig på flera sätt. Saker kan ha fallet bort ur minnet, jag kan ha missat detaljer, delar osv. Jag kan ha misstolkat intentioner, förstorat upp betydelser, tappat tidsuppfattning och påverkats av förutfattade meningar om Abramović som konstnär. Jag kan ha önskat eller inte önskat att verket skulle vara på ett visst sätt. Jag har dock försökt att beskriva min upplevelse så neutral som möjligt och sparat på uttalanden som kan härledas till ”kritik och beröm”.

Ett liknande förhållningssätt behöver jag tillämpa när det gäller Abramović egna uttalanden om *512 Hours*, då hon säkerligen agerar utifrån en önskan om hur verket bör vara.

De skriftliga källorna om konstnären är av tre slag; Abramović om Abramović, andra författare om Abramović och journalister och kritiker om Abramović. Här måste jag titta efter syftet med texten, författarens relation till konstnären och ansvarig utgivare. Huruvida någon som skriver om verket upplevt det själv eller inte är av vikt, eftersom texten annars är präglad av förhandsinformation om vad vi förväntas uppleva. De övriga skriftliga källorna bör också granskas utifrån dessa punkter.

Internetkällorna fördelar sig i tre grupper; de som utges av etablerade kultursidor och universitets hemsidor, de som skrivs av privatpersoner utifrån en egen upplevelse och de som skapats som marknadsföring för utställningen. Vid sidan om normal granskning så kan de privata publicerade erfarenheterna av verket antas vara gjorda av personer med intresse för verket. Någon tar sig kanske inte tid att skriva om något som varken irriterar, kittlar eller tillfredställer. Så de som varken tyckte si eller så, de som verket passerade obemärkt förbi uppmärksammas knappast.

## 1.6 Avgränsningar

Eftersom verket utgör en naturlig avgränsning i sig finner jag ingen problematik i detta mer än att endast välja ett fåtal exempel på Abramović tidigare verk i jämförande syfte. Likaså drar jag bara upp några riktlinjer för performancekonstens utveckling utan att djupare gå in i dess olika former.

## 1.7 Forskningsöversikt

Som jag nämnde under 1.4 så finns det mycket skrivet om Abramović. Jessica Chalmers behandlar i sin artikel *Marina and the Re-performance of authenticity* frågan om autensitet och rekonstruktion av performance utifrån Abramović verk *Seven Easy Pieces*. Chalmers menar att anledningen till rekonstruktioner av tidigare performanceverk har två ursprung, dels en nostalgisk utgångspunkt och dels en förnyelseprocess som hämtar näring för framtiden i det historiska.<sup>23</sup> Chalmers är performancekonstnär och har en phd i litteratur och performance studier på New York University men är numera bosatt i Chicago. (Verket *Seven Easy Pieces* finns beskrivet under 2.1.1.)

Christina Demaria frågar sig om performance kan analyseras på samma sätt som en textuell praktik? Kan man i Abramović verk avläsa en betydelse, en signifier och kan kroppen avläsas som text och vara bärare av ett lingvistiskt budskap, undrar hon? Hon menar att att konstnärens kropp, röst och eventuella objekt utgör vad Levi Strauss kallar ”the floating signifier”. Hon jämför performance med shamanistiska praktiker där betydelsen inte alltid är uppenbar, vilket utvecklar vad hon kallar ”energiska konnotationer”.<sup>24</sup> Det är i den ”starka” relationen mellan publik och konstnär, mellan rum och tid som en översättning/omvandling av kognitiv betydelse sker. Det subjektiva omdefineras och leder till en kollektiv upplevelse av identitet, menar Demaria.<sup>25</sup> Hon är tillförordnad professor i filosofi och språk teori vid universitetet i Bologna.<sup>26</sup>

Relationen mellan osteoarkeologi och Abramović performance behandlas i en föreläsning och en artikel av Joanna Sofaer. Sofaer är professor i arkeologi vid universitetet i Southampton.<sup>27</sup> (Osteoarkeologi eller osteologi är den vetenskap där kvarlevor från djur och människor studeras.<sup>28</sup>) Sofaer menar att både osteologer och performancekonstnären Abramović intresserar sig för mänskliga skelett och relationen mellan dött och levande. Båda använder samma metod, nämligen beröring för att uppnå sina syften. Detta är enligt Sofaer en metod som är svår att få gehör för inom vetenskapen. Sofaer hänvisar till verk som *Cleaning the Mirror* från 1995 där Abramović omsorgsfull tvättar ett mänskligt skelett. Sofaer anser att en performance som denna erbjuder möjligheter att fundera runt osteologens roll och hur man kan erfara en kropp genom att röra vid den. Hon frågar sig också huruvida osteologi kan

<sup>23</sup> Chalmers, Jessica, "Marina and the Re-performance of authenticity", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 2008, s. 23-40.

<sup>24</sup> Demarla, Christina, "The performative Body of Marina Abramovic, Relating (in) Time and Spaces", *European Journal of Women's Studies*, London, Thousand Oaks och New Delhi, Vol 11(3), 2004, s. 10-11.

<sup>25</sup> Demarla, Christina, s. 1.

<sup>26</sup> <https://www.unibo.it/sitoweb/cristina.demaria2/en>, hämtat 2016-06-22

<sup>27</sup> <http://www.southampton.ac.uk/archaeology/about/staff/jrsd.page>, hämtat den 2016-06-22

<sup>28</sup> <https://www1.bournemouth.ac.uk/study/courses/msc-osteoaerchaeology>, hämtat 2016-06-22

betraktas som en performancebaserad forskningsprocess där skelettet ges en identitet under handlingens gång. Detta menar Sofear gör inte osteologer till konstnärer, men hjälper dem att förstå sambandet mellan levande och döda kroppar och ger ett värde till beröringen som metod.<sup>29</sup>

Vad som händer i kön, när publiken väntar på att få sitta mitt emot Abramović i verket *The Artist is Present* som visades på Moma 2010, behandlas i Jennifer Fischers artikel *Proprioceptive Friction, waiting in the line to sit with Marina Abramović*. Fischer jämför Abramovićs verk med det indiska uttrycket ”gå till dashan”. Det motsvarar en rit där man besöker en plats eller person/djur som är gudomligt. I denna rit både ser man och blir själv sedd, vilket innebär ett utbyte och en dialektik, enligt Fischer.<sup>30</sup> I kön på Moma upplever Fisher allt ifrån stress, trötthet, konkurrens, förväntan, ilska och besvikelse bland de som väntar. Själv tillhör hon dem som aldrig kommer fram till Abramović innan museét stängs. Många av dessa känslor och beteenden som hon blir vittne till i kön är av en art som sällan blir synliga på ett konstmuseum, menar hon.<sup>31</sup> Fisher innehar en professur i konsthistoria vid York University i Canada och är också verksam som curator.<sup>32</sup>

Louisa Avgita, har en Phd i konsthistoria från City University London och är bosatt i Tessaloniki i Grekland. Hon intresserar sig framför allt för kulturell identitet inom kontexten Balkan. I sin artikel *Marina Abramovićs Universe: Universalising the Particular in Balcan Epic* har hon analyserat verk gjorda under åren 1997-2005 som kan kopplas samman med Abramović relation till Balkan. Avgita ser här hur konstnären använder sig av sin egen erfarenhet, som en förmedlare mellan det privata och det universiella.<sup>33</sup> Avgita problematiserar representationen av Balkan utifrån termer som ”otherness” och ”globaliserad kapitalism”.<sup>34</sup> Avgita menar att en ”essens” av Balkan har blivit en del Abramovic ”mystiska” profil. Konstnären har dock i sin konst, enligt Avgita, avpolitiserat Balkan och hyllar bl. a. det amerikanska sponsorsystemet för kultur.<sup>35</sup>

Mary Richard har skrivit flera artiklar om performance. I sin bok om *Marina Abramović*, som jag nämnde ovan ger hon en översikt över konstnärens biografi, undersöker och analyserar hennes verksamhet samt tittar närmare på några enskilda verk. Abramovićs

---

<sup>29</sup> Sofear, Joanna, ”Touching the body: The Living and the Dead hggggggin Osteoarcheology and the Performance Art of Marina Abramović”, *Norwegian Archaeological Review*, Vol 45:2, 2012

<sup>30</sup> Fisher, Jennifer, ”Proprioceptive Friction, waiting in the line to sit with Marina Abramović ” *The Senses and Society* 7:2, 2012. S. 9.

<sup>31</sup> Fisher, Jennifer, s. 19-20.

<sup>32</sup> <http://vaah.ampd.yorku.ca/profile/jennifer-fisher/> hämtat 2016-06-22

<sup>33</sup> Avgita, Louisa, ”Marina Abramovics Universe: Universalising the Particular in Balcan Epic”, *Cultural Policy, Criticism and Management Research*, hämtat 2016-04-14 på [https://culturalpolicyjournal.files.wordpress.com/2012/10/issue6\\_s.79](https://culturalpolicyjournal.files.wordpress.com/2012/10/issue6_s.79).

<sup>34</sup> Avgita, Louisa, s. 8.

<sup>35</sup> Avgita, Louisa, s. 24-25.

verksamhet sätts här i relation till influenser och performancekonsten i stort.<sup>36</sup> Jag återkommer till den i kapitlet om Abramović biografi.

När det gäller forskning om performancekonst så vill jag nämna Hans T Sternudd, som har i sin doktorsavhandling *Excess och aktionskonst utifrån en semiotisk analys* tittat på Hermann Nitschs *Das 6-Tage-Spiel* med betoning på första dagens *Mittagsfinale*. Syftet var ”att undersöka om och på vilket sätt som o. m. theater utgör ett adekvat medel för realiserandet av Nitschs intentioner, såsom han givit uttryck för dem utanför verket.” För att göra en sådan analys sökte Sternudd efter vilka Nitsch intentioner var var enligt honom själv och analyserade o. m. theaters uppbyggnad genom att ange signifikanta drag och tittade närmare på de i verket ingående elementen, för att se om dessa överensstämmer med Nitsch formulerade intentioner. Sternudd påpekar även att det inte är relevant för avhandlingen om Nitsch haft andra avsikter än de han uppgivit som sina intentioner.<sup>37</sup>

Peggy Phelan är professor på Stanford University i USA<sup>38</sup>. Hon har skrivit mycket om performancekonst, nämns kan *Unmarked: the politics of performance* 1993, *Mourning Sex: performing public memories*, 1997 och *Live Art in Los Angeles* 2012. Hon har även skrivit en artikel om Marina Abramović: *Witnessing Shadows*, där hon behandlar verket *The House with the Ocean View* som visades på Sean Kelly Gallery i New York 2002. Phelan menar att verket sammanfattar teman och metoder som Abramović utvecklat under sina trettio år som konstnär. Phelan visar på att kontakten mellan konstnär och publik är en viktig aspekt av performancekonst.<sup>39</sup> Men, säger hon, efter att ha besökt *House with the Ocean View* två gånger så kan hon ändå inte komma nära vad som verkligen hände där. Hon var ett vittne till något men hon vet inte till vad.<sup>40</sup>

*Performing archives - archives of performance* är skriven av Gunhild Borggren and Rune Gade. De undersöker relationen mellan performance och dokumentation. De frågar sig vad som finns kvar efter en performance, vem som bryr sig och hur begreppet arkiv och performance relaterar till varandra.<sup>41</sup>

RoseLee Goldberg, vars text jag utgår ifrån när jag gör ett kort sammandrag av performancekonstens historia under 1.8, är konsthistoriker och undervisar på Columbia

---

<sup>36</sup> Richards Mary, *Marina Abramović*, Routledge, Oxon och New York, 2010,

<sup>37</sup> Sternudd Hans T, *Excess och aktionskonst*, Heterogénsis förlag, Lunds Universitet 2004, s. 16.

<sup>38</sup> Stanford University hemsida. Hämtat 2016- 04 29 på <https://english.stanford.edu/people/peggy-phelan>

<sup>39</sup> Phelan, Peggy, "Witnessing Shadows", *Theatre Journal*, Volym 56:4, 2004, Hopkins University Press

<sup>40</sup> Phelan, Peggy, "Witnessing Shadows", s. 9.

<sup>41</sup> Borggren Gunhild / Gade, Rune, *Performing archives - archives of performance*, Museum Tusulanum Press, Köpenhamn, 2013

University. Hon är också curator och grundaren av *Performa*, en performancebiennial i New York.<sup>42</sup>

## 1.8 Begreppsdiskussion - performance en introduktion

Jag väljer att använda begreppet ”performance” istället för ”live art” eller ”performancekonst” eftersom det är den term, enligt egen uppfattning, som oftast används i vardagligt tal.

RoseLee Goldberg definierar i sin text *Performance Art From Futurism to the Present* performance som ”Live art” gjorda av konstnärer. Hon menar att en mer precis definition går emot performansens väsen som utmärks av att den fritt använder sig av en mängd olika material och discipliner. Här återfinns poesi, musik, dans, teater, arkitektur, måleri, foto, video, berättelser i olika kombinationer. Hon menar att det inte finns någon annan konstform som har ett så öppet manifest där varje utövare själv bestämmer definitionen i både utförande och under processen.<sup>43</sup>

Goldberg skriver vidare att performance blev accepterat som medium på 70-talet. För de då verksamma konceptkonstnärerna som var intresserade av en konst som varken kunde säljas eller köpas, en konst där idéerna var viktigare än objektet, lämpade sig performansen bra för att synliggöra dessa idéer.<sup>44</sup> Även Henry M Sayre, konsthistoriker och professor vid Oregon State University, talar om det skifte inom konsten som skedde på 1970-talet och menar att det är en förskjutning av publikens betydelse. När *Artforum* (Amerikansk konsttidskrift) på 80-talet ville beskriva vad som hade skett ett decenium tidigare på konstscenen intervjuade de ett antal konstnärer. Dessa konstnärer uppgav att de framför allt såg en förändring beträffande publikens betydelse. En av de intervjuade konstnärerna, Vito Acconci beskriver det som ett skifte från art-doing till art-experiencing. Verket, säger Acconci, gjordes nu speciellt för galleriet, för en befolkad plats, som fungerade som en mötesplats.<sup>45</sup> Sayre menar att performancekonsten först och främst hade en politisk karaktär. I norra Kalifornien utvecklades den i samband *Be-Ins* i San Francisco 1967. *Be-Ins* var sammankomster för författare, konstnärer etc. initierade av Allan Ginsberg. Detta var början till det som ett år senare blev hippierörelsen.<sup>46</sup> Viktiga för performancekonstens uppkomst var även fredsmarcher under 1969 i Berkeley. När det gäller södra Kalifornien så var det främst ifrån

---

<sup>42</sup> Performa, Hämtat 2016-06-22 från <http://performa-arts.org/about/our-director-roselee-goldberg>

<sup>43</sup> Goldberg RoseLee, *Performance Art From Futurism to the Present*, Thames & Hudson world of art, 2010, New York s. 9.

<sup>44</sup> Goldberg, 2010, s. 7.

<sup>45</sup> Sayre Henry M, *The object of performance*, The Guard since 1970, University of Chicago Press, Chicago och London, 1989, s. 5.

<sup>46</sup> Be-Ins, Hämtat 2016-06-22 från <http://ginsbergblog.blogspot.se/2011/07/human-be-in-in-san-francisco-1967-asv8.html>

den feministiska rörelsen med Judy Chicago i spetsen som performancekonsten utvecklades. I New York hade performance varit en integrerad del av konstscenen sedan Allan Kaprow 1959 framförde *18 Happenings in 6 parts* och grundandet av Fluxus gruppen 1961. Även Judson Church gränsöver-skridande dansföreställningar under 1962 hade betydelse för konstformens utveckling.<sup>47</sup>

Den tidigaste essän där performance nämns skrevs 1967 av Michael Fried, *Art and objecthood*, där han är kritisk mot konstformen. Som exempel tar han den nattliga biltur som konstnären Tony Smith beskrivit som en konstnärlig upplevelse som fick all annan konst att framstå som små frimärken. Fried menar att det bara är frågan om ”teater” eftersom konst är beroende av objekt. Fried är en amerikansk konsthistoriker som är verksam som kritiker under 1960-talet.<sup>48</sup>

Men, som Goldberg påpekar så är konstformen äldre än så. Många av de dadaistiska konstnärerna var ofta poeter och skådespelare innan de började göra objekt.<sup>49</sup> Hon påtalar också att det redan under renässansen gjordes performancekonst. Exempel på detta är: *A mock naval battle*, av Polidoro da Caravaggio som framfördes 1589 i Florence och Leonardo Da Vinci lät redan 1490 klä ut sina performers till planeter när de reciterade verser som *The Golden Age in a pegeant entitled Paradiso*. Gian Lorenzo Bernini, barockkonstnär, tillverkade 1638 inför verket *Innnnonnondazione* kostymer, scener, arkitekturelement, realistiska flodscener till vilka han också skrev texter.<sup>50</sup>

Alfred Jarry skrev verket *Ubo Roi (Kung Ubo)*, en absurd historia som byggde vidare på en dockteaterföreställning som Jarry gjort som barn. Den handlar om kung Ubos väg till tronen i Polen. Föreställningen som är fylld med svordommar visades bara två gånger, men gjorde ändå Théâtre de l’Oeuvre i Paris känt. *Ubo Roi* som framfördes 1896 gjorde också ett starkt intryck på den då 23 årige poeten Tommaso Marinetti vilken sedan kom att skriva det första Futuristiska manifestet 1909.<sup>51</sup>

Peggy Phelan, skriver i sin artikel *Performancekonstens ontologi: Representation utan reproduktion* att nuet är performancets liv eftersom det inte kan sparas eller dokumenteras. När exempelvis en performance visas som dokumentation i efterhand så upphör den att vara performance, menar Phelan och säger ” I den utsträckning som performance försöker träda in i reproduktionens ekonomi förräder och förminskar den det löfte som ligger i dess egen

---

<sup>47</sup> Sayre 1989, s. 13-14.

<sup>48</sup> Fried, Michael, *Art and Objecthood*, 1967, s 5-6

<sup>49</sup> Goldberg, 2010, s.8

<sup>50</sup> Goldberg 2010, s.8-9

<sup>51</sup> Goldberg 2010, s 11-13

ontologi. Performancekonstens ontologi, liksom den subjektivitetens ontologi som här föreslås, blir sig själv genom försvinnande.” Hon menar vidare att de spår som den lämnar efter sig endast är ”en sporre till minnet”.<sup>52</sup> Vidare anser Phelan att performancekonsten kännetecknas av ”ett element av konsumtion” och närvaron av ”verkliga kroppar”. Som publik måste man, menar Phelan, vara närvarande och försöka att ta in allt med sin blick innan det försvinner. Eftersom det inte finns kopior så är det i minnet som den lever kvar ”in i det osynligas och det omedvetnas sfär, där den undflyr reglering och kontroll.” Hon ser konstformen som ett medvetet motstånd mot ett ekonomiskt balanserat kretslopp, och hon menar att den ”sparar inget; den bara spenderar.” Performancekonsten, säger hon vidare, kan anklagas för värdelöshet och tomhet vilket kan omvärderas och ge konstformen dess ”särskilda kritiska udd.”<sup>53</sup> Performance bygger på att det på en given tid/plats endast är ett begränsat antal människor som ”kan ha en upplevelse av värde som inte efterlämnar något synligt spår.” Att performancekonstens inte är beroende av massreproduktion är dess största styrka, menar Phelan.<sup>54</sup>

Heike Roms, en curator och professor i konsthistoria vid Aberystwyth University, ifrågasätter Phelans syn på performance. I sin artikel *Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?* skriver hon att det numera finns nya frågor och ställningstagande som gör att man måste gå vidare i diskussionen beträffande frågor om dokumentation och vad som utmärker en performance.<sup>55</sup> Hon menar att många performance från 60 och 70-talet redan har passerat den gräns som skulle göra dem till enstaka liveframträdanden. I dessa verk visar sig tankegångar och idéer som ofta återkommer hos en och samma konstnär, vilket inte bara kan bli synligt i ett live framträdande utan även i en dokumentation av ett sådant. Hon fortsätter med att föreslå att vi ska tillåta närvaron av en performance, även om den inte framförs live, eftersom det finns en återkommande stark önskan om att få tillgång till dem. Arkiven kan, menar hon erbjuda ”a potential site for engagement that even the most comprehensive scholarship critique or artistic reimagining can never fully exhaust.” Hon talar vidare om arkivets betydelse för både familj, konstnärer, curatorer, samlare och jurister.<sup>56</sup>

Abramović säger i en intervju med Chris Thompson och Katarina Weslien att hon inte håller med Phelan beträffande dokumentation. Abramović menar att videodokumentation är

---

<sup>52</sup> Phelan Peggy, *Performancekonstens ontologi: Representation utan reproduktion*. Koreografier, Skriftserien Kairos nummer 13, Rasters förlag, uå, s.209

<sup>53</sup> Phelan, *Performancekonstens ontologi*, s.212

<sup>54</sup> Phelan *Performancekonstens ontologi*, s.214

<sup>55</sup> Roms, Heike, ”Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?”, Borggren Gunhild/Gade, Rune, *Performing Archives, Archives of Performance*, 2013, s. 36.

<sup>56</sup> Roms, Heike, s. 37.



viktigt. Självt har hon alla verk dokumenterade och ser dem som historiska dokument. Hon tycker att det är svårt att förstå varför teoretiker alltid använder stillbilder och text när de ska visa en performance. Video menar hon är det enda medium som återger performance på ett rättvist sätt.<sup>57</sup>

## 1.9 Uppsatsens disposition

Efter en inledning med presentation av ämne, källor, frågeställningar, bakgrund, teori och metod övergår jag till att ge en presentation av konstnären Abramovićs verksamhet och bakgrund. Därefter tittar jag närmare på vilken roll publiken har spelat i tidigare verk- *Rythm* från 1974, *Freeing the Voice*, *Freeing the memory*, *Freeing the body* från 1975, *Nightsea Crossing* från 1981, *The House with the Ocean View* från 2002 och *Seven Easy Pieces* från 2005. Efter detta följer en beskrivning av verket *512 Hours* från Serpentine Galleries hemsida och därpå en beskrivning utifrån min egen upplevelse samt en minnesskiss över vad som fanns i rummen och hur rummen förhöll sig till varandra. Abramović beskriver sedan sina egna intentioner, förberedelser och upplevelser av *512 Hours*. Mot dessa beskrivningar, ställs medias och privatpersoners uttalanden om verket.

I den därpå följande analysen undersöker jag hur de olika texterna om verket och upplevelserna av detsamma förhåller sig till varandra. Jag jämför Abramovićs intentioner beträffande publikens roll i verket utifrån de frågor jag ställt under 1.2. med vad som egentligen händer. Jag hoppas då få svar på frågan om, hur och eventuellt varför publiken fungerar som material. Verkets förhållande till begreppet tomhet, som Abramović uppgivit vara en viktig del av verket, undersöks liksom eventuell förekomst av stigmata. Jag avslutar med en sammanfattning.

## 2. Marina Abramović och *512 Hours*

### 2.1 Marina Abramović

#### 2.1.1 Presentation av konstnären

Marina Abramović är född 1946 i Montenegro och växte upp i Belgrad, som då var huvudstaden i den Socialistiska Federala Republiken Jugoslavien under Josiph Broz Titos

---

<sup>57</sup> Abramovic, Marina, Thompson, Chris, Weslien, Katarina, "Performance, Pedagogy, and Representation", *A Journal of Performance and Art*, Vol. 28, No 1, The Mit Press, Hämtat den 21 juni 2016 på <http://www.jstor.org/stable/4139995>

ledning. Hennes båda föräldrar var partisaner under andra världskriget och slogs i Titos armé mot kroatiska fascister (Ustaša) och tyska nazister. Föräldrarna var hängivna det socialistiska partiet och hade gått ur den Ortodoxa kyrkan trots att hennes gammelmorfar en gång var patriark där. Pappan Vojo kom från Montenegro och mamman Danica var från Serbien.<sup>58</sup>

Att vara verksam som konstnär i Belgrad på 1970 – talet innebar en större frihet än i de övriga öststaterna. Jugoslavien hade inte blivit befriade av röda armén och hade därmed en särställning i det forna östblocket. Denna särställning innebar bland annat möjligheter till resor utanför landet. Abramović kom att besöka Venedigbiennalen allt sedan hon var tolv år.<sup>59</sup> Abramović uppger att hon alltid har velat bli konstnär och att hennes pappa satte henne som elev till en konstnär i Belgrad när hon var tonåring. Konstnären, som hon skulle lära sig av, hade studerat i Paris och var stark influerad av rörelsen ”Art Informel”.<sup>60</sup> En form av abstrakt måleri grundat i improvisation och gester.<sup>61</sup> Denna rörelse hade blivit betydelsefull i Belgrad efter de ökade kontakterna med den italienska konstscenen på 60-talet.<sup>62</sup> Abramović berättar att konstnären gjorde ett verk som påverkade henne starkt. Han blandade ihop sand, lim och pigment och sedan hällde han på besin och satte eld på alltihop.<sup>63</sup> Abramović kom därefter att studera på Konstakademien i Belgrad.<sup>64</sup>

1968 förekom det, liksom i många västeuropeiska länder, studentprotester även i Jugoslavien, där deltagarna krävde större frihet under Titos styre. Denna rörelse fick inte igenom så mycket av vad de önskade men protesterna ledde till att SKC (Studenternas kulturcentrum) bildades. Detta center kom att få stor betydelse för de i landet bosatta konstnärerna men också som en plats där mötet med en internationell konstscen kunde ske.<sup>65</sup> Samtidigt med Abramović spelade även Raša Todosijević, Neša Parapović, Zoran Popović, Gergelj Urkom och Slobodan Era Milivojević, som samtliga var verksamma i Belgrad vid denna tid, en stor roll för utvecklingen av samtidskonsten i Jugoslavien. Nämnas bör även Curatorn på SKC Dunja Blazević's insatser.<sup>66</sup>

Abramović uppger att hon lärt sig om sig själv genom sin konst inte genom sitt liv.<sup>67</sup> Richards menar att Abramović genomgått ett antal transformationer i sin konst, vilket avspeglar både hennes privata liv och liv som konstnär.<sup>68</sup> Richards delar in Abramović konst i

---

<sup>58</sup> Richards Mary, *Marina Abramović*, Routledge, Oxon och New York, 2010, s. 1.

<sup>59</sup> Richards, 2010, s. 2.

<sup>60</sup> Richards, 2010, s. 3.

<sup>61</sup> Tate moderns hemsida :Learn. Hämtat 2016-05-12 på <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/art-informel>

<sup>62</sup> Rubino Giovanni, "Italian Art in Yugoslavia, 1961--1967: An Overlooked Chronicle" *Art Bulletin*:3: 1, 2014, s. 1.

<sup>63</sup> Richards, 2010, s. 3.

<sup>64</sup> Richards, 2010, s. 7.

<sup>65</sup> Richards, 2010, s. 5.

<sup>66</sup> Richards, 2010, s. 6-7.

<sup>67</sup> Stilles Kristine & Biesenbach Klaus & Iles Chrissie, *Marina Abramović*, Phaidon, London, 2008, s. 89.

<sup>68</sup> Richards, 2010, s. 1.

följande kategorier: risk, relationer, övergång, städa huset, kontinuitet och original/autentisitet. Dessa kategorier följer ingen strikt kronologisk ordning utan flätas samman under hela Abramović s verksamhet.<sup>69</sup>

## RISK

I sina tidigare verk strävar Abramović att symboliskt fjärma sig själv ifrån världen genom att utsätta sig för stark fysisk smärta, droger, repetitioner och utmattning.<sup>70</sup> Hon konfronterar i många verk publiken med vad som kan betraktas som en acceptabel risk. Dit räknas *Rythm 0*, ett verk där publiken inbjuds att använda sig av någon av de sjuttio två utvalda objekt som presenteras på ett bord i utställningen, på Abramović kropp. Verket framfördes på SKC 1974.<sup>71</sup> Under början av 70-talet gör Abramović en serie av verk som hon kallar *Rythm*, där det ovan nämnda verket ingår. Till serien hör även *Rythm 10* från 1973, där Abramović i så snabbt tempo som möjlig hugger med en kniv mellan fingrarna på sin vänstra hand. Hon byter kniv varje gång som hon skär sig. Samtidigt spelar hon in ljudet av huggen. När alla 18 knivarna som hon lagt fram är använda, så spelar hon upp ljudet från den första omgången. Hon försöker nu att hugga mellan fingrarna på nytt, samtidigt som ljudet från bandspelaren spelar upp ett ”hugg”. Performancet pågår i 60 minuter.<sup>72</sup> I *Rythm 2* använder hon sin kropp som ett verktyg för ett medicinskt experiment och intar ömsom medicin för behandling av schizofrena och för behandling av katatoni. Verket pågår under 6 timmar.<sup>73</sup>

*Freeing* serien gjordes 1975 och innehåller *Freeing the voice* där Abramović skriker tills hennes röst tar slut, vilket tar tre timmar, *Freeing the memory* där hon pratar om vad som helst tills hon efter en och en halv timme blir helt tom och slutligen *Freeing the body* som innebär att Abramović dansar naken med huvudet täckt i en svart halsduk till ljudet av afrikanska trummar tills hon kollapsar efter åtta timmar. ”All three performances worked from the basic premise of releasing through over-extension; emptying out the body and mind through exhaustive process that had no pre-determined limit.”<sup>74</sup>

*Tomas lipps* från 1975 är ett verk som refererar till kristendomen samtidigt som det kritiserar socialismen. Verket börjar med att Abramović ristar in en femuddig stjärna på sin mage och går sedan vidare genom flera steg där hennes kropp utsätts för yttre och inre press. I slutet ligger hon på is med ett element strax ovanför sig så länge att publiken ser sig nödgade att avbryta verket för att rädda Abramović från att kollapsa. Abramović är inspirerad av

---

<sup>69</sup> Richards, 2010, s. 8.

<sup>70</sup> Stilles, 2008, s.105.

<sup>71</sup> Stilles, 2008, s. 62.

<sup>72</sup> Stilles 2008, s. 12.

<sup>73</sup> Stilles, 2008, s. 14

<sup>74</sup> Richards., 2010, s.16.

Gina Pane, en fransk konstnär som 1973 i ett verk ligger på en plåtskiva med 18 tända ljus omkring sig.<sup>75</sup>

## RELATION

Under den tid (1975-1988) som Abramović och konstnären Ulay (Frank Uwe Laysiepen) arbetar tillsammans använder de många olika tekniker för att utforska de kreativa möjligheterna för dem som ett par och som två konstnärer med en stark samhörighet.<sup>76</sup> Under denna tid tillkom verk som *Rest Energy* (1980) där de tillsammans håller i en förgiftad pil med båge. Pilen är riktad mot Abramović hjärta och Ulay håller i bågen. De lutar sig bägge bakåt så att pilbågen spänns. Verket varade i 4 minuter och 10 sekunder.<sup>77</sup> När deras relation tar slut vill Abramović leva ut sin smärta inför publiken och på så sätt befria sig själv från den.<sup>78</sup>

## ÖVERGÅNG

Under sent 80-tal och tidigt 90-tal börjar Abramović arbeta med installationer som kräver publikens deltagande.<sup>79</sup> Ett exempel på detta är *Transitory Objects*, ett verk då konstnären är frånvarande men har skapat platser för publiken att betrakta/gå i dialog med stora kristaller på. Hon uppger att hon vill förbereda publiken inför en framtid då det inte finns några objekt mellan konstnären och publiken, bara en direkt ”energialog”.<sup>80</sup>

## STÄDA HUSET

Under 90-talet, när kriget på Balkan pågår, återvänder Abramović till Belgrad. ”There is a confessional feel to the performance that deals with personal stories of suffering, shame and loss.”<sup>81</sup> Under denna period gör hon verk som *The Hero*, en vit häst med en ryttare (hon själv) på som håller en vit flagga. Hästen står still. Verket tillkom efter hennes pappa, Vojo Abramović s död och anspelar på hans tid som soldat och krigshjälte under andra världskriget. ”The piece is doubly poignant when placed in the context of the recent Balkan conflict”<sup>82</sup> I verk som *Cleaning the Mirror I* och *Cleaning the Mirror II* bearbetar hon sin skräck för döda och att dö genom att tvätta mänskliga skelett eller ligga under ett skelett.<sup>83</sup> ”The Balcan conflict and her sense of grief and impotence at the events it entailed were in some ways

---

<sup>75</sup> Richards, 2010, s. 10-12.

<sup>76</sup> Richards, 2010, s. 17.

<sup>77</sup> Stilles, 2008, s. 15.

<sup>78</sup> Stilles, 2008, s. 93.

<sup>79</sup> Richards, 2010, s. 23.

<sup>80</sup> Richards, 2010, s. 24.

<sup>81</sup> Richards, 2010, s. 27.

<sup>82</sup> Richards, 2010, s. 31.

<sup>83</sup> Richards, 2010, s. 27.

responsible for her decision to reconnect to her largely suppressed (or ignored) sense of Serbian/Montenegrin national identity.”<sup>84</sup>

Från denna tid kommer också *Balkan Baroque* och *Balkan Epic*. Där, liksom i många andra verk under denna tid, gestaltas erfarenheter från andra världskriget som hennes föräldrar Vojo och Danica berättat om. Danica, som studerade medicin innan kriget bröt ut, övergick till att läsa konsthistoria efter kriget.<sup>85</sup>

#### KONTINUITET

Ett koncept som Abramović arbetar med sedan 1980-talet är utdragna performance.

I verken kan publiken aldrig uppleva verket från början till slut. Intrycket är en oavbruten bild, något som fortsätter trots att man inte ser det. Hit hör exempelvis verk som *House with the Ocean view* från 2002, som jag återkommer till under 2.1.2.<sup>86</sup>

Teching Hsieh, är en konstnär som Abramović hyser stor beundran för. Hsieh har allt som allt gjort fem konstverk som vardera tog ett år att genomföra. I ett av verken är han fastbunden vid en person under ett års tid. Andra inspirationskällor är, Gustav Metzger, Mike Kelley och Yoko Ono.<sup>87</sup>

#### ORIGINAL/AUTENSITET

Från 1990-talet är Abramović blivit allt mindre intresserad av begrepp som original och äkthet. Hon frågar sig om någon annan kan genomföra en performance än den ursprungliga upphovsmannen och svarar med att 2005, på Guggenheim i New York, återskapa performance av Joseph Beuys, Bruce Newman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane och henne själv. Verket heter *Seven Easy Pieces*.<sup>88</sup>

### 2.1.2 Publikens betydelse i andra performanceverk av Marina Abramović

I en intervju med Hans Ulrich Obrist, som är huvudcurator på Serpentine, uppger Abramović 2009 att publiken är en förutsättning för ett konstverk. Utan publiken så existerar det inte. Konstnärens roll är att tjäna samhället menar hon vidare.<sup>89</sup> Hon började som vi redan sett under 70-talet att undersöka relationen mellan konstnär och publik.<sup>90</sup> Som en föregångare till *512 Hours* kan man enligt Sophie O'Brien, som skrivit en text i katalogen till den ovan nämnda utställning, betrakta verk som *Rythm* från 1974 och *Freeing the Voice, Freing the*

---

<sup>84</sup> Richards 2010, s. 77.

<sup>85</sup> Richards, 2010, s. 1-2.

<sup>86</sup> Richards, 2010, s. 31.

<sup>87</sup> Obrist, Hans Ulrich, *Marina Abramović, The Conversation Series*, Walther König Bokhandel, Köln, Tyskland, 2010, s. 95-97.

<sup>88</sup> Richards, 2010, s. 35-39.

<sup>89</sup> Obrist, s. 145.

<sup>90</sup> Abramović, 2014, s. 5.

*memory, Freing the body* från 1975.<sup>91</sup> Båda dessa verk finns beskrivna i 2.1.1I flera av *Rythm* verken är publiken passiv förutom i den där de har möjligheter att använda de framlagda objekten på Abramović kropp. (Egen kommentar) I *The House with the Ocean View* från 2004 bor konstnären under tolv dagar i de tre rum som hon konstruerat i galleriet. Hon är utan mat under hela perioden och får endast dricka vatten. Publiken har full insyn i hennes förehavanden, men det förekommer inga samtal mellan Abramović och publiken endast ögonkontakt.<sup>92</sup> Kikare finns att tillgå för de i publiken som vill ta sig en närmare titt.<sup>93</sup>

Sophie O'Brien berättar, i katalogtexten till *512 Hours*, hur Abramović förbereder publiken genom att ge dem instruktioner innan de närmar sig verken; *The Future of Performance Art* (per-formanceverk av unga konstnärer), *Nightsea Crossing* från 1981 och *Seven Easy Pieces* (Se 2.1.1) från 2005. *Nightsea Crossing* är ett verk där Abramović och Ulay sitter mitt emot varandra på var sin sida om ett runt bord. De tittar rakt in i varandras ögon under flera dagar. *Seven Easy Pieces* har sitt ursprung i Joseph Beuys' verk *How to explain pictures to a dead hare* från 1965. Abramovićs verk är ett återskapande av detta och en direkt föregångare till *512 Hours* som Abramović först hade tänkt kalla *How to explain immaterial art to a human being*. Hon avstod sedan från denna titel eftersom hon fann den lite väl pedagogisk.<sup>94</sup> O'Brien ser även ovanstående verk som föregångare till *512 Hours* utifrån publikens funktion. I dessa verk deltar publiken genom att följa instruktioner, vilket delvis också händer i *512 Hours* om än mer uttalat.<sup>95</sup>

Jag skulle vilja dela upp publikens roll i fyra kategorier utifrån hur de fungerar eller förväntas fungera i Abramović verk. Den första kategorin är den passiva publiken, som ibland med fasa är åskådare till Abramović ofta riskfyllda performance. Den passiva publiken kan i vissa fall ingripa för att rädda livet på Abramović, vilket exempelvis sker i verket *Rythm 5* som 1974 visades på SKC i Belgrad. Abramović använder sig av en stor femuddig stjärna konstruerad av trä och indräkt med bensin. Hon tändar eld på stjärnan och klipper sedan sitt hår, sina naglar och slänger de i elden. Slutligen kliver hon in och lägger sig i stjärnans mitt. När publiken märker att hon är nära att bli medvetslös, ingriper de. Syret i mitten av stjärna tar slut p.g.a elden.<sup>96</sup>

---

<sup>91</sup> Abramović, 2014, s. 19.

<sup>92</sup> Abramović, 2014, s. 19.

<sup>93</sup> Stilles, 2008, s. 89.

<sup>94</sup> Abramović, 2014, s. 28.

<sup>95</sup> Abramović, 2014, s. 26-28.

<sup>96</sup> Stilles, 2008, s. 82-83.

I den andra kategorin deltar publiken på ett okontrollerat sätt vilket är fallet i verket *Rythm 0*, där publiken har tillgång till skjutvapen och knivar och kan agera om de vill.

Den tredje kategorin är kontrollerat deltagande och eventuellt någon form av dialog med konstnären. Detta är fallet i *The House with the Ocean View* och *The artist is present*. I fallet *The House with the Ocean View* förutsätter inte verket publikens deltagande eftersom det ändå är Abramović som utför handlingarna inför en eventuell publik, men ofta sker en ordlös kontakt. I fallet *The artist is present* blir det inte mycket till verk om inte publiken kommer. Publiken har ett visst mått av valfrihet, som att välja hur länge de ska sitta på en stol framför Abramović och om de ska vara tysta eller tala.

Den fjärde kategorin innefattar verk som *512 Hours* där publiken agerar både med och utan konstnären. Konstnären har skapat förutsättningarna men publiken är objekten i rummet. Publiken är då förutsättningen för verkets vara även om det finns föremål i rummet. Det är också fallet i verket *Transistory Objects* där Abramović använder sig av kristaller som hon ger publiken möjligheter att uppleva genom speciella arrangemang. Jag besökte en sådan utställning i vilken man fick gå upp för en trappa, som var konstruerad mot en vägg. Sedan kunde sätta sig högst upp för att uppleva/ ha en dialog med en stor kristall som satt fästad i ögonhöjd på väggen mitt emot. Publikens dialog med kristallerna upplevde jag vara verket.

I samtliga fall kan man säga att publiken fungerar som vittne och att verket sedan lever vidare i deras minne. Abramović menar ”That’s how a performance really survives, in a narrative way, from word of mouth, because there is no other way.”<sup>97</sup> Om publiken i allmänhet säger hon ”The public become like an electric field around me. And then communication is possible because they can project onto me like a mirror.”<sup>98</sup> I en intervju med Colline Millard i samband med att verket *The Artist is Present* visades på MoMA i New York, talar Abramović också om hur hon som konstnär fungerade som en spegel för dem som sitter en stund mitt emot henne. Hon menar att publiken på så sätt kan få en möjlighet att skapa en plats för att konfrontera sig med sitt inre väsen. Många, säger hon, blev paralyserade och andra bröt ihop bland de 750.000 personer som besökte utställningen.<sup>99</sup> Hon säger i en annan intervju berättar hon att hon blev chockerad över hur mycket smärta som visade sig finnas hos publiken. Hon berättar vidare att hon ofta själv började gråta när hon insåg hur

---

<sup>97</sup> Abramović, 2014, s. 8.

<sup>98</sup> Abramović, 2014, s. 34.

<sup>99</sup> Millard, Colline, ” In London Stunt, Marina Abramović Delivers Empty Room. Huh? ”, *Artnet News*, 2014-06-09. Hämtat 2016-04-02 från <https://news.artnet.com/people/in-london-stunt-marina-abramovic-delivers-empty-room-huh-30445>

mycket alienation och ensamhet som det finns i New York.<sup>100</sup> För Rachel Cook i The Guardian uppger hon att det tog henne tre år att återhämta sig efter verket.<sup>101</sup>

## 2.2 *512 Hours*

### 2.2.1 Presentation av *512 Hours*

Utställningen *512 Hours* visas på Serpentine Galleries i Kensington Gardens i London mellan den 13 juni och den 25 augusti 2014.<sup>102</sup> Det innebär totalt 64 dagar, eftersom galleriet är stängt på måndagar, uppger Abramović i en intervju med Cara Manning.<sup>103</sup> Titeln anger de antal timmar som Abramović, hennes samarbetspartner Lynsey Peisinger och resten av teamet kommer att vistas i lokalen. Abramović använder sig av konceptet att ”det kanske kan hända något från ingenting”.<sup>104</sup>

Det är inte tillåtet att fotografera, spela in, ta med sig mobiltelefon och annan elektronisk utrustning i utställningen. Publiken inbjuds därmed ”to live in pure presens.”<sup>105</sup>

Följande rekvisita finns: tomt galleri, bord, stolar, tältsängar, kuddar, örngott, färgat papper, svart papper, vitt papper, pennor, glasburkar, ögonbindlar, hörselskydd, öronproppar, genomskinliga plastmuggar, skoskydd, handspeglar, paraply, lakan, skålar, dukar och klocka. De handlingar som utförs är: gå långsamt, gå baklänges med spegel, ligga i en säng, sitta på en stol och titta ut genom ett fönster, stå vänd mot en vägg, ha förbundna ögon, stå på plattformen, sitta runt plattformen, sortera linser från ris och räkna linser.<sup>106</sup>

### 2.2.2 Min upplevelse av *512 Hours*

Den tionde juli 2014 går jag tillsammans med en väninna genom Hyde Park i London på väg till Serpentine Gallery där Marina Abramović visar sitt verk *512 Hours*. Jag vet inget om verket men har bestämt mig för att besöka utställningen eftersom jag ändå befinner mig i London. Klockan är strax innan tio och vädret är någorlunda bra, vilket innebär att det inte regnar men ändå inte är någon sommarvärme. När vi närmar oss Serpentine Gallery kommer en ung man småspringande bakom oss. Han passerar förbi

---

<sup>100</sup> Manning, Cara, ”Marina Abramovic: queen of extreme art” *Evening Standard*, 2014-05-08. Hämtat 2016-04-02 från <http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/marina-abramovic-queen-of-extreme-art-9335741.html>

<sup>101</sup> Cooke, Rachel, ”Marina Abramović: 'This piece is deeper and more profound than anything I've ever done before'”, *The Guardian*, 2014-08-23. Hämtat 2016-04-02 från <http://www.theguardian.com/theobserver/2014/aug/23/marina-abramovic-512-hours-serpentine>

<sup>102</sup> Serpentine Galleries hemsida. Hämtat 2016-03-12 från <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-abramovic-512-hours>

<sup>103</sup> Manning,

<sup>104</sup> Abramović, 2014, s. 114

<sup>105</sup> Millard, 2014, <https://news.artnet.com/people/in-london-stunt-marina-abramovic-delivers-empty-room-huh-30445>

<sup>106</sup> MAI, Marina Abramovic hemsida, Hämtat 2016-04-12 från <http://www.mai-hudson.org/content/512-hours-diaries>



oss för att hamna precis framför oss i den kö som ringlar sig ett tjugotal meter från entrén öster ut. Framför oss i kön står runt fyrtio personer och det slår mig plötsligt att det här är kanske en sådan där utställning där man bara släpps in några stycken i taget. Tänk om jag måste vänta i flera timmar på att komma in. En man rör sig längs med kön och lämnar en liten folder med information om utställningen. Vi läser att man måste lämna ifrån sig mobiltelefoner, klockor och det mesta annat som man bär med sig. Längs ner står att man får lämna utställningen när man vill. Jag skrattar lite.

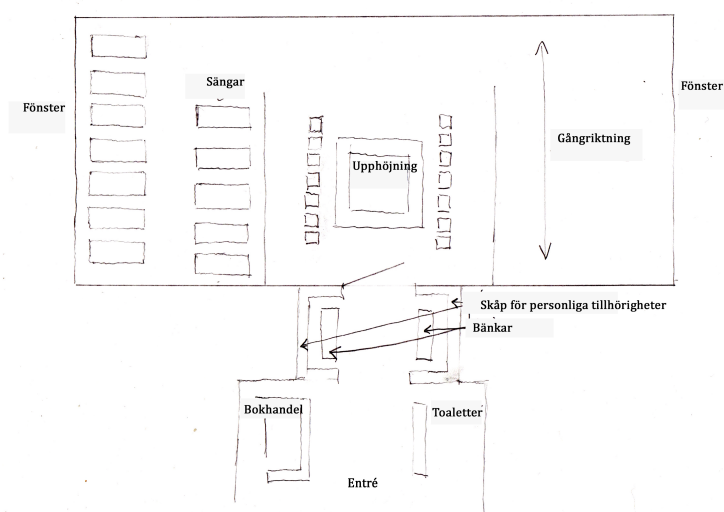
Galleriet öppnar precis klockan tio och kön rör sig långsamt framåt. Jag ser hur en svartklädd arm sträcks fram emot varje besökare innan de försvinner in genom dörrarna. När det är min tur tar jag Marina Abramović i handen och hälsar. Jag förstår att hon även på denna utställning är helt och fullt närvarande. I det första rummet lämnar vi ifrån oss våra tillhörigheter i ett låsbart skåp och får reda på att om vi går ut så måste vi vara beredda att på nytt ställa oss sist i kön om vi vill komma in igen. Hädanefter kommer jag inte att skriva ”oss” utan ”jag” eftersom jag och min väninna nu träder in i utställningen oberoende av varandra. Jag ville ändå påtala att jag inte ensam besökte utställningen.

En dörr öppnas och vi alla uppmanas att gå in i nästa rum, vilket är starkt belyst ifrån takfönster. Därinne finns mellan fyrtio och femtio personer. Alla som är i rummet viskar eller är helt tysta. Mitt i rummet finns en upphöjd fyrkant med människor på. Ytan har olika höjd så att de människor som står där bildar en trappstegsformation mot mitten. De i mitten står högst upp. Alla som står där blundar. En del håller varandra i händerna. De flesta har hörselskydd. Jag förstår inte först att det är hörselskydd utan tror att det är hörlurar med någon form av instruktioner eller ljud i. Runt upphöjningen står stolar placerade i en fyrkant på vilka det sitter människor i olika åldrar. Jag ställer mig lite längre in i rummet längs väggen precis som många andra har gjort. Jag följer med blicken vad som händer i rummet och upptäcker att det finns några personer i rummet som är mer aktiva än andra. De går fram till några av oss, tar någon i handen och viskar. En del av oss leds in till mitten och uppmanas att blunda. ”Följeslagaren” står bredvid och kanske håller en hand på besökarens axel. Det verkar finnas ungefär fem personer som fungerar som ”följeslagare”. De är alla unga, tre kvinnor och två män. Jag upptäcker då Marina som går runt och överröcker hörselskydden och när jag får ett par som jag sätter på mig märker jag att jag förflyttas bort ifrån rummet, allt sänks nu ner i en dov tystnad. Det är först någon timme senare när jag lägger ifrån mig hörselskydden, för att lämna galleriet, som jag upptäcker hur många störande ljud det finns trots att allt verkade tyst. Skrapljud, viskningar och annat kastar sig över mig.

Nej i hörselskydden fanns inga instruktioner vilket jag först hade trott, så jag står kvar vid väggen och väntar. Ingen av följeslagarna kommer fram till mig, men jag ser hur de leder in andra i de två återstående rummen. Jag bestämmer mig för att inte invänta en inbjudan utan går in i rummet till vänster. Där står sängar uppradade som på ett fältsjukhus. I några av dem ligger blundande människor under gröna lakan. Eftersom jag känner mig obekvämt med att betrakta de vilande människorna, återvänder jag till det mittersta rummet för att sedan fortsätta in i det högra. På håll kan jag ana att det innehåller gående människor. De rör sig mycket långsamt och koncentrerat. En del tittar framför sig på väggen, andra ner i golvet. De går som om de var ensamma i rummet, som om de var helt omedvetna om de andras närvaro. Några har stannat vända mot väggen. Jag tar en plats i den dröjande massan. Går så långsamt jag kan. Sätter ner tån och rullar sedan ner resten av foten bit för bit. När hälen fått markkontakt flyttar jag över min kroppstyngd på den foten och befriar den bakomvarande hälen från golvet. Böjer benet framåt,

sträcker på vristen. Jag står kvar ett ögonblick med tån i marken för att få den balans som krävs för att lyfta den foten från marken och låta hela kroppstyngden bäras av ett ben. Därefter böjer jag på knät sträcker långsamt fram foten och låter denna gång hälen ta den första markkontakten. Detta andra steg är helt olikt det första. Redan när den främre hälen når marken och resten av fotsulan börjar söka markkontakt, flyttas min tyngd över på det benet och min bakre fot släpper bit för bit kontakten med golvet. Jag är fullständigt medveten om hur min gång går till. Min andning är långsam och jag tittar mot den motsatta väggen och passerar förbi två mötande, en på var sida, men registrerar dem endast för att undvika en kollision. Denna njutningsbara förflyttning över golvet fortsätter, från vägg till vägg utan att jag är medveten om hur lång tid som har förflutit sedan jag påbörjade min sengång.

När jag återgår till det första rummet, står några av dem som stod i mittan fortfarande kvar där och blundar. Jag ställer mig vid väggen och betraktar dem. Det har kommit fler människor nu. Efter några minuter kommer Marina fram till mig och tar mig i handen. Hon leder in mig i det vänstra rummet, där sängarna står. Nästan alla sängar har någon som vilar i dem, men hon pekar på en säng längst in och vi går dit. Jag lägger mig ner. Marina drar ett grönt lakan över mig och böjer sig sedan ner för att sluta mina ögon. När jag ligger i sängen tycker jag att det är svårt att koppla bort de andra i rummet. Jag försöker tänka på något som jag vill göra men kan inte koncentrera mig. Jag faller inte ner i det avslappnade läge som jag hade hoppats på. Jag funderar på hur länge jag behöver stanna trots att jag förstår att jag inte behöver någonting. Så efter en kort stund reser jag mig och går förbi de andra nerbäddade och ut ur rummet. Jag vet inte hur länge jag har vistats på utställningen, men ser nu att ytterligare besökare har kommit till. Jag letar efter min väninna. Funderar på att ställa mig i mittan på upphöjningen men avstår eftersom där är ganska fullt. Det är dags att gå ut i parken igen. Jag lämnar hörlurarna och vardagsljuden i rummet slår mot mig. Jag går ut ur rummet medveten om att jag måste ställa mig i kö igen om jag vill komma tillbaka. Jag låser upp min förvaringsbox och hämtar ut mina tillhörigheter. Utanför galleriet känns det som om jag har varit mycket långt borta. Vad det så att vi fick skriva på ett papper att vi gick med på att Marinas fotograf dokumenterade inifrån utställningen? Jag minns inte riktigt.



Skiss över utställningen gjord av författaren efter minnet

### 2.2.3 Marina Abramovičs tankar innan, under och efter verkets genomförande.

#### INNAN

”Creating the simplest of environment in the gallery space, Abramović’s materials will be herself, the audience, and a selection of props that she may or may not use”, skriver Julia Peyton-Jones i förordet till den katalog som Serpentine Galleries producerade i samband med utställningen.<sup>107</sup> Hon skriver vidare att Serpentine Galleries nu är det hem där Abramović ska tillbringa sin tid under hela den period som utställningen pågår från öppning till stängning, sex dagar i veckan. Peyton-Jones hänvisar till Abramovičs egna ord ”It is not ..... enough that I’m experiencing doing a performance in front of you and you are just passing as witness. If you really want to have your own experience, the only thing that matters is to ....perform yourself”. Genom att delta i performancet blir publiken ”the performing body”.<sup>108</sup> Peyton-Jones påpekar också att Abramovič önskar åstadkomma ett verk som både är deltagande och undersökande och menar att Nikola Tesla, den serbisk födda fysikern har influerat Abramovič. Tesla utförde ofta sina experiment som publika händelser.<sup>109</sup> Självt har jag tillsammans med andra besökare fått en trådlös elektricitet demonstrerad för mig på Nikola Tesla muséet i Belgrad. Vi fick stå en halvcirkel runt en apparat där elektricitet bildades och hålla olikfärgade lysrör utan sladd i handen. När apparaten kom igång så lyste under några sekunder lysrören. Strömmen transporterades trådlöst genom luften. Jag upptäcker även att Abramovič använt detta ström-alstrande apparat i verket *Count on us/Tesla Effect Coil* från 2003.<sup>110</sup>

För att vila upp sig efter *The Artist is Present* på MOMA i New York 2010 reser Abramovič till Brasilien. Det är under den vistelsen som hon får möjligheter att planera *512 Hours*.<sup>111</sup>

I Sophie O’Briens text i samma katalog citeras följande ”from nothing, something may or may not happen.” Vilket O’Brien menar ringar in det väsentliga i verket och uttrycker en önskan om att ta bort alla element förutom konstnären och publiken. Till skillnad mot tidigare verk är *512 Hours* under förändring och i viss mån improvisatoriskt. Hon menar vidare att

---

<sup>107</sup> Peyton-Jones, Julia, Abramović, 2014, s. 5.

<sup>108</sup> Peyton-Jones, Julia, Abramović, 2014, s. 6.

<sup>109</sup> Peyton-Jones, Julia, Abramović, 2014, s. 7.

<sup>110</sup> Richards, 2010, s. 8.1

<sup>111</sup> Peyton-Jones, Julia, Abramović, 2014, s. 8.

Abramović är påverkad av tibetanska föreställningar om ”suchness” och som förklaras som ”full tomhet”.<sup>112</sup> ”Shunyata” kallar Abramović själv begreppet.<sup>113</sup>

För att publiken ska kunna åstadkomma detta möte med ”Shunyata”, skriver O’Brian i katalogen att de måste lämna ifrån sig väskor, mobiler, MP3 spelare, kameror och inspelningsutrustning innan de går in. ”Free from the obligations and habits of social media and documentation, visitors will also be free from the now normalized state of electronic connectness and heightened public self-awareness that technology brings.” Publiken, säger O’Brian, bjuds med dessa förutsättningar att in till en plats där verket ska skapas med den.<sup>114</sup> Själv säger Abramović att det tagit henne tjugofem år av arbete med performance för att ha modet, koncentrationen och kunskapen att komma dit hon nu är med *512 Hours*. Det har länge varit en vision som hon nu prövar.<sup>115</sup>

I förberedelserna inför *512 Hours* funderar Abramović över det faktum att vi hela tiden försöker göra för mycket på en gång och ville hitta ett sätt att kunna komma ifrån det.<sup>116</sup> Hon beskriver utförligt besöket i Brasilien i sin dagbok som finns inkluderad i katalogen tillsammans med fotografier av Marco Anelli, där man kan läsa om besök hos andliga ledare, operationer utan kniv och funderar kring ”mirakel”.<sup>117</sup>

I en intervju med Mark Savage, för *BBC News* den 11 juni säger Abramović att tanken på tomhet verkligen skrämmer henne. Hon är också orolig över hur den brittiska publiken ska ta sig an hennes verk ”the public's cynicism might get in the way of creating a pure emotional connection” och menar vidare att det enda sätt som hon kan nå den engelska publiken är genom att visa sig sårbar.<sup>118</sup> Även i en intervju med Bryan Appleyard den 15 juni i *Sunday Times*, berättar hon om sin oro inför den brittiska publiken som hon tycker dricker för mycket alkohol. Abramović berättar för honom att hon själv aldrig har druckit ett glas under hela sitt liv.<sup>119</sup> (I verket *Lips of Thomas* dricker hon en liter rödvin efter att ha ätit ett kilo honung, men det kanske är en annan sak.<sup>120</sup>) Så om någon som vill besöka utställningen visar tecken på att vara full eller tagit droger så kommer de inte in, säger Abramović och avslutar med ”You like to make fun of everyone. Perhaps it’s not wise for me to do this here.”<sup>121</sup>

---

<sup>112</sup> O’Brian, Sophie, Abramović, 2014, s. 16.

<sup>113</sup> Abramović, 2014, s. 77.

<sup>114</sup> O’Brian, Sophie, Abramović, 2014, s. 16-17.

<sup>115</sup> O’Brian, Sophie, Abramović, 2014, s. 17.

<sup>116</sup> Abramović, 2014, s. 78.

<sup>117</sup> Abramović, 2014, s. 85.

<sup>118</sup> Savage, Mark, ”Marina Abramovic: Audience in tears at 'empty space' show”, *BBC News*, 2014-06-11. Hämtat 2016-04-02 från <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-27798250>

<sup>119</sup> Appleyard, Bryan, ”Marina Abramovic: Nothing Into Everything”, *Sunday Times*, 2014-06-15/[BryanAppleyard.com](http://www.bryanappleyard.com), Hämtat 2016-04-02 från <http://www.bryanappleyard.com/marina-abramovic-nothing-into-everything/>

<sup>120</sup> Richards, 2010, s. 12.

<sup>121</sup> Appleyard.

Abramović intresse för ”tomhet” får några amerikanska curatorer och konsthistoriker att se tydliga kopplingar till konstnären Mary Ellen Carroll, vilken sedan 2006 arbetar med ett projekt kallat ”nothing”. De vill ta reda på hur Abramović ställde sig i förhållande till ”anklagelsen”. Abramović svarar att det inte finns något på galleriets väggar men att hon arbetar åtta timmar om dagen med publikens energi.<sup>122</sup> Påtalas bör i sammanhanget att termen ”nothing” förekommit långt tidigare i konsthistorien. Erin Megan Lochmann skriver i sin essä från 2011 om *The Art of Nothingness: Dada, Taoism, and Zen* om just denna koppling. Han menar exempelvis att ”This association with the notion of nothingness, of a void or lack, should not be understood as a nihilistic tendency and is an obvious feature of Dada.”<sup>123</sup>

På Tate Modern’s hemsida skriver Anna Dezeuze, konsthistoriker, om hur konstnärer som Yves Klein’ med *The Void* exhibition, Martin Creed med *Work No.227: The lights going on and off* och Gabriel Orozco med *Empty Shoe Box* har försökt att tänja gränserna för hur nära ”Nothing” ett verk eller en utställning kan komma.<sup>124</sup> Så jag konstaterar att Abramović rör sig i en redan inarbetad fåra på sitt speciella sätt. I Essän *Nothing: A Users Manual: An Introductory Essay and Preliminary Bibliography Compiled by Information As Material* som jag inte finner någon författare till återfinns Abramović tankar om sunyata citerat, tillsammans med ett stort antal konstnärer och rörelser som intresserat sig för begreppet ”nothing”. Här nämns Dada, abstrakt expressionism, John Cage, Fluxus, m.fl.<sup>125</sup> Francis Picabia säger i det Dadaistiska manifestet: ”Dada smells of nothing, it is nothing, nothing, nothing. It is like your hopes: nothing. Like your paradise: nothing.”<sup>126</sup>

Inför utställningen undrar Abramović vad som kommer att hända med publiken, om allt kommer att vara tyst eller om alla kommer att skrika tillsammans, ligga på golvet etc.<sup>127</sup> Denna osäkerhet visade sig vara ännu större vid intervjun med Manning i april där hon jämför *512 Hours* med *The Artist is Present* och säger: “we had two chairs and one table. I removed the table, so we had two chairs. Now I’m removing everything. I want to have the public as my living material and I am living material for them.” Abramović säger vidare att hon varken har struktur eller koncept utan vill veta vad som händer, när inget händer. ”Our base is nothing and from nothing, something is going to happen ... or not! I’m in panic! You know

---

<sup>122</sup> Savage, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-27798250>

<sup>123</sup> Lochman, Erin, Megan, *The Art of Nothingness: Dada, Taoism, and Zen*, s.1.

<sup>124</sup> Dezeuze, Anna, ”Nothing Works”, *Tate Moderns* hemsida, Hämtat 2016-05-03 från <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/nothing-works>

<sup>125</sup> *Nothing: A Users Manual: An Introductory Essay and Preliminary Bibliography Compiled by Information As Material*, hämtat 2016-06-22 från <http://eclipsearchive.org/NOTHING/Nothing.pdf> s. 2.

<sup>126</sup> *Nothing: A Users Manual*, s. 34.

<sup>127</sup> Savage, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-27798250>

how difficult this is? To me, *The Artist Is Present* looks lightweight.”<sup>128</sup>

Appleyard skriver att Abramović förbereder sig noggrant inför sin utställning vilket innebär allt ifrån besök hos munkar i Tibet och Schamaner i Brasilien till special diet. Han fortsätter, Abramović vill att vi använder energi istället för materialitet. Hon menar att konstens framtid är vad hon gör, nämligen överföring av energi. Hennes arbeten beskriver han som terapeutiskt och att de ofta görs över en lång tid. “We don’t have time any more, we have to create time in art”, uttryckt med Abramović egna ord. Det är därför, säger Appleyard att “nothing” är så viktigt för henne och precis som för en vetenskapsman så tror hon att ”nothing” är den ultimata ”fullness”. Hon menar att det inte handlar om att inte göra någonting utan snarare tvärt om. Hon gör en massa saker och vill nu undersöka hur hon kommer att känna sig i sitt arbete med publiken som levande material.<sup>129</sup>

Vid pressvisningen, förklarar Abramović utställningen genom att placera några av de deltagande journalisterna stående med ansiktet mot väggen. Hon menar att det är ett av många möjliga scenarier som skulle kunna hända och fortsätter ”I really wish I could tell you what I’m going to do.....but I don’t know and I don’t want to know.” Huruvida utställningen *512 Hours* kommer att trigga igång samma våg av entusiasm hos publiken som *The Artist is Present* gjorde, kommer att visa sig under de närmaste veckorna, säger Coline Milliard på Artnet.<sup>130</sup>

## UNDER TIDEN

Abramović avslutar varje dag som utställningen pågår med att inför kameran sammanfatta sina intryck från dagen som gått.<sup>131</sup> I den följande texten har jag sammanfattat dessa dagböcker.

De första dagarna uttrycker hon nervositet inför vad som kommer att hända och kommenterar hur de olika objekten och övningarna tas emot. Jag får intrycket av att rummen är förhållandevis tomma de första dagarna, men att ju längre tid som går desto fler ”övningar” läggs till. Den fjärde dagen säger Abramović att de har introducerat en övning som innebär att deltagarna får sortera ris från bönor. Den 17:e dagen har hon, tillsammans med Lindsey Bassinger och de andra i teamet, kommit fram till att kombi-nationen med sängarna och slow-walk fungerar bra. Att ställa sig på plattformen är det sista man ska göra eftersom

<sup>128</sup> Manning, <http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/marina-abramovic-queen-of-extreme-art-9335741.html>

<sup>129</sup> Appleyard, <http://bryanappleyard.com/marina-abramovic-nothing-into-everything/>

<sup>130</sup> Millard, <https://news.artnet.com/people/in-london-stunt-marina-abramovic-delivers-empty-room-huh-30445>

<sup>131</sup> MAI, Abramović, <http://www.mai-hudson.org/content/512-hours-diaries>

plattformen kräver mer av koncentration och fungerar därför bäst när de andra övningarna är gjorda, säger Abramović.

Hennes känsloläge och intryck av hur publiken tar emot verket varierar från dag till dag. Vissa dagar har Abramović mest suttit och tittat på en vägg under flera timmar, legat i en säng, vandrat långsamt eller räknat böner för att uppnå koncentration. Hon har gått in i ett tillstånd där, som hon säger, tid inte existerar. Andra dagar har hon varit mer aktiv i förhållande till publiken. Hon har då observerat hur de tar emot verket när de först kommer in i rummet. Promenerat sju gånger (det ultimata antalet gånger som slow-walken enligt henne bör göras) tillsammans med någon, slutit någons ögon, lagt en annan i en säng. Vid speciella tillfällen har hon även inbjudit personer att i ett annat rum (mer privat) dricka vatten och tala med henne. Samtal har inte kunnat föras i utställningen eftersom den bygger på tystnad. De personer som bjudits in till samtal är sådana som väckt hennes nyfikenhet på ett eller annat sätt. Det kan vara någon som kommit många gånger till utställningen, någon som gråtit mycket, sökt hennes kontakt osv. Hon nämner särskilt en pojke som heter Oscar och som ofta kommit dit med sina föräldrar. Han har egentligen inte åldern inne för att besöka utställningen men har ljugit och sagt att han har fyllt tolv år. Hon berättar att Oscar i en intervju säger att han kommer hit för att bli av med sin rastlöshet, och att han verkligen känner sig lugn när han kommer hem efter ett besök på Serpentine. I slutet av utställningsperioden låter hon sig intervjuas av Oscar. Med tiden känner hon igen fler människor som återkommer trots att hon träffar mer än tusen personer varje dag. Hon berättar också om ett misstag som hon gjorde den 27 juni då hon leder ett par in i slow walk som hon redan introducerat övningen för tidigare på dagen.

Vissa dagar har hon inga kommentarer alls, andra sjunger hon en sång. Hon relaterar också sitt arbete till konstnären Agnes Martin, Van Gogh och författaren Stanley Robinson.

Publiken tycks variera från dag till dag och ju längre tid som verket pågår desto självklarare verkar publiken agera i rummet. Annars är intrycken blandade och visar inte på någon större förändring under tiden som *512 Hours* pågår. Hon talar mycket om energin i rummet som varierar från dag till dag. En söndag säger hon att söndagarnas publik är den svåraste. De har mindre tid och är ofta på väg någon annanstans. För Abramović och teamets arbete är tisdagarna de tyngsta eftersom de då haft ledigt på måndagarna och kommit bort från verket. På tisdagarna måste de därför arbeta sig in det igen.

Under de första veckorna varierar antalet besökare som släpps in i rummet samtidigt. Teamet vill hitta det ultimata antalet för att uppnå det bästa resultatet beträffande samvaro och koncentration. Abramović pratar om ansiktena som stannar kvar på hennes näthinna och

blandningen av människor som man aldrig annars ser tillsammans. Nu står de här intill varandra, blundar och känner tillit. Många ex.jugoslaver kommer och hon undrar varför. Är det bara för att prata, frågar hon sig? Vid några tillfällen håller sig inte publiken inom de ramar som hon har ställt upp. Någon lägger sig på plattformen och någon annan sitter i yogaställning på golvet. Abramović säger ”It was a hell for me today”. Den 24 juli återkommer en man som önskar att få träda in i verket naken. Abramović anger lagstiftningen i Storbritanien som skäl till att inte tillåta detta.

Hon sammanfattar publiken som de som inte vågar göra något utan nöjer sig med att betrakta och de som ger sig in i verket och gör vad de föreslås göra. Vissa är missnöjda men Abramović berättar vid flera tillfällen om besökare som blivit hänfödda över vad de upplevt. Hon använder uttryck som ”shared beauty”, ”perfect balance”, ”timeshifting zoone”. Den 1:a augusti beskriver hon verket som en generator dit folk kommer med sitt ”bagage”. Verket görs av publiken, säger hon. Vi skapar bara förutsättningarna.

Den 23 juli får hon besök av tidigare studenter som känner igen övningarna från Abramović undervisning, där hon med begreppet ”cleansing the house” egentligen menar att det är kroppen som ska renas. Efter fem dagar utan att tala hatade studenterna mig, berättar hon. Den 16 augusti talar hon om den roll hennes egen person kom att spela i verket *The artist is present* på MoMA 2010. Denna position kan i vissa fall stå i vägen för upplevelsen av *512 Hours*, menar hon. Hon har märkt att besökarna ibland letar efter henne. Hon säger: ”De måste ha sin egen erfarenhet. Därför satt jag helt stilla hela dagen för att se vad som händer om jag inte gör något. Det fungerade fint.”

Den 31 juli uppmanar hon dem som inte varit där att komma. Hon beskriver vad som kommer att hända om de kommer och avslutar med orden ”takes time to get there but it is worth it so please come.”

Under de sista fem dagarna kommenterar hon verket utifrån konstnärens ansvar och generositet. Att konstverket endast är i sin början eftersom det nu finns i minnet hos besökarna som tar det med sig som en erfarenhet, förflyttar det i samtal med andra etc. Hon menar att besökarna gjorde verket. Hon och hennes medarbetare satte ett frö som fått växa av sig självt. Sista dagen är de avslutande orden ”it’s about humanity and simplicity. Altogether we can change the world.”<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup>MAI, Abramović, <http://www.mai-hudson.org/content/512-hours-diaries>



EFTER

När utställningen går mot sitt slut får hon frågan av Cooke i *The Guardian*, vad hon ska göra efteråt: "I'll have 10 days without seeing any human beings at all."<sup>133</sup>

Hon sammanfattar tiden på Serpentine som otrolig och beskriver hur besökarna först hade varit distanserade och obekväma. De hade inte velat delta utan endast observera. Detta förändrades, menar Abramović efter några veckor då många kom tillbaka som en "stödgrupp" och skapade en struktur och gav energi. "I have so many people returning – some spend all day, every day, here. The queues have been very long, because space is limited and people have been spending so long inside."<sup>134</sup>

Verket *512 Hours* skiljer sig från *The Artist Is Present* beträffande tillgänglighet och kategori av besökare, menar Abramović. Eftersom det är gratis inträde på Serpentine Galleries, kan man se en hemmafru ifrån Bangladesh stå intill en kärnfysiker, en sciencefiction författare och en tolvårig pojke. Besökarna på MOMA var däremot tvungna att betala 25 dollar.

Abramović säger till Cooke att hon anser att verket *512 Hours* är mer djupgående än allt annat som hon tidigare har gjort. På frågan om hur publiken reagerat svarar hon att de fått många lådor fulla med brev som folk skrivit efter att ha besökt utställningen, men också sett många gråta. "One girl stood in front of a wall and cried uncontrollably. 'It's wonderful,' she said, when I talked to her in the locker room afterwards she said: 'I just saw my whole life passing in front of me'."

Abramović menar vidare att utställningen också erbjuder en möjlighet att stanna upp "I have a writer who comes here every six days, and he walks for three hours in slow motion, and then he goes home and works. It's a brain spa for him." Vad är det då som publiken har fått? Eftersom vår kultur är baserad på skuld och krav ville vi, säger Abramović ge människor tillstånd att inte göra något "to close their eyes and just be with themselves. ... The brain is like a Ferrari... we help people to slow it down."<sup>135</sup>

#### 2.2.4 Medias beskrivning av *512 Hours* i relation till publiken

Matthew Wilson beskriver i *Aestheticamagazine* att det i det första rummet med den upphöjda kvadraten i mitten och sedan stolar i en rad runt kvadraten stod och satt människor i tystnad

---

<sup>133</sup> Cooke, <http://www.theguardian.com/theobserver/2014/aug/23/marina-abramovic-512-hours-serpentine>

<sup>134</sup> Cooke.

<sup>135</sup> Cooke,.

som förmodligen hade blivit instruerade av Abramović och hennes team att göra så. Han säger vidare "We, the audience, became the artwork, submissively waiting for the shamanistic Abramović to move us like chessmen around a board." Sedan visades han till en stol och fick ett par hörselskydd med uppmaningen om vad han skulle göra "Put these on and close your eyes; concentrate on your breathing. Stay as long as you want." Wilson blev kvar i samma position med fokus på sin andning i ungefär tjugo minuter vilken han beskriver som "and eventually entered a wonderfully serene, almost entranced state of mind." Efter det rörde han sig långsamt omkring i de olika rummen och tog emot hjälp av Abramovićs "hjälpare" flera gånger. Han summerar verket så här "The piece provides two different emotional modes for the audience member." Först menar han var det lite spännande att gränserna mellan publik, verket och konstnären var osäker. Sedan inträdde, menar han en mer terapeutisk period. I jämförelse med konstnärens tidigare verk anser han *512 Hours* vara ganska "ofarlig". Efteråt säger Wilson att han kände sig mer som om han kommit från ett gympass eller en terapeut, uppfräschad och tömd, vilket inte är så vanligt när man lämnar en konstutställning enligt honom. Han hade fått nya krafter men inte lärt sig något. Därför blir hans råd till besökarna "If you visit, come prepared to see something grand in the nothingness, or the nothing will seem very blank indeed."<sup>136</sup>

Mark Savage kommenterar utställningen för BBC den 11 juni genom att låta besökare beskriva sina upplevelser. Många tyckte det var avslappnande och andra sökte kontakt med konstnären. Någon liknade det vid en religiös upplevelse. Han skriver att det är Abramović själv som öppnar dörrarna varje dag klockan tio och då köar redan hundratals besökare. Den första är Geraldine, en konstprofessor från Kensington, som hade kommit dit redan halv sju på morgonen. Hon beskriver upplevelsen efteråt som att vara på "a very beautiful party where nobody talks" och hon känner nu sig sugen på att börja med meditation som skulle kunna vara bra för henne, på så sätt säger hon, kan utställningen förändra mitt liv. Abramović har till sin hjälp, som Savage uttrycker det "guards" som uppmuntrar publiken att delta. De första timmarna den första dagen beskrivs så här "Abramović seemed to be playing a giant game of cosmic yogic chess, with the public as her pieces, positioned carefully throughout the gallery. There was something eerie about entering a room full of bodies frozen in space but, once guided into position, most of the visitors reported feeling an overwhelming sense of wellbeing."<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Wilson ,<http://www.aestheticamagazine.com/review-marina-abramovic-512-hours-serpentine-galleries/>

<sup>137</sup> Savage, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-27798250>

Den 15 juni skriver Laura Cumming i *The Guardian* om kön som sträcker sig genom Kensington Gardens. En kvinna redan har svimmat, skriver hon och många har skaffat sig stolar för att kunna vänta i flera timmar utanför. Artikeln kritiserar utställningen utifrån aspekter av lydnad ”is a spectacle of mass obedience”. Hon beskriver hur publiken efter att ha fått sin hand stämplad ”standing rooted to the spot in the kind of silence any performer would pray for. Some have been told what to do, others have been led by the hand (or the nose) and stationed at measured intervals around the gallery.” Hon beskriver hur orörliga besökarna står på den upphöjda plattformen, medan andra står vända mot väggarna i de tre rummen. Några håller en främling i handen, andra får massage och de flesta har ögonen slutna. Abramović närvaro beskrivs så här ”And through this assembly of living statues comes Marina Abramović herself, with her long black coat and her long black plait and her eerily white complexion. She looks and sounds like Maria Callas.” Cumming delar upp publiken i två delar. Den första delen består av de som har kommit för att se ”Serbian-born art star in the flesh” och delta i ett nytt historiskt ögonblick av performance inicianerat av Abramović. Den andra delen är de som bara kommit för att se vad som händer. Det som händer är det här fortsätter Cummins - att Abramović eller någon av hennes assistenter ”singles you out of the crowd” och leder dig runt i galleriet. Hon jämför handlingen med att leda ett olydigt barn runt för att hitta en lämplig plats att stå på. Sedan står man där och tittar på väggen, som i Cummins fall ”in punishment position – and left to remain. That this is meant to be Zen seemed implicit in the instructions Abramović mouthed in my ear. ’Relax,’ she says, taking my shoulders in her strenuous grip.” Cumming känner sig inte avslappnad och vill inte ta ”order” från Abramović. Cummins slutar med att konstatera ”There is the pent-up emotion, the physical endurance, the social anxiety about how to behave, how long to do what you’re asked to do, whether to comply, laugh, pierce the silence or leave.” Cummins återvänder några dagar senare till Serpentine Galleries för att se vad som händer när utställningen har pågått ett tag. Hon beskriver då hur några stannar tillräckligt länge för att bli känslomässigt berörda medan andra slinker iväg så fort de kan. Hon talar om en förändring som är på gång ”There is, incidentally, the promise of furniture to come; one imagines, with horror, the artist putting people to bed.” Hon summerar upplevelsen som övning i mindfulness som går via ”witnessing Abramovic’s stupendous stamina up close; seeing your fellow beings turning inwards, or outwards, in unconscious response or its opposite, hot self-consciousness; doing it yourself in a pristine white gallery, participating in a cult event.”

Cummins tycker i och för sig att de metoder som Abramović praktiserar genom sitt institut MAI är bra men ser ändå ett problem med utställningen eftersom besökarna ”becomes the raw

material of one of Abramovic's (somewhat hypocritically filmed) performances. And each becomes part of a group." Cummins avslutar med "The show revolves quite literally around the diva, her promenade performance and our curiosity; and the operation is smartly disciplined, predicated on a steady flow of good behaviour ranging from gallery-going deference to willing submissiveness."<sup>138</sup>

När halva tiden av passerat skriver Adrian Searle i The Guardian den 18 juli, om sitt andra besök på utställningen. Vid första besöket säger han att han leddes av henne, eller någon "hjälp" till att stå vänd mot en vägg, med stängda ögon för att tänka på "inget" och vara närvarande. Men han menar att det är svårt att tänka på "inget", eftersom det alltid är något som man tänker på som exempelvis "Sexual fantasy, should I try Botox, and did I leave the iron on? It is hard to be in the moment. Harder to leave the self behind." Han är inte upplagd för detta och menar det är sånt som folk tillbringar år uppe i berg, i ashrams, på workshops etc. för att komma fram till. "But not me; I'm not your man", konstaterar han. Searle övergår från egna övningar till att betrakta de andra deltagarna och gissa vem som kommer att orka längst. Vad han betraktar är personer stående på socklar i polerat trä i form av ett kors i det norra rummet. Han undviker ögonkontakt och går något fortare än de som förflyttar sig i det västra rummet mellan kortsidornas två väggar. Han vill inte fånga Abramović eller hennes assistenters uppmärksamhet. Hans språk är sarkastiskt när han talar om sin upplevelse och använder uttryck som – svetten i hörlurarna, synvillor, hörselhallucinationer, känslan av att gå på en drog, paranoia etc. När Searle kommer till nästa rum finner han "rows of people sit at little desks, head down, as if they were in a school exam. Pacing unheard behind these bowed heads, peering over their shoulders, I become an inadvertent invigilator. On each desk is a sheet of paper, and little piles of grains of dry, white rice and green lentils." Han beskriver hur de sorterar vita bönor från gröna och konstaterar "One or two have gone off piste, drawing round the grains and making weird drawings, or forming the grains into crosses and spirals. I quite expect some poor soul to stick a pencil up their nose, as a sign of resistance. But most are doing their diligent best with the rice grain and lentil bookkeeping." När en av assistenterna pekar på en tom stol så gör han en tyst pantomim föreställande en osynlig kniv som skär av hans hals, följd av hängande tunga och rullande ögon. "I exit, pursued by no one." Ute ur huset möts han av Abramovićs vakter som finns där utifall att något skulle gå snett. Men han menar att eftersom det inte är tillåtet med kameror så har det ännu så länge inte funnits några "attacker" på konsten. Konsten som består av publiken är kanske inte så

---

<sup>138</sup> Cumming, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/15/marina-abramovic-512-hours-review-serpentine-gallery>

mycket att attackera menar Searle. ”Today, I encounter my own resistance. Is it me, the art, the atmosphere? Too much the critic, you say, not enough rice counting. But it just isn't going to happen”, säger Searle avslutningsvis.<sup>139</sup>

### 2.2.5 Andra besökares beskrivningar av 512 Hours

På Abramović hemsida MAI kan man se kommentarer från utställningen *512 Hours*. Här finns en oöverblickbar mängd med handskrivna texter och teckningar som i vissa fall är helt oläsliga. I de ca: femhundra texterna som jag läst förekommer ofta dessa ord och meningar: peacefull, rehab, presense, meditation, waiting, gift of time, holy space, playing out in the void with us, make it happend myself, Marina opened a door I hope will never close, feeling of oneness, house of love, energy dialogues, hospital, intense, inhaled, experience void, serene, amazing, fascinating, dizzying, difficult, lifechanging, sublime, unexpected, I just walked through Serpentine + out in @ 4 minutes, hope I'll remember the feeling, Blindfoolding was freedom.. I wanted to lie down but never did, Must do every month, Somethimes I do not fit in the context, It brought out the anarchist in me. I didn't want to do was I was guided to do, I didn't like the blindfold otherwise I enjoyed it, Can we please have this as a permanent space in London, Coming home as a stranger, Everyone does what everyone else is doing, I felt like a baby again, Almost like a zoo, Is this was happens after death, It also funny to see the random spatial arrangement of all those bodies, The sound of the sea, Art cures you, Meating Marina and taking her hand was a dream, Marina is my hope for the future of art and relationship, You killed our senses and enhanced our soul, Everyday busy brain was sucked out, I think Marina Abramović is the warmest person in the world, The rooms where so cold but she filled the space with warmth, just by being there, The space is the same and the different one at the same time, Somebody touched my hand, I came away feeling bad that I will never knew who hold my hand with such control, Trip to my inside, Feel happy, sad, strange, lost, loved and alone at the same time, I don't want to go out again, I was lying in the stretcher partially covered by a sheet, and someone came to smooth the sheet, and tuck it around my shoulders. There was such a feeling of warmth, Silence brings respect, We are all equal, Marina took my hand and put me to sleep as my mother did when I was a little child, I felt safe, Dreaming in a dream, Walk together, talk together, You soul kissed my soul, I don't want to leave, I felt cleare comming out, Felt very cleansing and pure, I felt like meditation and I felt very relaxed and calm, It felt like a union of people all coming together to have an experience, Time seemed to stop and nothing else really mattered....Everyone became anonymous, Felt very moved by it and Marina is realy inspiring, Today was my second time, Energy a lot more intense, Felt lika a sardine squashed into a can, The familiarity with the space made me dare a lot more – to step on to the stage, to set intents? Instead of waiting for my ....shape my moments . All in all, wonderful that this silence, respect and sensivity towards fellow ....”

Bland de som intervjuats på Serpentine's hemsida talade Peter Shatwell om att det inte var så tydligt vem som var Abramović, vilket han tyckte var ovanligt och tydde på att det inte handlade om det.

---

<sup>139</sup> Searle ,<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/18/marina-abramovic-halfway-through-512-hours-serpentine>

### 3. Analys och tolkning

I detta kapitel jämför jag min egen upplevelse av verket *512 Hours* med den upplevelsen som andra besökare haft, vilket framkommit i tidningsartiklar, rescentioner, intervjuer och kommentarer på Abramovičs hemsida. I gruppen andra besökare ingår förutom den ”vanliga” publiken även journalister och kritiker vars synpunkter finns redovisade under 2.2.4 och 2.2.5 Dessa upplevelser ställs sedan mot de intentioner som Abramovičs själv haft med verket. Min analys och tolkning görs utifrån de frågor som jag ställde under 1.2 beträffande om, hur och varför publiken fungerar som material. Detta gör jag med hjälp av de underfrågor som finns redovisade i bilaga 1. Jag gör även en tolkning av verket.

Eftersom ett centralt begrepp för Abramovič i planeringen av verket är ”shunyata” så vill jag börja med att undersöka hur denna **”tomhet”** kommer till uttryck i verket. Om man med tomhet menar ett rum utan föremål, så antyder Abramovič att detta var hennes ursprungliga idé och menar att *512 Hours* är en reduktion av föremål från verket *The Artist is present*. ”Now I’m removing everything. I want to have the public as my living material and I am living material for them.”<sup>140</sup> Dock räknar hon i katalogen upp de föremål som ska fungera som rekvisita under utställningstiden, vilket innebär att de finns där som en möjlighet. En möjlig användning som Abramovič även kommenterar i dagböckerna. Hon berättar vilka föremål som används under vissa dagar och vilka kombinationer av övningar, som enligt henne fungerar bäst. Gångövningen är helt fri från föremål och är den övning hon själv tycker mest om och även den som jag upplevde starkast. Dock utformas verket så att de olika rummen ser olika ut från dag till dag. Vissa dagar är ett rum tomt, andra dagar ett annat. De finns också dagar då inget rum är helt tomt. Jag får intrycket av att verket går från relativ tomhet i början till fler föremål ju längre verket fortskrider fram till dess att Abramovič finner den optimala balansen. Konstateras kan därför att verket inte bygger på en ”tomhet” vad beträffar föremål i rummet. Där finns inte bara publiken, konstnären och en tom galleriyta. Jag finner det tomma rummet i kombination med vissa föremål, vilka är förutsättningen för publikens agerande, vara verket.

”Tomheten” är det då ett tillstånd som konstnären önskade att publiken ska befinna sig i? Befriade från mobilsamtal, stress och plikter ska de vandra över gallerigolvet, helt uppfyllda av sin upplevelse och mötet med sig själva, som Abramovič uttrycker det i intervjuer och texter producerade innan verket genomfördes. Detta fungerar för vissa av deltagarna som

---

<sup>140</sup> Manning, <http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/marina-abramovic-queen-of-extreme-art-9335741.html>

beskriver sin upplevelse i termer som liknar meditation, healing, omhändertagande och energier. Dock går det inte att avgöra huruvida verket innehåller ”tomhet” eller inte på ett generellt plan. Det är inte heller min avsikt att avgöra huruvida verket som har ”tomhet” som bakomliggande idé hos konstnären verkligen uppfyller detta. Jag kan endast konstatera att det råder delade meningar om tillståndet gick att uppnå eller ej och jag lämnar därför frågan åt varje enskild besökare att avgöra. Beträffande begreppet som ämne intar Abramović som tidigare nämnts en plats i en redan inarbetad konstnärlig tradition med föregångare som Yves Klein vilken 1958 ställde ut ett tomt rum med titeln *The Void*.<sup>141</sup>

Långt ifrån alla besökare känner sig ”renade” eller har andra starka upplevelser vid sitt besök på utställningen. Några sätter sig på tvären och känner sig behandlade på samma sätt som ett olydigt barn, vilket är fallet för journalisterna Cummings och Searle. En tredje kategori betraktar nyfiket eller slött dem som ger sig in i övningarna. Min egen upplevelse ligger mellan betraktarens och den som gör det som förväntas. Jag har lätt att falla in i gångövningen men kan inte finna mig tillrätta i sängen. Tydligt är ändå att publiken är en förutsättning för verket. När Abramović försvinner från rummet fortsätter övningarna men kanske sänkts då energin eftersom **Abramović närvaro** är en viktig ingrediens i verket, enligt många besökare. För att få publiken att göra övningarna använder sig Abramović av sin egen närvaro, vilket visar sig redan från början då hon på morgonen tar alla besökare i hand innan de går in i utställningen och på kvällen säger adjö till de sista som lämnar galleriet. Det visade sig också genom att hon erbjuder vissa besökare, som dragit hennes uppmärksamhet till sig, att dricka vatten och prata med henne i ett separat rum. Eftersom Abramović har fått stor uppmärksamhet vid tidigare utställningar finns här naturligtvis en **maktrelation** som många påtalar. Några av publiken uttrycker nästan religiösa känslor inför att vistas i hennes närhet medan exempelvis Cummings beskriver Abramović i mer ironiska ordalag. Publikens medverkan bygger på frivillighet men Abramović och hennes team **leder publiken** in i övningarna som är förutbestämda. Konstnären har skapat förutsättningarna i form av föremål tänkta för specifika övningar. Bland de övningar som hon använder sig av i *512 Hours* finns några nämnda i kapitlet *Practical explorations and their origin* i Richards bok.<sup>142</sup> Vilket innebär att det är övningar som Abramović redan har erfarenheter av i bl.a. sin undervisning och träning av assistenter. Denna erfarenhet innebär ett mindre risktagande och en större chans att lyckas, än om hon hade använt sig av övningar som inte tidigare har provats. Trots detta talar Abramović i flera intervjuer innan verket genomfördes om sin rädsla för att

---

<sup>141</sup> Yves Klein Archive hemsida. Hämtat 2016-05-15 från [http://www.yveskleinarchives.org/works/works13\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/works/works13_us.html)

<sup>142</sup> Richard Mary, Marina Abramović, s. 114-129.

misslyckas. Hon är rädd för att publiken ska vägra att göra övningarna, vara berusade eller inte ens komma dit. I publikrelationen finns ett inslag av risk som ofta förekommit i Abramović tidigare verk, om än av ett annat slag. Hon påtalar också nödvändigheten av våga experimentera och kanske misslyckas. Hon menar i en intervju med Obrist att den kreativa processen dör om man upprepar sig.<sup>143</sup>

Det finns väldigt lite utrymme för att använda rummet på något annat sätt än det förutbestämda. Abramović beskriver i sin dagbok hur några besökare gör ”fel” och exempelvis sätter sig i yogaställning på plattformen där det är tänkt att man ska stå och blunda. Det gör henne ledsen när dessa **gränser** överträds eftersom personen som sitter i yogaställning på plattformen hindrar den från att användas så som den är tänkt, nämligen att att stå och blunda på. Det talades också i några intervjuer om osynliga vakter som finns där för att se till att inget oväntat händer. Abramovićs **roll** kan då närmast beskrivas som **regissörens** som vet hur det ska vara och publiken blir skådespelarna som framför dramat. Men de framför inte dramat inför någon publik utan för att få en inre upplevelse fylld av kanske ”tomhet”. ”Regissören” är dock medveten om att medverkan bygger på frivillighet och förhåller sig öppen till vad som händer inom de fastställda ramarna. Eftersom publiken är olika från timme till timme och från dag till dag förändras verket både visuellt och i deltagarnas inre. Verket är inte bara de som deltar i övningarna, även de som tittar på eller försvinner därifrån efter en kort stund påverkar verket. Man kan liksom Foucault, menar Phelan undra till vilken grad den ”tyste betraktaren dominerar och kontrollerar utbytet.”<sup>144</sup>

Publiken är inte bara en förutsättning för verket utan även en del av det. När Abramović och hennes team leder publiken gör de det med **försiktighet** och det finns stora möjligheter att lämnas ifred på utställningen. Den personliga inegriteten, för både konstnär och publik, utsätts inte för några större påfrestningar. Jag kan som besökare lämna rummet när jag vill, vilket upplystes om redan i entrén. Övningarna som bygger på frivillighet var inte utelämnande för någon part, så som jag ser det. Men Cummings och Searle känner sig båda kränkta av Abramović och hennes medarbetare. Searle kallar hennes assistenter för vakter och båda talar även om mötet med vakterna utanför galleriet, vilket jag tycker förstärker känslan av maktmissbruk.

Som besökare upplevde jag att det behövs tid för att identifiera vad som sker inne på galleriet och vad som förväntas av mig. Efter att jag fått klart för mig att det finns några personer förut Abramović som så att säga för handlingen vidare, kan jag bestämma mig för

---

<sup>143</sup> Obrist, Hans Ulrich, s 112-113.

<sup>144</sup> Phelan, *Performancekonstens ontologi*, s. 229.



om jag vill vänta tills de kommer fram till mig och leder mig till någon av de handlingar som är planerade i rummet eller ta egna initiativ. Jag kan också ta ställning till om det är handlingar som jag önskar delta i, kan tänka mig delta i eller vill undvika. Men det är ändå lätt att känna ett inre tvång då man som deltagarna fått klart för sig vad man förväntas göra, även om anledningen kan upplevas som dunkel.

De föremål som finns i rummet behöver ingen förklaring till hur de ska användas utan förklarar sig själva. Sängen kan man ligga i, börnorna kan man räkna, stolarna kan man sitta på etc. I ett sökande efter den optimala upplevelsen omprövar Abramović och hennes team under hela utställningstiden vilka föremål som ska finnas med. Det finns därmed en **öppenhet** i hur vägen till upplevelsen av ”tomhet” ska gå till, konstnären har inte bestämt det fullt ut i förväg. På så sätt är också publiken med och formar verket under utställningens gång.

Eftersom man som publik kommer in i det mittersta rummet först har man två möjliga vägar att gå vidare, till höger eller till vänster. I det första rummet går det inte att se vad som sker i de två andra rummen förrän man har kommit så långt in att man ser dess öppningar. Det finns inga dörrar mellan rummen. Eftersom Abramović är **uppmärksam** på hur publiken beter sig kommer hon under tiden som utställningen pågår att komma fram till i vilken ordning de olika övningarna bör göras för att fungera bäst. Denna uppmärksamhet leder även till att hon försöker förstå och närma sig deltagare som uttrycker avstånd och skeptiscism. Ibland lyckas hon med detta.

**Relationen mellan deltagarna** varierade stort. Några beskriver hur de faller in i exempelvis gångövningen tillsammans andra och lyckas glömma bort allt annat. Den största delen tycks ändå pendla mellan att betrakta de andra och periodvis falla in i en övning. Abramović själv betonade publikens sammansättning och ser kombinationer av människor som är sällsynta på samma plats. Hon menar också att verket är olika från dag till dag beroende på publiken. Det fungerar bättre när utställningen har pågått ett tag och några av publiken återkommer. De får därmed en ledande funktion i rummet, eftersom de är inarbetade på vissa övningar. Då verket kan sägas förutsätta och utgöras av publiken som jag skrev ovan, så kan jag nu även tillägga att publiken förändraroch driver verket.

Ett av Abramović syfte med verket är att ge besökarna **tid**, som hon säger är en bristvara i dagens samhälle. ”We don’t have time any more, we have to create time in art.”, säger hon i en intervju med Apleyard.<sup>145</sup> Tidsaspekten kommenterades också av flera besökare och

---

<sup>145</sup> Apleyard, <http://bryanapleyard.com/marina-abramovic-nothing-into-everything/> *Sunday Times*, 2014-06-15/*BryanApleyard.com*, Hämtat 2016-04-02 från <http://www.bryanapleyard.com/marina-abramovic-nothing-into-everything/>

många sade sig uppleva att det är svårt att veta hur länge man har befunnit sig på utställningen. Den känslan instämmer också jag i.

Jag uppfattar att konstnärens intentioner med verket är att bibringa deltagarna en upplevelse liknande den som hon personligen sökt i största delen av sitt liv. Hon och Ulay reser bl.a. till Australiens öken i sitt sökande efter stillhet och isolering.<sup>146</sup> Detta sökande tycks ha pågått ända fram till förberedelserna som gjordes inför verket *512 Hours* i Brasilien.

Abramović konst har gått ifrån riskfyllda ganska våldsamma experiment med den egna kroppen till i tid utdragna och påfrestande, om än mer stillsamma verk där publikens medverkan fått allt större betydelse. I mitten av denna linje inträffar kriget på Balkan och Abramović ser sig tvungen att återvända dit. Några verk kommer då att handla om hennes föräldrars historia, som sammanfaller med landet Jugoslaviens, om döden och om serbisk kultur. Under denna tid talar hon om skam och skuld och om att hon är född i ett land som inte längre finns. Jag föreslår i min tolkning av verket *512 Hours*, att det uttrycker en önskan om att hitta andra vägar i livet än krig och nationalism som funnits närvarande i hela hennes liv, även om hon under största delen varit bosatt utanför sitt ”hemland”. I egenskap av att vara född i Jugoslavien, vilket alltid nämns när hennes namn kommer på tal, sammanknippas hon med förväntningar och förutfattade meningar som är relaterade till bl.a Serbiens roll i kriget på Balkan. Konstvetaren Piotr Piotrowski har uppmärksammat det komplexa system av förväntningar som konstnärer från Serbien förknippas med; som post-socialism, balkanism och Slobodan Milosevićs nationalism och roll i Balkankriget.<sup>147</sup> I sin bok *Imagine the Balkans* från 2011 beskriver den bulgariska historikern Maria Todorova Balkan som ”the other”, ett kulturellt konstruerat förhållande.<sup>148</sup>

Verket *512 Hours*, som jag ser det är ett erbjudande om ett mentalt tillstånd bortanför materialism, sprunget ur stigma. För att använda Erving Goffmans uppdelning av stigma avser jag det röra sig om ett s.k. ”tribalt” stigma som handlar om ras, nation och religion.<sup>149</sup> ”Unlike scar, stigmata takes away, removes substance, carves out a place for itself”, skriver Hélène Cixous i sin bok *Stigmata*. Cixous gav bort frimärken för att mildra sitt stigma, kanske ger oss Abramović en ficka i tiden att krypa in i.

---

<sup>146</sup> Stilles, 2008, s. 81..

<sup>147</sup> Piotrowski, Piotr, *Art and Democracy in post- communist Europe*, Reaktion books Ltd, London 2012, Palgrave Macmillan, 2013, s. 175.

<sup>148</sup> Todorova, Maria, *Imagine the Balkans*, Oxford University Press, 1997

<sup>149</sup> Goffman, Erving, *Stigma, Den avvikandes roll och identitet*, Studentlitteratur, Lund, 2014 (original 1963), s. 12.

*512 Hours* behandlar inte kriget som ämne, vilket fler av hennes tidigare verk gör, men som hon uttryckligen säger så pekar hennes verk mot en möjlighet för människor att leva annorlunda och nära varandra. Abramović väljer därför i verket *512 Hours* att finnas till hands för publiken och hjälpa dem fram till en upplevelse som hon anser vara viktig. Det kan ses som motsägelsefullt att hon gör detta via sin roll som regissör, men performance som omhändertagande handling var hon redan inne på 1969. Hon gjorde då *Come wash with me* på Gallery Youth i Belgrad där hon tvättade och strök publikens kläder medan de väntade.<sup>150</sup>

Phelan frågar sig huruvida man kan förstå en performance? Frågan ställer hon efter att ha besökt *The House with an Ocean View* 2002. Hon säger inte ännu ha förstått vad som egentligen hände där ” I was a witness to something I did not see and cannot describe. I was in the realm of Warhol’s *Shadows*, seeing the trace of a history of negative reflections that refused to find form.”<sup>151</sup> Jag vill instämma med att det är svårt att förstå vad som egentligen händer i verket *512 Hours* också eftersom de mesta som händer inte är synligt. Det sker en dag som jag inte är där, det sker i ett annat rum eller som kanske oftast är fallet innuti en annan människa. Däremot anser jag inte att detta genrellt gäller för performance.

Utställningen är slut och nu finns bara minnet av det kvar hos publiken och konstnären. Berättelsen om verket och de eventuella handlingar som den har orsakat är också verket. Det har ifrån en idé vuxit till en inte överblickbar amöba med centrum i hundratusentals hjärnor. Abramović kan sägas bygga vidare på det som Alexander Kaprof startade 1959 då han önskade sammanföra livet och konsten med publikens hjälp, för att skapa en utvidgning i tid och rum.<sup>152</sup>

Genom att inte tillåta dokumentationer så instämmer Abramović med Phelan då hon påstår en performance bara är här och nu, tänker jag vid mitt besök. En levande akt som inte kan finnas kvar i en dokumentation. Men vänta nu, fick vi som besökare inte skriva på ett papper där vi tillät dokumentation från konstnären under vårt deltagande i verket? Dessutom har jag i några artiklar sett bilder från *512 Hours*. Min tolkning blir då att vi som publik inte ska dokumentera eftersom det hindrar upplevelsen. Man är aldrig riktigt här och nu när man vet att man kan titta på bilderna efteråt. Sökande efter motiv kan ändra fokus från intre upplevelse till snygg komposition. Dessutom riskerar man inte att komma med på andras bilder när man kanske ser fånig ut sovandes under ett grönt lakan. Men Abramović har oss i sitt arkiv till vars

<sup>150</sup> Pejić, Bojana, Marina, Abramovic *Artist body*, 1998 s. 58.

<sup>151</sup> Phela, Peggy, ”Witnessing Shadows” *Theatre journal*, 2004: 56:4, John Hopkins University Press, s. 576.

<sup>152</sup> Hoffman, Jens och Jonas Joan, *Perform*, Thames & Hudson Ltd, London, 2005, s. 15.

potential hon alltid kan återvända. I intervjun med Obrist säger hon att det är viktigt för henne att ha kontroll över dokumentationen, att kunna styra vad som finns kvar i form av foto och video.<sup>153</sup> Så frågan kvarstår huruvida det handlar om kontroll över dokumentationen eller omsorg om publikens upplevelse, kanske är det både och.

Men var finns då kopplingen till Teslas publika experiment? Jag vet inte. För mig framstår det som dess raka motsats när en entusiastisk publik ser på när vetenskapsmannen, likt en trollkarl leker med krafter som elektricitet. Här är publiken passiv om det inte är så att Abramović syftar på den speciella maskin, som jag nämnde i inledningen, där elektricitet förflyttar sig utan materia genom luften och fångas upp av de lysrör som publiken håller i sina händer. Är det då Abramović som är den elalstrande maskinen vars energi publiken fångar upp? Hon talar i sina dagböcker om energin som finns i rummet, men det uppfattar jag som energier som har sitt ursprung hos olika personer, inte som en jätteenergikälla i centrum. Om så är fallet står den bilden i ett motsatsförhållande till Abramović som omhändertagare av publiken. En situation som kanske avspeglar en mer sammansatt konstnärsroll och komplext verk än vad jag som betraktare först uppfattat.

---

<sup>153</sup> Obrist, Hans Ulrich, s. 150.

#### 4. Sammanfattning och slutdiskussion

Mellan 13 juni och 25 augusti 2014, visades på Gallery Serpentine verket *512 Hours*. Konstverket är gjort av Marina Abramović med hjälp av publik och assistenter. Syftet med verket var att åstadkomma ett verk utifrån begreppet "shunyata", som ungefär betyder full tomhet, där publiken är konstnärens material. För att få publiken att fungera som material så har konstnären placerat ut diverse föremål som kan användas i de av konstnären förutbestämda övningarna. Abramović närvarar under hela tiden, d.v.s de 512 timmar som verket håller på.

Abramović har varit verksam som konstnär sedan 1970-talet och gjort många verk som innehåller moment av risk, uthållighet, läkande krafter, utsatthet och transparens. Publiken har haft olika betydelse i hennes performanceverk genom tiderna, allifrån passiv till att helt utgöra verket. Abramović har skapat sig ett rykte som performancens Grand Old Lady, inte minst genom sitt verk *The Artist is Present* som genomfördes på Moma i New York 2010. I verket *512 Hours* ville Abramović tona ner sin egen betydelse och även om hon är fysiskt närvarande där hela tiden så är hon stundtals upptagen i egna övningar och inte tillgänglig för publiken. Hon vill få oss som är publik att glömma tid och rum, genom att lämna ifrån oss störande ägodelar som mobiltelefoner, klockor, inspelningsutrustning etc. innan vi går in i utställningen. Man kan säga att hon även tar en risk i detta verk då hon inte helt och fullt kan veta hur publiken kommer att reagera. Upplevelsen hos publiken inför verket *512 Hours* varierade stort och beskrivs som alltifrån stor skepsis till fullständig hängivenhet. Den kritik som framförs handlar om konstnärens starka kontroll och styvmoderliga behandling av publiken. De mest positiva deltagarna kommer tillbaka flera gånger och uttrycker att besöken har förändrat deras liv på olika sätt. Någon har blivit av med sin rastlöshet en annan ska börja meditera. Jag vill här återknyta till Gadamer's tankar om konstverket som ett "spel". Han menar att på det sätt som spelet är, tillåter det inte att spelarna förhåller sig till det som ett objekt.<sup>154</sup> Verket har skapat olika erfarenheter hos publiken och åtminstone förvandlat en del av dem som erfarit det. Gadamer menar att det finns en påtaglig skillnad mellan de åskådare som bara nyfiket tittar på och de som "helt hänger sig åt konstens spel". De som hänger sig hamnar i en "därvaro" en slags självförglömmelse som är ett resultat av att "man helt vänder sig mot en sak, som kommer till stånd genom åskådarens egen positiva aktivitet."<sup>155</sup> Men de som inte tog spelet på allvar, vart tog de vägen? Den fördärvade det antagligen inte och med

---

<sup>154</sup> Gadamer, s. 80.

<sup>155</sup> Gadamer, s. 106.

Gadamer's egna ord vill jag påstå att även de är en del av verket. ”Verkets alla aspekter tillhör verket. De är alla samtida med verket.”<sup>156</sup>

I ett konstverk menar Gadamer finns en möjlighet till framställning för någon som han anser är ”det speciella med konstens karaktär av spel”.<sup>157</sup> Men *512 Hours* framställer det något för någon när allt som finns där är en del av verket, konstnären, publiken, rummet och objekten? Vem är egentligen åskådaren? Måste det ske en förvandling till ”bild” för att åstadkomma detta och när i så fall sker denna förvandling? Är det i berättelsen efteråt? Gadamer menar ”Sålunda innebär förvandling till bild, att det som tidigare var inte längre är. Men också att det som nu är, som framställt i konstens spel, är det som förblir sant.”<sup>158</sup>

Eftersom verket inte kan dokumenteras av besökarna så lever det endast vidare i deras minne och i Abramović egna arkiv. Åskådaren blir i så fall de som får ta del av berättelsen från någon som upplevt den. Publiken som är materialet förvandlar ”spelet” till en bild som förmedlas till en åskådare som i sin tur kan föra berättelsen vidare. Konstnären har kontroll över videodokumentationen men inte berättelsen.

Vilken erfarenhet ville Abramović ge oss besökare i vår egenskap av material? Jag tolkar hennes syften som alltifrån en liten stunds avkoppling, utan mobiltelefon och med hörselskydd, till en förändrad världsordning där människor som inte brukar komma samman möts och börjar bygga ett förtroende istället för misstänksamhet inför varandra. Det är stora förhoppningar men Abramović anser att konstnärer ska tjäna folket men undvika att göra sig själv till idol.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Gadamer, s. 100.

<sup>157</sup> Gadamer, s.87.

<sup>158</sup> Gadamer, s. 90.

<sup>159</sup> Obrist, s. 84.

## 5. Käll och litteraturförteckning

### Tryckta källorn och anförd litteratur

Abramović Marina, *512 Hours*, Sepentine Galleries, Koenig Books, 2014

Borggren Gunhild/Gade, Rune, *Performing archives - archives of performance*, Museum Tusculanum Press, Köpenhamn, 2013

Fairclough Norman, *Analysing Discourse*, Routledge, London and New York, 2003

Foucault, Michel, *Diskursernas kamp*, Texter i urval av Thomas Götselius och Ulf Olsson, 2008, Brutus Östlings bokförlag

Gadamer Hans Georg, *Sanning och metod*, Daidalos, Göteborg 1997

Goffman, Erving, *Stigma, Den avvikandes roll och identitet*, Studentlitteratur, Lund, 2014 (original 1963).

Goldberg RoseLee, *Performance Art From Futurism to the Present*, Thames & Hudson world of Art, 2010, New York

Hoffman, Jens och Jonas Joan, *Perform*, Thames & Hudson Ltd, London, 2005

Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, (1945)1997, Daidalos, Göteborg

O'Brien, Sophie, "A Resonant Emptiness", *Abramović Marina, 512 Hours*, Sepentine Galleries, Koenig Books, 2014

Pejić, Bojana, Marina Abramović, *Artist body*, 1998

Phelan Peggy, *Performancekonstens ontologi: Representation utan reproduktion*. Koreografier, Skriftserien Kairos nummer 13, Rasters förlag, uå

Piotrowski, Piotr, *Art and Democracy in post- communist Europé*, Reaktion books Ltd, London 2012, Palgrave Macmillan, 2013

Richards Mary, *Marina Abramović*, 2010, Routledge, Oxon och New York

Rooms, Heike, Roms, Heike, "Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?", Borggren Gunhild/Gade, Rune, *Performing Archives, Archives of Performance*, 2013, Museum Tusculanum Press, Köpenhamn, 2013

Sayre Henry M, *The object of performance*, The Guard since 1970, University of Chicago Press, Chicago och London, 1989

Stilles Kristine & Biesenbach Klaus & Iles Chrissie, *Marina Abramović*, Phaidon, London, 2008

Todorova, Maria, *Imagine the Balkans*, Oxford University Press, 1997

Winther Jørgensen, Marianne och Phillips Louise, *Diskursanalys som teori och metod*, Roskilde Universitetsforlag/ Samfundslitteratur, 1999

## **Tidskrifter**

### **Artiklar:**

Abramovic, Marina, Thompson, Chris, Weslien, Katarina, "Performance, Pedagogy, and Representation", *A Journal of Performance and Art*, Vol. 28, No 1, The Mit Press, Hämtat den 21 juni 2016 på <http://www.jstor.org/stable/4139995>

Avgita Louisa, "Marina Abramovic", *Cultural Policy Journal*, Wordpress, nr 6, 2010

Chalmers, Jessica, "Marina and the Re- performance of authenticity", *Journal of Dramatic Theory and criticism*, 2008

Claesson, Silwa, Hallström, Henrik, Kardemark, Wilhelm, Risenfors, "Ricoeurs kritiska hermeneutik vid empiriska studier", *Pedagogisk forskning i Sverige*, 2011:16:1,

Demarla, Christina, "The performative Body of Marina Abramovic, Relating (in) Time and Spaces", *European Journal of Women's Studies*, London, Thousand Oaks och New Delhi, Vol 11(3), 2004

Fisher, Jennifer, "Proprioceptive Friction, waiting in the line to sit with Marina Abramović" *The Senses and Society* 7:2, 2012.

Phelan, Peggy, "Witnessing Shadows" *Theatre journal*, 2004: 56:4, John Hopkins University Press, ÅR

Sofear, Joanna, "Touching the body: The Living and the Dead in Osteoarcheology and the Performance Art of Marina Abramović", *Norwegian Archaeological Review*, Vol 45:2, 2012

Rubino Giovanni, "Italian Art in Yugoslavia, 1961---1967: An Overlooked Chronicle" *Art Bullentin*:3: 1, 2014

## **Tidskrifter**

*A Journal of Performance and Art*, Vol. 28, No 1, The Mit Press, Hämtat den 21 juni 2016 på <http://www.jstor.org/stable/4139995>

*Cultural Policy Journal*, Wordpress, nr 6, 2010,

*European Journal of Women's Studies*, London, Thousand Oaks och New Delhi, Vol 11(3), 2004

*Journal of Dramatic Theory and criticism*, 2008



*Norwegian Archaeological Review*, Vol 45:2, 2012

*The Senses and Society* 7:2, 2012

*Theatre journal*, 2004: 56:4

### **Uppsatser och avhandlingar**

Lochman, Erin, Megan, *The Art of Nothingness: Dada, Taoism, and Zen*, University of Kentucky, 2011

Mingua Fan, *The significance of Xuwu (Nothingness) in Chinese Aesthetics*, Front Philos, Kina, 2010,

Sternudd Hans T, *Excess och aktionskonst*, Heterogénsis förlag, Lunds Universitet, 2004

### **Internetkällor**

Appleyard, Bryan, "Marina Abramovic: Nothing Into Everything"  
*Sunday Times*, 2014-06-15/[BryanAppleyard.com](http://www.bryanappleyard.com), Hämtat 2016-04-02 från  
<http://www.bryanappleyard.com/marina-abramovic-nothing-into-everything/>

Be-Ins, Hämtat 2016-06-22 från <http://ginsbergblog.blogspot.se/2011/07/human-be-in-in-san-francisco-1967-asv8.html>

Cooke, Rachel, "Marina Abramović: 'This piece is deeper and more profound than anything I've ever done before'", *The Guardian*, 2014-08-23. Hämtat 2016-04-02 från  
<http://www.theguardian.com/theobserver/2014/aug/23/marina-abramovic-512-hours-serpentine>

Cumming, Laura, "Marina Abramović: 512 Hours review – an elaborate exercise in mindfulness", *The Guardian*, 2014-06-15. Hämtat 2016-04-02 från  
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/15/marina-abramovic-512-hours-review-serpentine-gallery>

Dezeuze, Anna, "Nothing Works", *Tate Moderns* hemsida, Hämtat 2016-05-03 från  
<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/nothing-works>

Fried, Michael, *Art and Objecthood*, 1967 , hämtat 2016-05-20 från  
<http://int.search.myway.com/search/GGmain.jhtml?p2=%5EBSB%5Exdm063%5ETTAB02%5Ese&ptb=0B9EAA10-CBC9-4EB3-91E5-DC1CCD3094C4&n=782aaa9b&ind=&tpr=hpsb&trs=wtt&cn=se&ln=en&si=CKm5gv3Puc0CFesGewod63sOiw&searchfor=Fried%2C%20Michael%2C%20Art%20and%20Objecthood%2C%201967&st=tab>

Hermenuetik, Göteborgs Universitet, hämtat 2016-05-12 på  
<http://infovoice.se/fou/bok/kvalmet/10000012.shtml>

MAI, Marinas Abramovic egen hemsida. Hämtad 2016- 03-28 på <http://www.mai-hudson.org/>

MAI, Marinas Abramovic egen hemsida. Hämtad 2016- 03-28 på <http://www.mai-hudson.org/content/512-hours-diaries>

Manning, Cara, "Marina Abramovic: queen of extreme art" *Evening Standard*, 2014-05-08. Hämtat 2016-04-02 från <http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/marina-abramovic-queen-of-extreme-art-9335741.html>

Millard, Colline, " In London Stunt, Marina Abramović Delivers Empty Room. Huh?" *Artnet News*, 2014-06-09. Hämtat 2016-04-02 från <https://news.artnet.com/people/in-london-stunt-marina-abramovic-delivers-empty-room-huh-30445>

Osteologi/Osteoarkelogi <https://www1.bournemouth.ac.uk/study/courses/msc-osteoaarchaeology>, hämtat 2016-06-22

Performa, hämtat 2016-06-22 från <http://performa-arts.org/about/our-director-roselee-goldberg>

Savage, Mark, "Marina Abramovic: Audience in tears at 'empty space' show", *BBC News*, 2014-06-11. Hämtat 2016-04-02 från <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-27798250>

Searle, Adrian, " Halfway through 512 hours of Marina Abramović: no one to hear you scream" , *The Guardian*, 2014-07-18. Hämtat 2016-04-02 från <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/18/marina-abramovic-halfway-through-512-hours-serpentine>

Serpentine Galleries hemsida. Hämtat 2016- 03-12 från <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-abramovic-512-hours>

Southampton University. Hämtat 2016- 06- 22 från <http://www.southampton.ac.uk/archaeology/about/staff/jrsd.page>

Stanford University hemsida. Hämtat 2016- 04 29 från <https://english.stanford.edu/people/peggy-phelan>

Stanford Eyclopedia of Philosophy. Hämtat 2016-06-22 från <http://plato.stanford.edu/entries/ricoeur/>

Tate moderns hemsida :Learn. Hämtat 2016-05-12 från <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/art-informel>

Universitetet i Bologna. Hämtat 2016- 06-22 från <https://www.unibo.it/sitoweb/cristina.demaria2/en>

Wikipedia, hämtat 2016-05-08 från <https://en.wikipedia.org/wiki/%C5%9A%C5%ABnyat%C4%81>

Wilson, Matthew, ” Review of Marina Abramovic: 512 Hours, Serpentine Galleries”,  
Aesthetica, 2014-06-07, Hämtat 2016-04-02 från <http://www.aestheticamagazine.com/review-marina-abramovic-512-hours-serpentine-galleries/>

York University, hämtat 2016-06-22 från <http://vaah.ampd.yorku.ca/profile/jennifer-fisher/>

Yves Klein Arhive hemsida. Hämtat 2016-05-15 från  
[http://www.yveskleinarchives.org/works/works13\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/works/works13_us.html)

## **Bilaga 1.**

Frågor som jag ställer mig när jag närmar mig verket *512 Hours* är:

Hur tas jag emot från början?

Är det en frivillig medverkan?

Maktrelationer mellan konstnär och publik?

Vilken är konstnärens roll?

Vilken är publikens roll?

Finns det gränser?

Vem sätter gränser?

Hur förhåller sig *512 Hours* till besökarnas integritet?

Hur förhåller sig *512 Hours* till konstnärens och medhjälparnas integritet?

Har förförståelsen någon betydelse?

Vad finns i rummen?

Hur påverkar/leder mig föremålen i rummen beträffande förflyttning och handling?

Vilken relation har rummen till varandra?

Hur påverkar de andra i rummet min upplevelse?

På vilket sätt är verket beroende av sin kontext?

Vad tror jag att konstnären vill med detta verk?

Följer jag omedvetet konstnärens intentioner?

Finns det en skillnad på den betydelse konstnären och assistenterna spelar?

Läser jag in konstnären som person och ger hennes historia betydelse för hur jag tolkar verket?