

Het ademend archief

Een nieuw begrip van het archief
op basis van Otobong Nkanga's performancepraktijk

Lotte Bode

Promotor: Timmy De Laet
Assessor: Edith Cassiers

Abstract

Deze thesis onderzoekt wat de performancepraktijk van Otobong Nkanga kan leren over de archivering van live performance in een institutionele context. Otobong Nkanga's performances blijven steeds in ontwikkeling en bestaan in complexe, inhoudelijke verwantschappen tot elkaar. Haar praktijk staat zo haaks op de statische en hiërarchisch opgedeelde preservatiemethodes van westerse archiefinstellingen. Via diepte-interviews met Nkanga wordt gepeild naar de poëtische principes van haar werk en naar haar visie over archiveren. Het doel is om de traditionele archiefinstelling te herdenken zodat kunstvormen zoals die van Nkanga erin kunnen aarden.

In deze scriptie wordt eerst geanalyseerd hoe de verschillende performances van Nkanga zich tot elkaar verhouden. Daarna wordt de overdracht van kennis bij mondelinge culturen en bij Allan Kaprow bestudeerd, twee inspiratiebronnen voor Nkanga. De artieste ambieert om net als hen enkel een essentie of een "centrale metafoor" van haar werk over te dragen. Via de theorie van Rebecca Schneider wordt gekeken naar de historisch gegroeide waarden van materialiteit en originaliteit die het westerse archief typeren. De invloedrijke archiefmodellen van Jacques Derrida en Diana Taylor worden tegenover de holistische, sociaal-politiek geïnspireerde visie van Achille Mbembe geplaatst. Uiteindelijk wordt een "ademend archief" voor de performances van Nkanga voorgesteld en zo concreet mogelijk uitgewerkt.

Kernwoorden: archivering - live performance - Otobong Nkanga - instellingen

Lotte Bode, masterstudent Theater- en Filmwetenschap, verklaart dat deze masterproef volledig oorspronkelijk is en uitsluitend door haarzelf geschreven is. Bij alle informatie en ideeën ontleend aan andere bronnen, heeft ondergetekende expliciet en in detail verwezen naar de vindplaats.

Antwerpen 1 juni 2020

Inhoudstafel

| | |
|--|----|
| Abstract | 2 |
| Inhoudstafel | 4 |
| Dankwoord | 5 |
| Inleiding | 6 |
| Een oeuvre in “evolvement” | 9 |
| Inspiratie bij orale culturen en Allan Kaprow | 13 |
| Materiële versus immateriële en belichaamde kennis | 15 |
| Op zoek naar een alternatieve archieflogica | 20 |
| Het planetaire archief | 23 |
| Archiveren volgens het principe van accumulatie | 25 |
| Het archief als een gedeelde zorgpraktijk | 28 |
| Conclusie | 32 |
| Bibliografie | 34 |

Dankwoord

Deze masterproef is geschreven in het kader van mijn afstuderen aan de opleiding Theater- en Filmwetenschap aan de Universiteit Antwerpen. De thesis maakt deel uit van een onderzoeksproject over de archivering van performance, opgestart door het Centrum voor Kunstarchieven (CKV) dat hoort bij het Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA).

Het CKV functioneert sinds 2019 als centrale hub in Vlaanderen voor de gedistribueerde zorg voor kunstarchieven en nalatenschappen. Door zich te ontfemen over de archieven van het M HKA, bouwt het centrum zelf een expertise in archiefbeheer op en die expertise wil het CKV uitdragen in het veld. Momenteel zoekt het centrum naar manieren om ook performance op te nemen in hun databank. Deze masterproef over de archivering van Otobong Nkanga's performancepraktijk vormt een eerste stap in die zoektocht.

Graag wil ik Otobong Nkanga bedanken voor de langdurige, uitermate boeiende gesprekken. Ze reist de wereld rond voor groeps- en solotentoonstellingen, maar toch maakte ze tijd vrij om samen te komen. Tijdens de interviews toonde ze een bijna onuitputbaar enthousiasme, een sterke betrokkenheid en een grote creativiteit. Ik wil haar ook bedanken om me te verwelkomen in haar woonst en om me haar atelier te laten zien en attributen uit voorbije performances. De planten en stenen die een grote rol spelen in haar oeuvre, sieren ook gewoon haar woonkamer. De overzichtsboeken en het stuk zeep van haar zelfgemaakte O8 Black Stone die ze me schonk, koester ik heel erg.

Zonder de empathische begeleiding van mijn promotor, professor Timmy De Laet was dit onderzoek niet mogelijk geweest. Door mij te vragen om me voor dit project te engageren, toonde hij veel vertrouwen in mijn kunnen. Hij was bereid om mee te brainstormen over mijn onderzoeksvraag en over het verloop van het project. Hij tipte auteurs voor mijn literatuurstudie en tijdens de contactsessies met andere studenten stuurde hij me in de juiste richting. Op twee momenten in het schrijfproces voorzag hij mijn tekst van grondige feedback en daarbij dacht hij actief mee na over verbeteringen.

Ik dank daarnaast ook CKV-archivaris Jan Stuyck die de interviews mee opvolgde, me inwijdde in de archiveringsprocedures van het M HKA en me leestips gaf. Ik heb de behulpzaamheid en inbreng van Wim van Dongen, Nkanga's partner, sterk gewaardeerd wanneer hij aanwezig was bij een gesprek. Verder wil ik mijn dank betuigen aan M HKA-medewerkers Evi Bert, Viviane Liekens, Jan De Vree en artistiek directeur Bart De Baere om me te ondersteunen. Tenslotte kan ik mijn beide ouders, mijn lief, mijn broers en zus niet genoeg bedanken voor de steun tijdens deze thesisperiode en gedurende mijn opleiding.

Veel leesplezier, ik ben steeds benieuwd naar uw reactie.

Lotte Bode

Antwerpen, 27 mei 2020

Inleiding

De “*Cestrum nocturnum*”, ook dame van de nacht of nachtjasmijn genaamd, is een struikvormige plant met wit-groene bloemen die ’s nachts opengaan en een zoet parfum verspreiden.¹ Kunstenaars Otobong Nkanga associeerde de plant met Nigeria, het land van haar jeugd, maar ontdekte pas in haar volwassen leven dat die eigenlijk uit de Caraïben stamt en doorheen de eeuwen in andere gebieden van de wereld verspreid raakte. In haar performance *Diaspore* (2014) bewegen voortdurend één of twee vrouwen door een ruimte terwijl ze de plant op hun hoofd dragen (afb. 1). Alle performers komen uit de Afrikaanse diaspora en door de contouren van een topografische kaart op de grond lijkt het alsof ze doorheen verschillende territoria schrijden. Zeven vrouwen wisselen elkaar af. Sommigen vertellen persoonlijke verhalen over ontworteling en over het gevoel buitenstaander te zijn, maar ook over verlangen en veerkracht.² Een Jamaicaanse vrouw herinnert zich luidop dat haar grootmoeder de laatste persoon was die ze ooit iets op het hoofd zag dragen. Anderen zingen de naam van de plant in verschillende talen: “They’re embodying different cultures and ways of being with this plant, because she became part of many cultures,” aldus Nkanga.³



Afb. 1. *Diaspore*, foto-eigendom van M HKA ensembles, laatst geraadpleegd op 29 mei 2020, <http://ensembles.org/items/installation-photographs/assets/49621>.

¹ “Bloemen-flowers *Cestrum nocturnum* - Dame van de nacht – Nachtjasmijn,” laatst geraadpleegd op 15 mei, <https://www.palmaverde.nl/nl/cestrum-nocturnum-dame-van-de-nacht-nachtjasmijn.html>.

² Parvez Imam, “the journey...,” laatst geraadpleegd op 15 mei 2020, <http://parvezimam.blogspot.com/2014/09/art-basel-and-14-rooms-exploring.html>.

³ Otobong Nkanga, interview door de auteur, 7 november 2020, Antwerpen.

Diaspore, creatie Otobong Nkanga, performance Nathalie Bikoro, Stéphanie Büchler, Hedat Habtemariam, Donna Hastings, Aleta Hayes, Bona König en Keishera James, *14 Rooms*, Art Basel (Bazel: Messe Basel, 14 tot 22 juni 2014).

Ik kies er bewust voor om Nkanga’s performances consequent in de tegenwoordige tijd te beschrijven ook al bevinden ze zich “in het verleden”. Daarmee spiegel ik Nkanga’s niet-lineaire, niet-chronologische temporaliteit en het idee dat haar performances geen afgeronde gehelen zijn, maar dat ze kunnen blijven groeien en “ademen”. Nkanga’s tijdsbeleving wordt verder uitgeklaard doorheen dit onderzoek.

In haar werk bestudeert Nkanga objecten en omgevingen die herinneringen, gedachten en emoties oproepen. Die laatste verbindt ze met diepgaand onderzoek naar historische contexten en informatie uit allerlei disciplines, van politieke theorie tot filosofie, sociologie of natuurwetenschappen. Ze onderzoekt en verandert de betekenis van concepten als land, thuis en verplaatsing of “displacement” en de manier waarop die met het geheugen interageren.⁴ Het geheugen is niet stabiel, zegt ze, het verschilt van persoon tot persoon en het kan ons misleiden.⁵ Toch is het geheugen een uiterst belangrijke notie in relatie tot objecten die sporen nalaten. Net zo spelen ontastbare elementen zoals geluiden of gebaren een even grote rol in de vertelling van wie we zijn.⁶ Tijdens het creatieproces van *Diaspore* ontdekten de vrouwen bijvoorbeeld dat iedereen eenzelfde lippengeluid begreep, omdat het eigen is aan zwarte cultuur. Het geluidje kan van alles betekenen: een zucht van verveling, maar ook een uiting van verontwaardiging.⁷

Voor *Diaspore* stelt Nkanga een soort partituur of “score” op - een los script dat bepaalde acties en handelingen van de performance voorschrijft maar toch ruimte laat voor eigen invulling. Zo staat er in de score dat “Performer B” zelf een tekst moet schrijven over wat thuis voor haar betekent, welke herinneringen ze heeft aan de verplaatsing van het ene continent naar het andere en wat het betekent om erbij te horen.⁸ Wanneer *Diaspore* in 2015 opnieuw gepresenteerd wordt in Shanghai, treden andere performers op en komen hun persoonlijke geschiedenissen of karakters tot uiting.⁹ Het publiek hoort dus een ander verhaal dan in Bazel. Iedereen die één of meerdere voorouders uit zwart-Afrika heeft, kan in principe de performance heropvoeren.

Met de score creëert Nkanga een manier waarop *Diaspore* kan voortleven, verspreiden en uitgroeien zonder dat ze het werk in zijn volledigheid vastzet of documenteert. Zo maakt ze deel uit van een bredere kritische beweging in de hedendaagse kunst. De Amerikaanse historicus Hal Foster ziet bijvoorbeeld een “archival impulse” in de kunsten: steeds meer kunstenaars bevragen de vanzelfsprekende voorschriften van het archief en willen het op andere manieren lezen.¹⁰ Niet alleen bij kunstenaars, maar ook bij historici, literaire critici en antropologen verschuift het denken over het archief. Ongeveer sinds de millenniumwisseling geldt het niet meer als bron, maar als eigenstandig onderzoeksobject. Archieven krijgen een nieuwe analytische status met een aparte finaliteit en verdienen zelf aandacht en kritische revisie. Door de komst van digitale media rijzen in de jaren negentig conversaties tussen archivarissen en historici over documentair bewijs: hoe bewaren we opnames? Welke aspecten van archivale vorm en inhoud kunnen we behouden bij de vernieuwende

⁴ Yvette Mutumba, “Otobong Nkanga: Nothing Is Like It Seems, Everything Is Evidence,” in *Afterall* 37, (2014): 53-59.

⁵ Otobong Nkanga, interview door de auteur, 7 november 2019, Antwerpen.

⁶ Mutumba, “Otobong Nkanga: Nothing Is Like It Seems, Everything Is Evidence,” 53.

⁷ Interview Otobong Nkanga, 7 november 2019.

⁸ Otobong Nkanga, “Diaspore – 7 Position mapping,” score, 2014, laatst geraadpleegd op 18 mei 2020, <http://ensembles.org/ensembles/otobong-nkanga-14-rooms/items>.

⁹ *Diaspore*, creatie Otobong Nkanga (Shanghai: Long Museum West Bund, 25 september tot 8 november 2015).

¹⁰ Hal Foster, “An Archival Impulse,” *October* 110 (Herfst 2004): 3-22.

opslagtechnologieën? Hoe beslissen we over historisch belang en behoud?¹¹

Performancekunst zelf ontstond vanuit een enigszins vergelijkbare artistieke beweging in de jaren zestig die de betekenis van de tentoonstelling, en bij uitbreiding van het museum, in vraag stelde. Vanaf het moment dat een werk tentoongesteld werd, kreeg het volgens museale conventies betekenis en “eeuwigheidswaarde”. Die illusie wilden kunstenaars doorprikken en vanuit de ambitie om de (maatschappelijke) context en de toeschouwer ten volle in hun werk te betrekken, kozen ze voor concrete acties waarin datgene wat gebeurde in de overdracht tussen kijker en werk, centraal stond. De werken gingen in tegen de gangbare logica van “verkoopbare” kunst en markeerden de geboorte van performance art.¹²

Sinds de jaren zestig hebben musea en galerijen grondige veranderingen ondergaan, en hoewel musea aanvankelijk de tegenpool van performance leken, omhelzen ze de toenmalig avant-gardistische kunstvorm. Het besef is gegroeid dat performance in veel oeuvres niet los staat van beeldende kunst. Musea, archiefinstellingen en privéverzamelaars van hedendaagse kunst tonen een opmerkelijk toegenomen interesse voor de archivering van performance.¹³ Het klassieke kunstenarchief werkt doorgaans volgens een vast stappenplan en een eigen waarderingskader, waarbij de archivaris alle documenten die met een kunstwerk verband houden, in kaart brengt en er al dan niet “archiefwaarde” aan toekent.¹⁴ Omwille van de ambigue status van performance tegenover kunstinstanties, brengt de archivering ervan nog veel onzekerheid met zich mee. Voorlopig kent de documentatiemethode van videocaptatie gemakshalve de grootste populariteit, maar ook veel instellingen geloven dat een zo groot mogelijke diversiteit aan media een performance het meest “alomvattend” weergeeft.¹⁵ Vanuit de beweging die archieven naar performance maken, rijst echter de vraag: is het niet de kunst zelf die moet bepalen of en hoe ze voortleeft?

¹¹ Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009), 44-46.

¹² Pieter T'Jonck, “Moments. A History of Performance in 10 Acts,” *Etcetera* 129 (2012).

¹³ Ironisch genoeg worden er zelfs beurzen georganiseerd die performances te koop stellen. “A Performance Affair” vond in 2019 plaats in Brussel. <https://aperformanceaffair.com/>.

¹⁴ Ter illustratie een opsomming van de basistaken van de Vlaamse cultureelerfgoedwerking, zoals vastgelegd in Cultureelerfgoeddecreet van 24 februari 2017. De functies zijn:

a) herkennen en verzamelen: het benoemen, in kaart brengen, registreren, documenteren, waarderen, verwerven, selecteren en herbestemmen van cultureel erfgoed;

b) behouden en borgen: het verzekeren van het voortbestaan van cultureel erfgoed door het in adequate omstandigheden te bewaren, te conserveren, te restaureren, te actualiseren, te borgen en door te geven;

c) onderzoeken: het onderzoeken van cultureel erfgoed en van cultureelerfgoedwerking of het stimuleren en faciliteren ervan;

d) presenteren en toeleiden: het delen van cultureel erfgoed met erfgoedgemeenschappen, met het grote publiek of met specifieke doelgroepen via presentatie, toeleiding, educatie en door het beschikbaar te maken voor raadpleging en gebruik;

e) participeren: het actief betrekken van de maatschappij, in het bijzonder van erfgoedgemeenschappen, bij cultureelerfgoedwerking.

(Cultureelerfgoeddecreet van 24 februari 2017. Belgisch Staatsblad, 4 april 2017.)

¹⁵ Mare Peeters, “Performance Art Preserved. Documentation and Archiving Techniques” (Bachelorproef, Universiteit Antwerpen, 2020). Mare Peeters' Bachelorproef onderzoekt de verschillende documentatie- en archiveringsmethodes van performance die bestaan in musea en instituties. Haar onderzoek kadert eveneens binnen het archiveringsproject verbonden aan het M HKA.

Nkanga's artistieke praktijk, die zowel door Afrikaanse als Europese tradities is gevoed, daagt het archief uit als instituut van westerse cultuur. De kunstenaar ontwikkelde een scherpzinnig vocabularium om te praten over haar werk en de tentakels ervan - meer bepaald de ideeën, activiteiten, plaatsen of mensen die haar werk beïnvloeden en omgekeerd. Haar performances en unieke blik op archivering maken haar een uiterst interessante artieste om te belichten met het oog op performancearchivering. Deze masterproef wil onderzoeken wat Otobong Nkanga's performancepraktijk en haar visie kan leren over de archivering van live performance in een institutionele context.

Voorafgaand aan deze thesis nam ik diepte-interviews af van Otobong Nkanga.¹⁶ Daarin peilde ik naar de manieren waarop haar performances zich tot elkaar verhouden en hoe de poëtische principes van haar praktijk ook de archivering ervan kunnen sturen. Aan de hand van het denken van Rebecca Schneider onderzoek ik de onderliggende principes van de traditionele, westerse archiefinstelling. Via de theorieën van Jacques Derrida, Diana Taylor en Achille Mbembe onderzoek ik hoe het archief kan tegemoetkomen aan Nkanga's kunst. De juxtapositie van de westerse en Afrikaanse theorie draagt bij tot een nieuw begrip van het archief, dat een titel krijgt die Nkanga zelf heeft geïntroduceerd, "the breathing archive". Dit onderzoek gaat na hoe het ademend archief een uniek licht werpt op traditionele archivering en wat de implicaties ervan zijn.

Zoals vermeld in het dankwoord, kadert dit onderzoek binnen een archiveringproject van het CKV. Otobong Nkanga is de eerste artieste die een deel van haar performancepraktijk aan het centrum zal overdragen.¹⁷ Ze wil dat haar werk een brede gemeenschap kan bereiken, dat het artiesten, curatoren, onderzoekers en publiek kan blijven raken en dat het een plaats voor onderzoek biedt. Door performances aan het M HKA over te dragen, geeft ze iets terug aan het publieke domein, mede omdat ze subsidies van de Vlaamse Overheid ontvangt. Als openbare instelling die zich in haar thuisstad bevindt, is het M HKA voor Nkanga de geschikte plaats om enkele werken te borgen.¹⁸

Een oeuvre in "evolvement"

Naast performances maakt Nkanga ook installaties, sculpturen, tekeningen, foto's en tapijten. Heel vaak staan haar performances in verbinding met sculpturen en installaties of "activeren" ze die. Om zicht te krijgen op haar performatieve praktijk, bekijk ik welke plaats haar performances krijgen in haar oeuvre en licht ik enkele sleutelwerken uit. Zo'n installatie die geactiveerd kan worden door performance, is bijvoorbeeld *Taste of a Stone* (2010-...). De

¹⁶ In dit onderzoek refereer ik aan vier gesprekken. Ik voerde één gesprek in het M HKA met Otobong Nkanga, haar partner Wim van Dongen, M HKA-archivarissen Jan Stuyck en Jan De Vree, professor Timmy De Laet en studente Mare Peeters. De Laet, Peeters en ik zijn allen verbonden aan Universiteit Antwerpen. Na het verkennende groeps gesprek nam ik drie diepte-interviews af van Otobong Nkanga zelf.

¹⁷ Meer informatie over het project: <https://ckv.muhka.be/in-de-praktijk/archivering-van-performances-otobong-nkanga/>.

¹⁸ Otobong Nkanga, conversatie met de auteur, Wim van Dongen, Jan Stuyck, Jan De Vree, Timmy De Laet en Mare Peeters, 7 oktober 2019, Antwerpen.

installatie onderzoekt welke gevoelens en gedachtes bepaalde stenen en planten bij ons oproepen. Afhankelijk van de locatie waar het werk getoond wordt, kiest Nkanga elementen om een contemplatieve site mee in te richten. In 2013 ontwerpt ze *Taste of a Stone* voor de binnenplaats van het Bait Khalid Ibrahim Heritage Area in Sharjah (Verenigde Arabische Emiraten). Daarvoor verzamelt ze stenen van de lokale Fujairah Berg en bedrukt ze Galalalkalkstenen met foto's van plaatsen die ze associeert met een emotie die ze zelf op de Emiraten ervoer. Ze selecteert ter plaatse ook drie planten die dichtbij haar eigen geschiedenis en herinneringen staan: de dame van de nacht, een papjaboom en een mangoboom.¹⁹



Afb. 2. *Taste of a Stone: Itiat esa Ufok*, Foto-eigendom Sharjah Art Foundation, laatst geraadpleegd op 29 mei 2020, <http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/taste-of-a-stone-itiat-esa-ufok>.

Te midden van die ruimte performt Nkanga zelf meerdere dagen vijf tot negen uur per dag en die performance krijgt de naam naam *Taste of a Stone: Itiat esa Ufok* (2013). “Itiat esa Ufok” verwijst naar de locatie want dat toevoegsel betekent “de stenen van een binnenplaats” in het Ibibio, Nkanga’s moedertaal.²⁰ De stenen en planten geven de aanzet voor liederen, dansen en verhalen over haar jeugd, over de zee, over groei, of over de noeste arbeid van werknemers die de stenen naar het binnenplein brachten. Tussendoor mag het publiek stemmen over wat ze haar willen zien brengen, en geregeld draagt ze de dame van de nacht op haar hoofd (afb. 2). Hier ontstaat het idee voor *Diaspore*, de performance die ik bij aanvang besprak.

Een performance van Nkanga verschilt elke keer wanneer die wordt opgevoerd. Haar werk is steeds “in evolvement”, zoals ze zelf zegt.²¹ Geen enkele performance markeert een toppunt

¹⁹ Interview Otobong Nkanga, 7 november 2019.

²⁰ *Taste of a Stone: Itiat esa Ufok*, creatie Otobong Nkanga, Sharjah Biënnale 11. Re: emerge, Towards a New Cultural Cartography (Sharjah: Bait Khalid Ibrahim Heritage Area, 14 tot 22 juni 2014).

De naam “Otobong Nkanga” betekent trouwens “geschenk van God om leegte te vullen” in het Ibibio.

²¹ Conversatie Otobong Nkanga, 7 oktober 2019.

van volledigheid en er moet ook geen ideaal bereikt worden. Stasis is niet gewenst; de kunstenaars wil net een dialectiek, een beweging, een dans in stand houden die past bij de immer veranderende omstandigheden.²² Dat haar werken groeien en evolueren, betekent ook dat je ze moeilijk kan isoleren, ze bestaan steeds in relatie tot elkaar. *Taste of a Stone: Itiat esa Ufok* en *Diaspore* hebben andere titels, maar de werken hangen wel samen. Het verband tussen de twee zit niet op het niveau van de titel, verklaart de kunstenaar, maar op het niveau van de elementen: in beide performances staat de *Cestrum nocturnum* centraal.²³

Tot dezelfde “cluster” rond die plant behoort ook Nkanga’s lecture-performance tijdens de prijsuitreiking van de Yanghyun Prize in Seoul in 2015. Aan de hand van een powerpointpresentatie gidst ze het publiek door haar oeuvre, maar dan wel met de plant op haar hoofd. Al doende verkent ze de relatie tussen het lichaam, de plant en zeer uiteenlopende werken: “It was a way of bringing it back to see how everything is interconnected or how each work has evolved and how it influences each other.”²⁴

Het gebaar waarbij een Afrikaanse vrouw de dame van de nacht op het hoofd draagt, dook op tijdens een soloperformance en groeide uit tot een groepsgegeven, maar het kan ook in de andere richting. Zo creëert Nkanga samen met zeven studenten de performance *Solid Maneuvers* in kunsthall Portikus, Frankfurt (2015) en herwerkt ze die later tot een soloperformance voor het M HKA (2015) en voor het Museum of Contemporary Art Chicago (2018): “The idea was to condense.”²⁵

Bij de performance *Solid Maneuvers* hoort een gelijknamige installatie (afb. 3). Zowel de performance als de beeldende installatie onderzoekt hoe we uitgeputte gronden of holtes kunnen lezen als monumenten van onze acties. Die vraag komt voort uit een studiereis die Nkanga in 2015 maakt langs de spoorlijnen van Namibië. Ze eindigt in de stad Tsumeb, een plek waarvan de ondergrond ooit rijk was aan koperertsen. De oorspronkelijke bevolking, de San of Bosjesmannen, groef de ertsen aanvankelijk op en ruilde die met naburige bevolkingsgroepen. Rond 1875 ontdekten westerlingen de rijke ondergrond en ze noemden de plek “de Groene Heuvel” aangezien de kopergronden groen werden door oxidatie.²⁶ In 1905 werd de stad Tsumeb officieel gesticht als onderdeel van de Duitse koloniale macht in Afrika. Een jaar later legden de Duitsers een spoorweg aan om het afvoeren van de rijkdommen te faciliteren. De Groene Heuvel kende de grootste concentratie en diversiteit van mineralen in

²² Monika Szewczyk, “Exchange and Some Change: The Imaginative Economies of Otobong Nkanga,” *Afterall* 37 (2014): 41-52.

²³ Conversatie Otobong Nkanga, 7 oktober 2019.

²⁴ Interview Otobong Nkanga, 7 november 2019.

²⁵ Ibidem.

Solid Maneuvers, creatie Otobong Nkanga, performance Miriam Bettin, Stefan Cantante, Il-Jin Atem Choi, Siri Hagberg, Lina Hermsdorf, Sophia Lee, Thuy-Han Nguyen-Chi, Filippa Pettersson, Natalia Rolón en Otobong Nkanga, *Crumbling Through Powdery Air* (Frankfurt am Main: Portikus, 15 juli 2017).

Solid Maneuvers, creatie en performance Otobong Nkanga, *Kneuzingen en Glans* (Antwerpen: M HKA 15 december 2015).

Solid Maneuvers, creatie en performance Otobong Nkanga, *To dig a hole that collapses again* (Chicago: MCA Chicago, 31 maart 2018).

²⁶ “Solid Maneuvers,” laatst geraadpleegd op 19 januari 2020,”

<https://www.muhka.be/nl/collections/artworks/s/item/13179-solid-maneuvers>.

Namibië, uit de mijnen werden 243 verschillende soorten mineralen gehaald.²⁷ Eind jaren negentig werd de diepste mijn gesloten omdat het niet meer economisch rendabel was en de mijn stilaan uitgeput raakte.²⁸ Toen Nkanga de Groene Heuvel bereikte, vond ze een gigantisch gat. Daarop is de installatie van *Solid Maneuvers* geïnspireerd. Die bestaat uit negen onderdelen of sculpturen die driedimensionale abstracties van Tsumeb's holtes vormen. Boven elkaar gestapelde platen van metaal lijken op brons, zilver en goud en zweven schijnbaar boven de grond. In de gaten op het oppervlak van de platen zitten fijne poeders.²⁹



Afb. 3. *Solid Maneuvers*, installatie, fotograaf Helena Schlichting, foto-eigendom van de kunstenares en Portikus, Frankfurt am Main, laatst geraadpleegd op 29 mei 2020, <https://artviewer.org/otobong-nkanga-at-portikus/>.

Over de interactie tussen de installatie en het lichaam tijdens de performance, zegt Nkanga: “As a sculptural piece, *Solid Maneuvers* is comprised of mined materials, which create negative spaces in the ground when extracted. Then, with the body added to the sculpture, it accentuates the apparatus that allows for the transformation and exploitation of the ground.”³⁰ Bij de uitvoering in kunsthall Portikus performen de zeven studenten elk met één van de negen sculpturen van de installatie en blijven er dus twee ongebruikt. De sculpturen sluiten aan bij de nek, de borst, het middel, de heupen of de benen van de performer. Vanop een bovengalerij geeft Nkanga al zingend cues mee voor een reeks machinale handelingen - wrijven, een object verschuiven, draaien, laten vallen, vastklampen of gooien. In het M HKA (afb. 4) en het MCA voert de artieste die handelingen zelf uit en vertelt ze hoe het lichaam langzaam faalt in het onbeperkt functioneren zoals een machine dat kan. In de soloversie laat ze zich omringen door drie van de negen sculpturen. Niet alleen de performance, maar ook de installatie kan flexibel ingezet worden.

²⁷ “Otobong Nkanga,” laatst geraadpleegd op 19 januari 2020, <https://www.e-flux.com/announcements/29250/otobong-nkanga/>.

²⁸ “Solid Maneuvers.”

²⁹ Jonathan Mandel, “Otobong Nkanga Exposes the Scars of Industrialization,” laatst geraadpleegd op 19 januari 2020, <https://www.chicagomaron.com/article/2018/4/10/mca-exhibit-exposes-scars-leave/>.

³⁰ Otobong Nkanga, “Intricate Connections,” interview door Clare Molly & Fabian Schöneich in *Luster and Lucre* (Berlijn: Sternberg Press, 2017), 165-183.



Afb. 4. *Solid Maneuvers*, performance, foto-eigendom van M HKA ensembles, laatst geraadpleegd op 29 mei 2020, <http://ensembles.org/events/solid-maneuvers/assets/30083>.

Bovenstaande voorbeelden tonen hoe de performances van Nkanga zich steeds kunnen uitbreiden, verdichten en verspreiden in allerlei richtingen. Geen enkele performance kopieert de vorige. De werken volgen geen chronologische of lineaire ontwikkeling, wel worden thema's metertijd verder of anders ontwikkeld. Het zijn geen afgesloten hoofdstukken, maar ze bieden nog steeds de mogelijkheid om te groeien en een verdere resonantie uit te oefenen. De complexe inhoudelijke verwantschappen tussen Nkanga's werken vormen zo een uitdaging voor de klassieke, lineaire database. Eerder dan de hiërarchische opdeling waarmee archiefinstellingen opereren, vereisen Nkanga's performances een rizomatische structuur om de connecties tussen de verschillende werken in kaart te brengen. "Rizomen" of wortelstokken zijn ondergrondse stengels die ongebreideld groeien, in elkaar grijpen en verbindingen aangaan, waardoor een sterk netwerk ontstaat.³¹ Ze zijn onregelmatig en onvoorspelbaar van vorm. Een kunstpraktijk die verandert, zich aanpast, uitgroeit, vraagt flexibiliteit in de manier van archiveren. Wanneer de archivering van Nkanga's performancepraktijk ook inzicht wil bieden in de uniciteit of de poëtische principes van haar werk, dan is het nodig om vragen te stellen bij de klassieke structuren van het archief.

Inspiratie bij orale culturen en Allan Kaprow

Met het oog op de archivering van haar performances laat Nkanga zich inspireren door de orale traditie. Verschillende culturen dragen kennis over aan jongere generaties via mondelinge overlevering. Daarbij is het niet van belang dat de precieze vorm van een verhaal intact blijft, maar wel dat de kern ervan overkomt. Je mag het verhaal naar je hand zetten of eigen klemtonen leggen, zolang je de boodschap maar behoudt. Ook Nkanga streeft geen

³¹ Dominique Merckx, "Architects in motion is rizomatisch georganiseerd," laatst geraadpleegd op 29 mei 2020, <https://www.madeinkempem.be/nieuws/architects-in-motion-is-rizomatisch-georganiseerd/>.

documentatiemethode na die “originele” performances reproduceert of werken stuk voor stuk zo exact mogelijk tracht weer te geven. En hoewel videocaptaties bijna standaard zijn bij performances, vraagt Nkanga niet per se om haar opvoeringen te filmen. Voor de artieste moet ook enkel de essentie van een werk voortleven. Ze volgt daarin het voorbeeld van de vader van de zogeheten “happenings”, Allan Kaprow.³²

Kaprows happenings kenmerkten zich door toevallige ontmoetingen en alledaagse gebeurtenissen.³³ “The line between art and life should be kept as fluid and perhaps as indistinct as possible,” stelde de Amerikaanse performancekunstenaar.³⁴ Hij haalde inspiratie bij de experimentele muziek van John Cage, voor wie het toevalselement in de composities primeerde, en bij Jackson Pollocks “action painting”, waarbij de actie van het schilderen minstens even belangrijk was als het kunstwerk zelf. Volgens de Amerikaanse theaterwetenschapper Michael Kirby maakt traditioneel theater een onderscheid tussen de fictieve en de reële wereld via een matrix van mensen, tijd en plaats die elk verwijzen naar ingebeelde personages, momenten of locaties. Happenings zien af van zo’n matrix en stellen performance gelijk met actie: “iets doen” eerder dan iets (her)opvoeren.³⁵ Ze liggen mee aan de basis van performancekunst, zoals eerder beschreven. Kaprow achtte het niet mogelijk noch wenselijk om een happening letterlijk te herhalen. Hij performde op verschillende gelegenheden een groot aantal stukken opnieuw, maar dan als “reinventions”.³⁶

Kaprow verklaarde dat de “central metaphor” van zijn performances intact moest blijven. De uitdaging zat erin om de werken aan te passen aan het huidige moment, de politieke of sociale thema’s of zelfs aan de mode.³⁷ Hij hanteerde consequent scores, voor verschillende werken gaf hij losse richtlijnen die tegelijk toelieten om het werk anders te interpreteren en opnieuw uit te vinden. Kaprows invloed op Nkanga komt expliciet naar voren in het eerbetoon dat ze in 2007-08 aan hem brengt wanneer ze zijn happening *Baggage* uit 1972 heruitvindt. Destijds vroeg Kaprow zijn studenten van de Rice University in Houston om zakjes zand van een constructiesite op de campus te verwisselen met het zand van een strand dichtbij het Texaanse eiland Galveston. Vijfendertig jaar later transporteert Nkanga persoonlijk zandzakjes van het land waar ze toen woonde, Nederland, naar de stranden van Nigeria.³⁸ Kaprows versie focuste

³² Conversatie Otobong Nkanga, 7 oktober 2019.

³³ Kirstie Beaven, “Performance Art. The Happening,” laatst geraadpleegd op 18 mei 2020, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening>.

Aangezien Kaprows werken ook op verschillende wijzen (kunnen) verder leven in het heden, zou ik ook zijn werk in het heden kunnen situeren (zie voetnoot 3). Ik kies er echter voor om naast zijn standpunten (de man is in 2006 overleden) ook zijn werk in de verleden tijd te beschrijven, om duidelijk te maken welke invloed Kaprow uitoefende op Nkanga (en niet in de andere richting). Ik hoop zo verwarring te vermijden.

³⁴ Allan Kaprow, *Assemblages, Environments, and Happenings* (New York: Harry N. Abrams, 1965), 188.

³⁵ Michel Kirby, red., *Happenings: An Illustrated Anthology* (New York, NY: Dutton, 1965), 15-17.

Christopher B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (Cambridge: University Press, 2008), 92.

³⁶ Philippe Pirotte, “Baggage 1972.2007/08, A happening by Allan Kaprow re-invented by Otobong Nkanga,” laatst geraadpleegd op 17 januari 2020, <https://www.mediamatic.net/en/page/113248/baggage-1972-2007-08-a-happening-by-allan-kaprow-re-invented-by-otobong-nkanga>.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Verschillende artiesten hebben het werk van Allan Kaprow heruitgevonden: André Lepecki, William Pope.L, Sharon Hayes, Florian Dombois... Danstheoreticus André Lepecki maakte in 2006, het jaar dat Allan Kaprow overleed, een “reinvention” van *18 Happenings in 6 Parts*, het iconische werk waarmee Kaprow het concept van de happening introduceerde. Lepecki’s “reinvention” vond plaats in Haus der Kunst in München in het kader een

op de verplaatsing van goederen van één plaats naar een andere en Nkanga her-politiseert dat gebaar door onder meer vragen te stellen omtrent verplaatsing en uitwisseling tussen Europa en Afrika.³⁹

Zowel *Baggage* (2007-08) als *Diaspore* zijn metaforisch voor de manier waarop we volgens de artieste naar “displacement” in ruime zin kunnen kijken: het begrip slaat niet alleen op de beweging van mensen en hun bijhorende activiteiten en ideeën, maar ook op de verplaatsing van goederen en planten over de hele wereld.⁴⁰ In haar werk beklemtoont Nkanga de verwevenheid van mensen, objecten en omgevingen. Ze onderzoekt hoe land en natuurlijke bronnen mensen transformeren en hoe ze ons verleden, ons heden en onze toekomst bepalen.

Allan Kaprow was duidelijk bekommerd om het “afterlife” van zijn werk, hoewel performancekunstenaars uit de jaren 1960-70 voornamelijk “eenmalige” werken wilden creëren. De efemeriteit van hun werk droeg zelfs sterk bij tot de mythologisering van hun generatie. In de jaren negentig werd de eenmalige, vergankelijke kwaliteit van performance nog sterker verheerlijkt. De groeiende mediatisering van de samenleving zorgde toen voor een hernieuwd debat over de specifieke mediale condities van performance.⁴¹ Meer dan andere kunst disciplines zou performance zich slechts in een vluchtig moment openbaren vooraleer ze onherroepelijk verdwijnt. Performance documenteren heeft dus geen zin, schreef Peggy Phelan in haar invloedrijke boek *Unmarked* (1993), want dan ontkent men de ontologie van de kunstvorm.⁴² De weerstand tegen documentatie in naam van de onvertaalbaarheid van het evenement kende navolging, maar werd ook fel gecontesteerd. De huidige toevloed van digitalisatieprojecten, databases, “reenactments” en tentoonstellingen met restanten van performance laat zien dat kunstenaars en performancetheoretici een andere weg uitsloegen: documentatie van performance in allerlei vormen is “all over the place”.⁴³

Materiële versus immateriële en belichaamde kennis

Waarom treedt Nkanga’s werk buiten de voegen van klassieke archiefinstellingen? In haar essay “Exchange and Some Change: The Imaginative Economies of Otobong Nkanga” vergelijkt Monika Szewczyk Nkanga’s performances met instituten zoals bibliotheken, archiefinstellingen of documentatiecentra. Zowel de kunstenaars als de instellingen willen de planeet op een grondige manier in kaart brengen, maar het verschil zit in hun omgang met objecten. De archieven van de instituten leveren eveneens een hoop informatie over de origine, eigenschappen en cultivatie van zo vele vormen van planetair leven (waaronder ook

grote reizende retrospectieve van Kaprow en de tiende Internationale Dans Biënnale van München. In 2007 verscheen er ook een publicatie bij: André Lepecki, *Allan Kaprow: 18 Happenings in 6 Parts* (Göttingen: Steidl/Hauser & Wirth, 2007).

³⁹ “Baggage 2007 - 2008,” laatst geraadpleegd op 18 januari 2020, <http://www.otobongnkanga.com>.

⁴⁰ Pirotte, “Baggage 1972.2007/08.”

⁴¹ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, vert. Saskia Iris Jain (New York: Routledge, 2008), 67.

⁴² Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (Londen en New York: Routledge, 1993), 146.

⁴³ Marco Pustianaz, “Un/archive,” in *Performing Archives/Archives of Performance*, red. Gunhild Borggreen en Rune Gade (Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013), 465-480.

plantenleven), maar toch ontbreekt er iets. Flora, mineralen en materie bevinden zich namelijk steeds in een circulatie. Naast het feit dat ze deel uitmaken van een breed ecosysteem, hebben ze hun eigen ontstaansgeschiedenis en zijn ze verbonden met diverse betekenissen of verhalen. Wat de instellingen vaak negeren, vergeten of gewoon op structureel niveau uitsluiten, is de investering in het eigenlijke gebruik, de praktijk, de interpretatie en het ritueel.⁴⁴ Szewczyk herkent een conventie om elementen af te zonderen met het doel om ze als objecten van “pure contemplatie” meer betekenis te geven. “What people miss sometimes in the idea of transmission, is to fill it with experience, is to charge it with memories,” stelt Nkanga zelf. “Everything is empty, but it has to be filled with something that makes the other person care for it.”⁴⁵ Waar archivale instituties afbeeldingen en objecten *uit* circulatie halen, brengt Nkanga die er net terug *in*.⁴⁶

Volgens Szewczyk volgen archiefinstellingen een koloniale logica van scheiden, binnendringen en bezitten. Ze mimeren zo de Europese mogendheden die in de negentiende eeuw het Afrikaanse continent onder elkaar verdeelden en opdeelden in artificiële natiestaten. Archieven onttrekken items uit hun omgeving, ze isoleren objecten en afbeeldingen om ze op te nemen in hun bestanden. De elementen verliezen een deel van hun betekenis en vanuit een kapitalistische gedachte gelden ze als een soort inwisselbare valuta. Nkanga daarentegen weigert om bestaand materiaal te verdisconteren “as a kind of cognitive currency, which is to say, a token without fixed meaning but with a potential to generate value in the process of trades, swaps, discussions, chit-chat and other meanings of exchange.”⁴⁷

Objecten spelen een cruciale rol in Nkanga’s artistieke praktijk, dat toonde zich al bij *Diaspore, Taste of a Stone: Itiat esa Ufok* en *Solid Maneuvers*. Volgens de kunstenaar staan objecten altijd centraal in de orale traditie. Haar performances geven vorm aan processen van dialoog, vertaling, kennisuitwisseling en traditie, waarbij orale geschiedenissen omgezet worden in objecten en helpen om alternatieve relaties tot de wereld te verbeelden. Op die manier creëert ze een soort “wereldlijke wijsheid”, aldus Szewczyk.⁴⁸ Nkanga vertrekt vanuit de gedachte dat wat je vasthebt of gebruikt, ergens anders een holte of leegte heeft achtergelaten. Hoe ga je die terug vullen of hoe ga je daarvoor compenseren? Iets aan een omgeving onttrekken heeft steeds een impact op andere mensen en landschappen. Haar studiereis naar Tsumeb illustreert die mentaliteit zeer duidelijk. Wanneer ze geconfronteerd wordt met de lege mijn, brengt ze er een lied als een soort genezingsproces voor de omgeving (afb. 5). Ze improviseert woorden en roept de namen die men gaf aan de mineralen die er ooit werden ontgonnen.⁴⁹ Hoewel *Remains of the Green Hill* (2015) door een cameraman wordt

⁴⁴ Szewczyk, “Exchange and Some Change,” 48-49.

⁴⁵ Otobong Nkanga, interview door de auteur, 5 januari 2020, Antwerpen.

⁴⁶ Szewczyk, “Exchange and Some Change,” 41-49.

⁴⁷ Ibidem, 43-49.

⁴⁸ Ibidem, 49.

⁴⁹ “Otobong Nkanga - Kneuzingen en glans,” laatst geraadpleegd op 15 mei 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=b3aFyt1K2BA>.

Nkanga stelde vast dat we ons weinig vragen stellen bij de naamgeving van mineralen. In een eerdere performance, *Glimmer: Fragments* (2014), bestudeerde ze de etymologische herkomst van mineralennamen. Zo ontdekte ze dat “biotiet”, een soort mica, is genoemd naar de negentiende-eeuwse Franse natuurkundige Jean-Baptiste Biot. (Interview Otobong Nkanga, 5 januari 2020)

gefilmd, is de performance initieel bestemd voor het landschap en niet voor een menselijk publiek.⁵⁰ Nkanga heeft oog voor de pijnlijke verhalen van koloniale exploitatie en hebzucht, aldus Szewczyk, maar viert aan de andere kant het genot van rituelen die een alternatieve kennis produceren.⁵¹



Afb. 5. *Remains of the Green Hill*, “still” uit video, video-eigendom van de kunstenaar, Kadist Art Foundation, Lumen Travo, laatst geraadpleegd op 29 mei 2020, <https://galleryviewer.com/nl/kunstwerk/2080/remains-of-the-green-hill>.

Het verschil tussen Nkanga en de westerse archiefinstelling zit inderdaad in de vorm die “kennis” aanneemt. Volgens de kunstenaar huist kennis in plaatsen, materialen, lichamen en herinneringen. Verhalen over ontstaan, geologische processen en geschiedenissen, de etymologie van de benamingen, de verspreiding en toepassingen van elementen maken er allemaal deel van uit. Ontastbare elementen spelen een grote rol in de overdracht van kennis. Nkanga verwijst naar Afrikaanse gemeenschappen waarbij aanrakingen of geuren de trigger vormen om verhalen te herinneren en door te geven aan jongere generaties of andere groepen. Ze laat zich inspireren door de “griot”, een dichter of muzikant binnen West-Afrikaanse stammen die via storytelling of muziek geschiedenissen doorgeeft. Hij of zij kent de verhalen van families en de socio-economische positionering van de gemeenschap. Op gegeven momenten geeft de griot uitdrukking aan de kennis die hij of zij meedraagt om de gemeenschap eraan te herinneren.⁵²

Het archief is een Europese uitvinding. In zijn boek *Mal d’archive* maakt Jacques Derrida ons erop attent dat het woord “archief” afkomstig is van het Griekse “archè” en niet enkel “begin” maar ook “bestuur” betekent. Oorspronkelijk stond “archeion” voor een huis, een domicilie, een adres of een residentie voor de superieure magistraten, ofwel de “archons” – zij die besturen. Een huis zelf veronderstelt inclusie en exclusie, mensen beschikken al dan niet over het recht om binnen te komen. Wie de macht had, kon bepalen welke bronnen een plaats

⁵⁰ *Remains of the Green Hill*, creatie en performance Otobong Nkanga (Tsumeb, 2015). Zie ook de performance *Constellation to Appease* (St Ives, 2019) die Nkanga bracht voor de zee.

⁵¹ Szewczyk, “Exchange and Some Change,” 44.

⁵² Conversatie Otobong Nkanga, 7 oktober 2019.

kregen in het archief en in welke vorm. Machtstructuren zijn ingebed in de constitutie van het archief, benadrukt Derrida. Het actieve gebaar van toewijzing bepaalt de structuur van “archiveerbare inhoud” in zijn totstandkoming en in zijn relatie tot de toekomst. Archiveren betekent met andere woorden evenzeer een evenement produceren als het opnemen.⁵³

Binnen die archieven neemt kennis traditioneel de vorm van materiële documentatie aan. De eerste archieven in het Oude Griekenland dienden om legale documenten op te slaan die niet origineel waren, maar officiële kopieën van teksten gegraveerd op stenen doorheen de stad.⁵⁴ Die opschriften functioneerden als monumenten of geheugensteuntjes voor een performatieve herinneringscultuur. Gedetailleerde bouwverslagen of inventarissen van tempelschatten werden gegraveerd vanwege hun sacrale boodschap - ze registreerden de uitvoering van openbare taken die mensen of goden aan elkaar waren verschuldigd. De openbare gravures hadden een belangrijke monumentale en symbolische functie en de archieven refereerden dus aan *performance* eerder dan dat ze materiële grondslagen zelf behielden.⁵⁵ De Amerikaanse antropologe Ann Laura Stoler beschrijft dat archieven uit de Oudheid inderdaad “back-ups” bewaarden voor het geval dat lokale kennis verloren zou gaan, terwijl koloniale archieven daarentegen deelnamen aan het falen van lokale kennis: ze wilden die doelbewust uitwissen. Als bestuurlijk instrument kon het document lokale kennissen ontkrachten.⁵⁶ Sindsdien zou de archieflogica het document boven het event beginnen waarderen.⁵⁷

De dominantie van het materiële document in het Westen nam toe naarmate geschiedenis als moderne wetenschappelijke discipline opkwam in de negentiende eeuw. Geschiedenis wilde zich onderscheiden als volwaardig, gespecialiseerd onderzoeksveld en daarom deed ze aanspraak op haar eigen onderzoeksstrategieën, haar eigen klasse van vaktechnische en professionele beoefenaars en haar eigen verfijnd product, “historische kennis”. Binnen het positivistisch paradigma moesten historici het verleden weergeven “wie es eigenlijk geweest is,” zoals Leopold Von Ranke dicteerde, de stichter van de moderne wetenschappelijke opvatting van geschiedenis. Geschiedenis verwierf haar wetenschappelijke status deels door haar claim op objectiviteit en dat impliceerde dat er afstand moest worden ingebouwd tussen

⁵³ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, vert. Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 2-17. Naast Derrida heeft ook Michel Foucault ervoor gezorgd dat het archief geassocieerd wordt met westerse schriftelijke kennis en staatsmacht. In *L'archéologie du savoir* (1969) schreef Foucault dat het archief gelijk staat aan “la loi de ce qui peut être dit”. Dat komt erop neer dat het archief als systeem reguleert hoe statements functioneren en zichtbaar worden, maar ook hoe andere statements onuitspreekbaar en onzichtbaar blijven. Foucault wordt bekritiseerd omdat hij het archief discursiveert en lostrekt van zijn materiële realiteit, al blijft het relevant om het archief te begrijpen als een dynamische en actieve producent van betekenis, een institutie die formatief en transformatief en misschien zelfs performatief te werk gaat. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, vert. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1972) en Rune Gade, “Labor of Love: Contesting Normative Urbanization in Marianne Jørgensen's *love alley*,” in *Performing Archives/Archiving performance*, 418-431.

⁵⁴ Rosalind Thomas, *Literacy and Orality in Ancient Greece* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992): 86-87.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ann Laura Stoler, “Colonial Archives and the Arts of Governance,” *Archival Science* 2, nr. 1&2 (2002): 87-109.

⁵⁷ Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, (Londen: Routledge, 2011), 100.

het verleden en de geesten van degenen die het bestudeerden. Het studieobject, namelijk het verleden, was uitsluitend toegankelijk via de materiële sporen die het had achtergelaten.⁵⁸

De focus van historici lag tot recent niet op immateriële kennis of mondeling en lichamelijk overdraagbare tradities. Sinds de jaren negentig veranderde dat; historicus George Cubitt spreekt van een ware “turn to memory”. Dat bewijst hij aan de hand van een reeks tendensen. Zo interesseren historici zich voor het ervaringsaspect van sociale processen en situaties en houden beoefenaars van “oral history” zich bezig met de mentale en sociale dynamieken van het herinneren. Daarnaast onderzoeken culturele en sociale historici de werking en interactie van oraliteit en geletterdheid. Ook zien culturele en intellectuele historici de representatie van het verleden als een vitaal kenmerk van politieke en religieuze ideologieën. Moderne en hedendaagse geschiedschrijvers trachten dan weer te analyseren hoe genocidale wreedheden individuen en gemeenschappen traumatiseren. Bovenstaande voorbeelden zijn dan nog de meest duidelijke impulsen, aldus Cubitt.⁵⁹

Doorheen de eeuwen heeft zich een westerse dichotomie tussen “geschiedenis” en “geheugen” ontwikkeld. Rebecca Schneider bekritiseert die tweedeling uitvoerig in haar boek *Performing Remains*. Binnen de gangbare visie is geschiedenis zagezegd datgene wat in documentatie wordt vastgelegd en geheugen dat wat in het lichaam wordt vastgelegd. Als er al een kloof tussen geschiedenis en geheugen gaapte, stelt de Amerikaanse performancetheoretica, dan is die nu “gesmolten”. Bovengenoemde “turn to memory” is daarvoor een van de belangrijkste oorzaken. Iemand kan materiaal binnenbrengen in een archivale instelling, maar het lichaam kan even goed functioneren als een archief dat materiaal borgt en dat je kan raadplegen, in beide gevallen blijft het verleden bewaard.⁶⁰

Immateriële kennis is binnen de westerse geschiedwetenschap misschien epistemologisch valabel geworden, maar toch blijft de dominantie van geschreven en audiovisuele media overeind, hekelt diezelfde Schneider. “Oral history” wordt nog steeds via interviews vastgelegd op audio- of videotape. Gebaren of geluiden worden ten onrechte niet als “opname” beschouwd. Hoewel wetenschappers lichamelijk geheugen naar waarde schatten, gaan ze er toch nog van uit dat die belichaamde kennis vluchtig, efemeer en daarom ook onvatbaar is:

If we have become somewhat comfortable with the notion of bodily memory (if not bodily history), and comfortable reading bodies engaged in ritual or repeated actions as carriers of collective memory, we are not entirely comfortable considering gestic acts (re)enacted live to be material trace, despite the material substance that is the body articulating the act.⁶¹

⁵⁸ Geoffrey Cubitt, *History and memory*, (Manchester: Manchester University Press, 2007), 37-39

⁵⁹ Ibidem, 1-2.

⁶⁰ Schneider, *Performing Remains*, 38.

⁶¹ Ibidem, 39.

Belichaamde kennis is op zich een vorm van documentatie, beargumenteert Schneider.⁶² Ze reageert daarmee op het gangbare discours binnen theaterwetenschap en performance studies waarin live uitgevoerde kunsten worden gewaardeerd voor het voorbijgaande moment van opvoering en voor de inherente verdwijning die volgt.⁶³ Reenactors die historische oorlogen naspelen tonen evenwel aan dat performance niet zomaar verdwijnt - met hun performance houden zij de geschiedenis levend. Meer nog, belichaamde kennis geeft misschien een onvolledig en onaf beeld van het verleden, maar dat geldt evenzeer voor traditionele media, stelt Schneider. Het lichamelijk geheugen vertoont gaten, maar wat teksten, foto's, video- of geluidsfragmenten kunnen vatten, is ook beperkt. Geen van de twee documentatieparadigma's garandeert volgens Schneider een grotere waarheidsgetrouwheid.⁶⁴

Performance toeschrijven aan het onarchiveerbare, zoals de eerder geciteerde Peggy Phelan doet, bevestigt de typisch westerse logica van de archon, de patriarch. Wetenschappers plaatsen mondelinge geschiedenis vaak onder de noemer van "ritueel", merkt Schneider op, en het ritueel wordt dan weer algemeen beschouwd als iets "etnisch". Daarmee duidt men in het algemeen op "race- or classmarked people" en die worden beschreven als "primitive" of "peoples without writing". Aaneenschakelingen van primitivisme en daarmee gepaard gaand racisme blijken vast te hangen aan de pogingen om performance te erkennen als "appropriate means of remaining, of remembering".⁶⁵

Op zoek naar een alternatieve archieflogica

Verschillende theoretici ontwikkelden een alternatief archiefmodel voor die patriarchale archiefcultuur. Schneider zelf valt terug op Derrida's notie van het "spectrale archief", een soort spookarchief. Aangezien het archief nooit volledig samenvalt met het verleden of het heden, wordt het een instituut dat toewerkt naar de toekomst.⁶⁶ Derrida's deconstructionistische filosofie kan op zeer uiteenlopende mogelijkheden worden gelezen.⁶⁷ Zijn spectrale archief blijft tot op vandaag zeer invloedrijk binnen de theaterwetenschap en performancetheorie. Om het concept te kaderen binnen zijn complexe gedachtegang baseer ik mij op het essay van "The anarchief of contemporary dance" van danswetenschapper Timmy De Laet.

Volgens Derrida zijn ons denken, onze systemen van betekenisgeving en onze ervaring van de wereld gestructureerd volgens de logica van het spoor ("trace" in het Frans). Sporen verwijzen steeds naar iets anders, ze markeren tegelijk een aan- en afwezigheid en kunnen

⁶² Schneider, *Performing Remains*, 87-110.

⁶³ Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), 12.

⁶⁴ Schneider, *Performing Remains*, 33-38.

⁶⁵ Ibidem, 99-100.

⁶⁶ Derrida, *Archive Fever*, 79.

⁶⁷ Etienne Vermeersch en Johan Braeckman, *De rivier van Herakleitos* (Antwerpen: Houtekiet, 2013), 363.

daarom nooit samenvallen met zichzelf.⁶⁸ Derrida modelleert die logica van het spoor in relatie tot het functioneren van taal. Bijgevolg veronderstelt hij dat fundamentele noties (zoals zijn, materie, ervaring of het lichaam) nooit volledig voor zichzelf aanwezig zijn, zo schrijft De Laet, maar gedefinieerd worden door hun tegengestelden (afwezigheid, het denken, taal of technologie). Dat betekent dat de “historische sporen” die in het archief huizen enkel tussen heden en verleden kunnen hangen, wat ons verplicht om te gaan met “een verleden dat nooit heden was of zal zijn”. Voor Derrida is het archief a priori “spectraal” - het is noch aanwezig noch afwezig “in het vlees”, niet zichtbaar of onzichtbaar, maar wel een spoor dat altijd refereert aan “een ander wiens ogen nooit gekruist kunnen worden, niet meer dan die van Hamlets vader dankzij de mogelijkheid van een toeschouwer.” De theorie van het spectrale is voor velen zo aantrekkelijk, verklaart De Laet, omdat ze het archief verzoent met de idee dat het heden altijd al is doordrongen van zowel het verleden als de toekomst en zo een alternatief voorziet voor de ingebakken conceptie van een lineaire en chronologische temporaliteit.⁶⁹

Maar hoe kunnen we het spectrale archief vertalen naar de praktijk? Hier loopt het mis, beargumenteert De Laet, aangezien Derrida’s theorie niet toelaat om de *relatie* tussen lichaam en archief te denken. Zijn deconstructiedenken valt, ironisch genoeg, zelf stil bij de claim dat structurerende tegengestelden afhankelijk zijn van elkaar en bestaan in een beweging van eeuwig *uitstel* door co-constitutief *verschil*. Zijn principe van “onbeslisbaarheid” kan nuttig zijn om tegengestelde dualismen te vernietigen (zoals spreken versus schrijven, verleden versus heden, lichaam versus tekst). Maar hoe die polen met elkaar interageren in het spectrale archief, blijft in het ongewisse.⁷⁰

Diana Taylor kan daar mogelijks een uitweg bieden, suggereert De Laet, hoewel ook zij op de limieten van haar eigen kader stoot.⁷¹ Net als Schneider en Derrida associeert de Amerikaanse performancetheoretica het materiële en geïstitutionaliseerde archief met de status quo, aangezien “the archival, from the beginning, sustains power.”⁷² Ook Taylor blijft een veel geciteerde dame binnen het discours over performancearchivering.⁷³ Ze maakt een onderscheid tussen het statische en bewarende “archief” en het actieve en belichaamde “repertoire”: “all those acts usually thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge.” Het archief bevat met andere woorden documenten en objecten die wachten op belichaming, het repertoire is die belichaming van geschiedenis.⁷⁴ Beide componenten bestaan in “a constant state of interaction” en net daarin verschilt Taylor van Derrida: “it is exactly this

⁶⁸ Jacques Derrida, “Différance,” in *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl’s Theory of Signs*, vert. David B. Allison (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973), 129-160.

⁶⁹ De Laet, “The anarchival of contemporary dance,” 182

Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, 84.

Derrida, “Différance,” 173

⁷⁰ De Laet, “The anarchival of contemporary dance,” 182-183.

Derrida, *Archive Fever*, 84.

⁷¹ De Laet, “The anarchival of contemporary dance,” 183.

⁷² Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham, NC: Duke University Press, 2003), 19.

⁷³ Zie bijvoorbeeld *Performance Matters* 1, nr. 1-2 (2015), laatst geraadpleegd op 29 mei 2020, <https://performancematters-thejournal.com/index.php/pm/issue/view/1> en *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 10, nr. 1 (2014).

⁷⁴ Taylor, *The Archive and the Repertoire*, 20.

interaction that not only obstructs the irrecuperable disappearance of dance,” aldus De Laet, “but which also gestures toward a temporality less elusive than Derrida’s spectral time.” Tegelijk merkt De Laet op dat Taylor vooral het repertoire wil opwaarderen en daardoor die wisselwerking tussen archief en repertoire uit het oog verliest.⁷⁵

Taylor pleit ervoor dat we onze focus verschuiven “from written to embodied culture, from the discursive to the performatic,” maar maakt inderdaad niet concreet hoe de bestaande, schriftelijke kennis van het archief in die shift kan blijven opereren.⁷⁶ Toch zijn de basisprincipes van haar visie uiterst interessant voor Nkanga’s performancepraktijk. Ook bij Nkanga kan je een materieel archief, waar bijvoorbeeld de score deel van uitmaakt, onderscheiden van een belichaamd geheugen of repertoire, waar uitvoeringen van de score dan toe behoren. Zoals het archief pas leesbaar wordt wanneer het belichaamd wordt, draagt Nkanga’s weefsel van performances bij aan de leesbaarheid van voorwerpen. Ze “activeert” ook haar beeldende kunstinstallaties via live performance. Net als Nkanga hecht Taylor kortom veel belang aan een kennisoverdracht die niet via schrift gebeurt: “writing was far more dependent on embodied culture for transmission than the other way around.”⁷⁷

De dominante visie op kennis die sinds de moderniteit ingeburgerd raakte, onderdrukte andere vormen van kennis. Hoe kunnen we het archiefinstituut herdenken zodat andere, niet-westerse kennissystemen er een plaats in krijgen? Derrida, Taylor en Schneider gelden ondertussen als ultieme referenties wanneer het de “archival turn” binnen de theaterwetenschap en performancestudies betreft. We kunnen enkel toejuichen dat westerse denkers hun eigen culturele “biases” blootleggen, maar voor ware dekolonisatie van het archief volstaat dat niet - het debat situeert zich namelijk nog steeds binnen westerse kringen. Een artieste zoals Nkanga spooft ons in het bijzonder aan om meerdere perspectieven naast elkaar te plaatsen. Door over verschillende contexten en landschappen heen te werken, legt ze immers complexe verbintenissen bloot.⁷⁸ Uit “negatieve” ruimtes put ze bovendien nieuwe creaties en verhalen. De Palestijns-Amerikaanse literatuurwetenschapper Edward Said zei dat een diversiteit aan visies ons bewust maakt van simultane dimensies, zodat gewoontes van leven, expressie of activiteit in een nieuwe omgeving onvermijdelijk samengaan met de inachtneming van die zaken in een andere omgeving.⁷⁹ De invloedrijke Kameroense filosoof Achille Mbembe kan met zijn verfrissende blik op het archief helpen om het concept op een inclusievere, globalere manier te begrijpen.

⁷⁵ Taylor, *The Archive and the Repertoire*, 21.

De Laet, “The anarchive of contemporary dance,” 183-188. De Laet stelt vast dat Taylor meer inzet op het benadrukken van de verschillen tussen de modaliteiten in plaats van de manier waarop ze interageren, ook wanneer ze in een essay van 2012, “Save As”, een derde categorie toevoegt – die van digitale technologie.

⁷⁶ Taylor, *The Archive and the Repertoire*, 16. Ook Schneider stipt dit citaat van Taylor aan om haar eigen standpunt kracht bij te zetten: “Taylor does not entirely succeed, in other words, in resisting the binary archive/performance. Simply by arguing that we ‘shift our focus from written to embodied culture, from the discursive to the performatic,’ Taylor realigns a distinction between the two and asserts a linear trajectory: as if writing were not an embodied act, nor an embodied encounter across time, and as if performance were not discursive (nor discourse performative or ‘performatic’).” Schneider, *Performing Remains*, 107.

⁷⁷ Taylor, *The Archive and the Repertoire*, 17.

⁷⁸ Mutumba, “Otobong Nkanga: Nothing Is Like It Seems, Everything Is Evidence,” 56-57.

⁷⁹ Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001), 186. Geciteerd in Mutumba, “Otobong Nkanga: Nothing Is Like It Seems, Everything Is Evidence,” 57.

Het planetaire archief

“Our capacity to make systematic forays beyond our current knowledge horizons will be severely hampered if we rely exclusively on those aspects of the Western archive that disregard other epistemic traditions.”⁸⁰ Achille Mbembe is een van de belangrijkste denkers van het Afrikaanse continent. Vanuit de vaststelling dat de westerse kennistraditie hegemonisch is en actief andere frames onderdrukt, wil hij theorievorming vanuit Afrika stimuleren. Hij richtte het JWTC op, Johannesburg Workshop in Theory and Criticism, een centrum van intellectuele productie dat ondertussen mee het wereldwijde debat bepaalt, voornamelijk op politiek- en sociaal-wetenschappelijk gebied. Mbembe verricht ook vernieuwend werk rond internationale problematieken, zoals massawerkloosheid, de strijd voor sociale rechtvaardigheid en het ecologische vraagstuk. Via Afrika-gecentreerde, proactieve projecten die steeds uitgaan van samenwerking wil hij de complexe dynamieken van globale beweging beter bevatten.

Het archief neemt in Mbembes filosofie een centrale plek in. Onder “archieven” rekt hij de levenservaringen en kennis die we kunnen halen uit een bepaalde collectieve geschiedenis. Het collectieve kan beschouwd worden op verschillende niveaus: een land, een volk of een continent, maar bijvoorbeeld ook een revolutionaire groepering. Zo kunnen collectieve praktijken en inzichten uit de meest uiteenlopende contexten begrepen en gevaloriseerd worden zonder culturen of individuen vast te pinnen op een onveranderlijke, al te eenduidige identiteit.⁸¹

“Het Europese archief” maakt in Mbembes filosofie deel uit van “het Afrikaanse” en andersom. Afrika en haar diaspora hebben fundamenteel bijgedragen tot de creatie van het Europese archief en maken er dus ook aanspraak op. Het archief is niet monolithisch of exclusief in het bezit van de ene of de andere partij. Europa, Afrika en de andere continenten hebben een gedeelde geschiedenis, weliswaar met verschillende posities en ongelijke machtsverhoudingen.⁸² Volgens Mbembe kenmerkt Afrikaanse kunst zich door het idee van *circulatie*, wat doet denken aan Nkanga’s *Diaspore* maar ook aan Szewczyks beschrijving van Nkanga’s omgang met objecten. Historisch gezien hebben Afrikaanse culturen zich altijd ontwikkeld door beweging en circulatie, stelt Mbembe, of het nu vanuit het continent naar buiten is of in de andere richting. Die “circulatie van werelden” leidde tot een rijke en meervoudige cultuur en vormt ook vandaag nog de voedingsbodem voor innovatie van

⁸⁰ Achille Mbembe, “Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive,” lezing (Johannesburg: University of the Witwatersrand, 29 april 2015), transcript, <https://wiser.wits.ac.za/sites/default/files/private/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>.

⁸¹ Kristin Rogge, “Bondgenootschap,” *Radio Futura 2* (2014): 193, laatst geraadpleegd op 29 april 2020, https://issuu.com/kunsthogeschool/docs/from_tina_to_tamara.

⁸² Mbembe, “Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive.”

Mbembe schreef in 2002 “The Power of the Archive and its Limits”, waarin hij nog een andere invulling voor het archief heeft. Toen sloot Mbembes visie meer aan bij de theorie van Derrida: hij verbond hij het archief aan het gebouw en de documenten die erin bewaard worden. Achille Mbembe, “The Power of the Archive and its Limits,” in *Refiguring the Archive*, red. Carolyn Hamilton et al. (Dordrecht: Springer, 2002), 19-27.

artistieke praktijken. De filosoof hekelt het feit dat die Afrikaanse cultuur vaak in stilte passeerde en momenteel bedreigd wordt door het discours van het nativisme.⁸³

Kolonialiteit beperkt zich volgens Mbembe niet tot de kolonies van de negentiende eeuw, maar duurt nog steeds voort en bestaat erin om de ander, en bij uitbreiding de planeet en de ecologie, te onderwerpen. Hij is ervan overtuigd dat circulatie van archieven cruciaal is om de situatie waarbij Europa lange tijd het enige referentiepunt was, op te heffen.⁸⁴ Mbembe ambieert de creatie van een “planetair archief” of “planetair curriculum”, en dat impliceert een archief dat verantwoording aflegt voor de complexiteiten van de geschiedenis, het verleden, de toekomst van de menselijke én anders-dan-menselijke wereld.⁸⁵ We leven immers in tijden van “planetary entanglement”, stelt hij.⁸⁶ En voor een planetair archief is de destructie van andere, oudere archieven allerminst noodzakelijk:

To talk about a planetary curriculum has nothing to do with racially profiling people or texts or archives. It has to do with bringing as equitably as possible everybody, every person and every text, every archive and every memory in the sphere of care and concern. It has to do with proximity as opposed to insulation, with the invention in common of a shared inside, a shared roof and a shared shelter.⁸⁷

In een recent essay naar aanleiding van de coronacrisis schrijft Mbembe dat alle vormen van leven op aarde – alle mensen, dieren, planten maar dus ook virussen – het universele recht hebben om te ademen.⁸⁸ Ademhalen staat voor datgene wat levensvormen gemeenschappelijk hebben, en het is precies die metafoer die Nkanga gebruikt om haar ideale archief, “the breathing archive”, te omschrijven. Net zoals Mbembe gaat de artieste uit van een globale verwevenheid waarbij niet-menselijke elementen zoals planten, stenen, landschappen een evenwaardige plaats innemen in het netwerk dat de planeet omspant. Ook zij gaat uit van een expliciet verwantschap tussen plantageslavernij, koloniale predatie en de hedendaagse vormen van hulpbronnenextractie en –toe-eigening. Volgens Mbembe ontkent men in al die voorbeelden het feit dat mensen samen met de biosfeer ontwikkelen, ervan afhangen, erdoor bepaald worden en elkaar een grote verantwoordelijkheid en zorg verschuldigd zijn.⁸⁹ Nkanga’s kunst ontstaat evenzeer vanuit een grote bezorgdheid over de manier waarop de mens met de wereld omgaat. In een ademend archief wordt de zuurstof uit de omgeving van de werken hen niet ontnomen, worden ze niet “uit circulatie” gehaald of gescheiden van het

⁸³ Achille Mbembe, “Afropolitanism,” *Africultures* 66 (2006): 9-15.

⁸⁴ *Ibidem*,” 9-15.

⁸⁵ Achille Mbembe, “Thoughts on the planetary,” interview door Torbjørn Tumyr Nilsen, laatst geraadpleegd op 22 mei 2020, <https://www.newframe.com/thoughts-on-the-planetary-an-interview-with-achille-mbembe/>.

⁸⁶ Achille Mbembe, “Future Knowledges and the Dilemmas of Decolonization,” lezing, (Durham, NC: Duke University, 19 september 2017), video-opname. <https://www.youtube.com/watch?v=Qa5NUW7aQAI>.

⁸⁷ Interview Achille Mbembe.

⁸⁸ Achille Mbembe, “Le droit universel à la respiration,” *AOC*, 6 april 2020, laatst geraadpleegd op 27 mei 2020, <https://aoc.media/opinion/2020/04/05/le-droit-universel-a-la-respiration/>. Denk ook aan “I can’t breathe,” de slogan die symbool staat voor het verzet tegen racistisch gemotiveerde politimoorden. Het waren de laatste woorden van Eric Garner, de zwarte man die in 2014 tijdens een arrestatie werd omgebracht door de New Yorkse politie en zeer recent ook van George Floyd, die in Minneapolis stierf door de wurggreep van een agent.

⁸⁹ Interview Achille Mbembe.

rizomatisch web waarin ze hangen. “Breathing means it has to have a life and that it shifts in response to the amount of oxygen there is in the space at the time,” licht Nkanga toe.⁹⁰ De westerse archiefinstelling moet niet gedeconstrueerd worden opdat een performancepraktijk zoals die van Nkanga erin kan aarden; wel moet er gezocht moet worden naar een gedeeld archief.

Archiveren volgens het principe van accumulatie

Hoe kunnen we een gedeeld archief in de praktijk brengen? Nkanga’s performatieve praktijk gaat gepaard met materiële attributen, maar ook met digitaal, spiritueel of ontastbaar materiaal – de vraag is welke plaats dit krijgt in een geïnstitutionaliseerde structuur. “Archiving needs to be considered in the timeline of availability and non-availability,” stelt de kunstenares.⁹¹ De orale kennisoverdracht die haar performances typeert, is niet vluchtiger of meer efemer dan schriftelijke. Niet gewoon omdat objecten er wel degelijk een cruciale rol in spelen, maar omdat het lichamelijk geheugen net zo fragmentarisch is als het tastbare archief, dixit Schneider. Vechten tegen dat gegeven hoeft niet, vindt Nkanga: “some things are meant to be lost.” Zoals herinneringen gaten vertonen, laat de score als abstracte registratie ook “gaps” - die maken vrije interpretatie en individuele lichamelijkheid mogelijk. De gaten tussen die fragmenten kan je leeg laten of vullen met iets anders, maar volgens Nkanga is het net interessant om na te denken wat er *tussen* de restanten zit, met of zonder score.⁹²

Tastbare attributen kunnen een patroon achterlaten dat het bestaan van een performance aangeeft, zoals materiële patronen ook kunnen wijzen op gebruiken of rituelen. Bij het aansteken van een kaars in een katholiek klooster, bijvoorbeeld, blijft er kaarsvet achter op het altaar. Zo weet de volgende gelovige waar hij of zij de kaars hoort te zetten en ontstaat er een patroon. Voor Nkanga is dat principe van accumulatie een manier om haar performances te archiveren, aangezien het ook gaat om handelingen en interacties die herhaaldelijk kunnen plaatsvinden. “It’s a gesture that takes place constantly and shifts and stains the material or gives it another kind of pattern or feel.”⁹³

Door accumulatie voorop te schuiven in archivering, trekt Nkanga een poëticaal principe door dat ook de ontwikkeling van sommige performances aanstuurt. Zo vormde *Glimmer* in 2013 het begin van een reeks reflecties rond de notie van “shine” en de mineralen behorend tot de micagroep. “Glimmer” is de Duitse en minder bekende Nederlandse benaming voor mica. De focus van de performancereeks verschoof naarmate Nkanga meer kennis vergaarde over mica, over het verschil met goud, over de ontginning van de mineralengroep en over plaatsen van uitholling en extractie. “It was a build-up over time as more knowledge was put in.”⁹⁴

⁹⁰ Conversatie Otobong Nkanga, 7 oktober 2019.

⁹¹ Otobong Nkanga, interview door de auteur, 20 maart 2020

⁹² Interview Otobong Nkanga, 7 november 2019.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem.



Afb. 6. *Glimmer*, 2013, foto-eigendom van de kunstenaar en Maxim Gorki Theater, laatst geraadpleegd op 29 mei 2020, <https://archive.berliner-herbstsalon.de/en/erster-berliner-herbstsalon/kuenstlerinnen/otobong-nkanga>.

Tijdens de eerste *Glimmer* in Berliner Herbstsalon (afb.6) trad de artieste in interactie met individuele bezoekers en hield ze kaartjes met aanwijzingen omhoog om het publiek in een vrolijke staat te krijgen, “into a place where everybody shines”.⁹⁵ De volgende performance *Glimmer: Aurum* (2013) vierde het vijftigjarige jubileum van het Artists-in-Berlin Program van de Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) en ging over goud en de betekenis van “a golden moment”. *Glimmer: Fragments* (2014) focuste dan weer specifiek op de geografische (en etymologische) herkomst van micaminalen. Zo krijg je een cluster van performances die allen dicht bij elkaar aanleunen, maar toch verschillen.⁹⁶ Zelfs performances met exact dezelfde titel die op andere locaties en tijdstippen worden gepresenteerd, zijn niet louter kopieën van elkaar. Zo gebruikte Nkanga tijdens *Glimmer* (2015) in het M HKA de lichtdoos die al in *Glimmer: Aurum* aan bod kwam, maar niet in *Glimmer* in Berlijn.

Een cirkelvormig object rond het middellichaam komt terug in alle *Glimmer*-performances. Als fysiek overblijfsel zou het attribueert een van de gegevens kunnen zijn die je toelaten de gaten van een performance in te vullen. Meer nog, Nkanga noemt het een “prototype” dat je zou kunnen reproduceren en wijzigen opdat het aansluit bij je eigen lichaam.⁹⁷ Voor de eerste

⁹⁵ Interview Otobong Nkanga, 5 januari 2020.

⁹⁶ Het gaat om *Glimmer* (2013, Berlijn; 2015, M HKA), *Glimmer: Aurum* (2013, Berlijn), *Glimmer: Fragments* (2014, Amsterdam), *Glimmer: Unfold* (2015 Monnaie de Paris & M HKA; 2018, Milaan) en *Glimmer: From Where I Stand* (2015, M HKA).

Performances die beschreven worden:

Glimmer, Berliner Herbstsalon, creatie en performance Otobong Nkanga, Palais am Festungsgraben (Berlijn: Maxim Gorki Theater, 8, 10, 12, 15 november 2013).

Glimmer: Aurum, creatie en performance Otobong Nkanga, *Das Jubiläumsfestival 2014*, DAAD (Berlijn: Akademie der Kunst, 6 december 2014).

Glimmer: Fragments, creatie en performance Otobong Nkanga, *Landings: Confrontation and Confession* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 12 januari 2014).

⁹⁷ Alle werken van Nkanga moeten kunnen groeien, verspreiden, uitbreiden, maar dat hoeft niet per se in de vorm van een “reinvention”; niet alle werken vragen daarom.

performance bestond het object uit hout met verschuifbare onderdelen, later maakte Nkanga een zwaardere versie uit metaal en magneten.⁹⁸ Voor *Fattening Room* (1999), een fotografisch werk waarbij achttien cut-outs tot één afbeelding gereconstrueerd werden, poseerde Nkanga al met een zelfgemaakte kleistructuur in verschillende lagen rond haar lichaam (afb.7). Ze haalde toen inspiratie bij architecturale kleistructuren en “mud houses”. Ook bij *Glimmer* refereert ze aan architecturale structuren, maar dan ziet ze het lichaam als pilaar die balken rechthoudt, als structuur waar je andere dingen op kan leggen en bij uitbreiding als basis om het leven te dragen.⁹⁹



Afb. 7. *Fattening Room*,
foto-eigendom van de kunstenares
en Galerie Peter Hermann,
laatst geraadpleegd op 29 mei 2020,
[http://www.galerie-herrmann.com/
arts/nkanga/Fattening_Room.htm](http://www.galerie-herrmann.com/arts/nkanga/Fattening_Room.htm).

Wanneer het om prototypes gaat, betreft dat niet enkel materiële overblijfselen, integendeel. Nkanga heeft een grote hoeveelheid digitale informatie of gedigitaliseerd materiaal ter beschikking: opvoeringsprotocollen en ontwerptekeningen van scenografie, kostuum, choreografie, attributen, installatie(s) maar ook geluidsbestanden, foto's, video's van tijdens het voorbereidingsproces en captaties van de performances zelf. Ook bij het digitale luik zou datgene wat beschikbaar is “instructies” geven om voorbijge performances te verbeelden, om een werk opnieuw op te voeren in een hernieuwde context of zou het gewoon informatief zijn op zichzelf.¹⁰⁰

Een online archief kan een veel groter en diverser publiek bereiken dan de fysieke ruimte en is daarom ook de meest democratische optie. De idee van een kringlooeconomie ligt opnieuw ten gronde aan die keuze. Nkanga nam heel wat artefacten uit “the land of her mother and father” en stelt zich meteen de vraag hoe en wat ze aan die omgeving kan teruggeven. Zeker omdat ze haar performances overdraagt aan een Belgisch instituut en niet aan een Nigeriaans, zou het logisch zijn om het materiaal online beschikbaar te stellen. Een groot deel van de wereldbevolking heeft immers niet de financiële of logistieke middelen om

⁹⁸ Interview Otobong Nkanga, 7 november 2019.

⁹⁹ Interview Otobong Nkanga, 5 januari 2020.

¹⁰⁰ Interview Otobong Nkanga, 20 maart 2020. “Instructies” is een woord dat Nkanga zelf gebruikt.

een tentoonstelling te gaan bekijken, benadrukt Nkanga, laat staan om naar Antwerpen te reizen. Ook de moeilijkheden en discriminatie omtrent visaregeling, de afsluiting van grenzen of gezondheidsproblemen kunnen in de weg staan. De meeste mensen hebben wel toegang tot het internet, zelfs in tijden van crisis.¹⁰¹ Crisissen hebben een effect op het publiek, maar zeker ook op musea en al dan niet bijbehorende archieven. Bij instellingen zoals het M HKA die door een pandemie langdurig moeten sluiten, eist de digitale werking sowieso meer en meer ruimte op.¹⁰² Het “digitale archief” zal in dit archiveringsproject primeren op het “materiële archief”.

Welke digitale dossiers, welke prototypes, maar ook welke referenties aan het M HKA overgedragen worden, wil Nkanga samen met het CKV bepalen. Sommige elementen kunnen enkel tentoongesteld worden, andere mogen in een performance gebruikt worden en nog andere bestaan enkel via fotografische referenties. Per performance moet er bekeken worden welke “key elements” nodig zijn voor in het archief. Nkanga’s performances omvatten wijdvertakt materiaal met verschillende referenties. Wanneer haar werk verwijst naar muziek of films of ander auteursrechtelijk beschermd materiaal, brengt dat complicaties met zich mee: vraag je de rechten daarvoor aan? Het is nodig te onderzoeken welke tentaculaire structuren voorbij het werk je in het archief kan ontvouwen. “You create a world around it that that work was influenced by and was made from.”¹⁰³ Vanaf het moment dat je keuzes maakt over welke materialen er in het archief komen, oefen je een machtsfunctie uit, dat toonde Derrida al aan. Voor Mbembe is het een kwestie om de macht te herverdelen en zo veel mogelijk verschillende verbeeldingen, kunstvormen, theorieën samen in acht te nemen. Ook in Nkanga’s ademend archief zal het erop aankomen verschillende stemmen en perspectieven door elkaar te weven en nooit uit te gaan van volledigheid.¹⁰⁴

Het archief als een gedeelde zorgpraktijk

Welke partijen zouden er allemaal deelnemen aan Nkanga’s archief? Volgens Heike Roms kunnen artiesten, familie, onderzoekers, archivariissen en publiek van over heel de wereld samen zorg dragen voor de nalatenschap van een artiest (of voor kunstvormen die zich niet laten verbinden aan een persoon). De Britse performancetheoretica noemt dat de “collaborative practice of care”. Ze ziet het archief als een uitbreiding van het kunstwerk en als een tijd-gebaseerde en collaboratieve praktijk. Het archief is een deel van het oeuvre dat het permanent aanwezig maakt, eerder dan vergaan in een verleden. Archivale praktijken impliceren zorg, claimt Roms, en dat betekent actief deelnemen aan het kunstwerk of het *performen*. De grenzen tussen artistiek, academisch en archivaal werk vervagen daardoor.¹⁰⁵

¹⁰¹ Interview Otobong Nkanga, 20 maart 2020.

Deze masterproef werd geschreven tijdens de coronacrisis. Het interview met Nkanga op 20 maart 2020 verliep via Skype.

¹⁰² Het M HKA sloot de deuren van donderdag 12 maart 2020 tot en met maandag 18 mei 2020.

¹⁰³ Interview Otobong Nkanga, 20 maart 2020.

¹⁰⁴ Interview Achille Mbembe.

¹⁰⁵ Heike Roms, “Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?” in *Performing Archives/Archives of Performance*, 35-52.

De idee van een archief als een continue performance van collectieve zorg gaat ook op voor Nkanga. Samen met het M HKA en met onderzoekers van Universiteit Antwerpen zal ze een structuur installeren die kan accumuleren of aangevuld worden door de participatie van anderen die deel uitmaakten van het creatieproces (zoals performers), maar ook onderzoekers en toeschouwers. Nkanga's archief zal niet enkel uit materialen bestaan, maar ook uit mensen.¹⁰⁶

De vormelijk weergave van de structuur die Nkanga, M HKA en UAntwerpen samen zullen opstellen, zou kunnen overeenkomen met wat men in IT een "knowledge bank" noemt. Zo'n kennisbank bevat een oneindig aantal "nodes" (vergelijkbaar met cellen) die via allerlei lijnen of "edges" met elkaar zijn verbonden.¹⁰⁷ "Edges" kunnen zelf geen data bevatten. Via zo'n online database kan je een modulair systeem creëren waarbij je nieuwe items en verbindingen kan toevoegen en waarbij je tussen verschillende lagen kan navigeren. Nkanga visualiseert die "rizomatische flowchart" als het type wereldkaart met luchtvaartverbindingen waarbij conglomeraten als Parijs of New York zware havens vormen waar tientallen tentakels vertrekken en aankomen.¹⁰⁸ Om de inhoudelijke verwantschappen tussen haar verschillende performances in kaart te brengen, kunnen Nkanga's "nodes" gelijkgesteld worden aan kernwoorden. Dat betekent dat haar online database niet gestructureerd zou worden door haar performances, maar wel door inhoudelijke topics.

In onze diepte-interviews suggereerde Nkanga enkele kernwoorden die als basis kunnen dienen. Ze maakt een onderscheid tussen grotere sleutelwoorden en ondergeschikte kernwoorden. Voorbeelden van sleutelwoorden zijn "materials/matter", "landscape", "sound/voice", "holes", "memory", "life", "time", "places", "shine", "soils" en "maps". Onder het sleutelwoord "materials" of "matter" bijvoorbeeld huizen kernwoorden als "stones" of "water". "Places" bevat de kernwoorden "Sharjah", "Antwerp", "Paris", ... Onder het kernwoord "landscape" valt opnieuw "stones", maar ook de performance *Glimmer: Fragments*. Als je op "stones" zou klikken, zie je alle sleutelwoorden waaronder het kernwoord is gebracht. Het digitaal platform kan dan een constellatie van clusters tonen die op hun beurt nieuwe clusters openen. Sommige zaken zullen zichzelf herhalen onder elk sleutelwoord, andere blijven geïsoleerd binnen één sleutelwoord. De keuze voor sleutelwoorden dient weloverwogen te zijn; het moeten woorden zijn "which are pregnant of many things".¹⁰⁹ De woorden die Nkanga vooropstelt, vormen een fundering waarop verder kan worden gebouwd.

Gunhild Borggreen en Rune Gade, "Introduction: The Archive in Performance Studies," in *Performing Archives/Archives of Performance*, 9-30.

¹⁰⁶ Interview Otobong Nkanga, 7 november 2020.

¹⁰⁷ Nkanga vergelijkt haar eigen performances ook (onder ander) met een celstructuur: "So they're all individual pieces that have their own entity, but in *Carved to Flow* it becomes more of a molecular kind of structure where all the cells, our tongues and whatever they are, come together and they bind together." In *Carved to Flow* (zie verder in de tekst) komen elementen uit allerlei performances samen. Interview Otobong Nkanga, 5 januari 2020.

¹⁰⁸ Interview Otobong Nkanga, 20 maart 2020. Zie <https://www.flightconnections.com/nl>. Een andere website die Nkanga voorstelt ter vergelijking is: <https://visuworwords.com/>.

¹⁰⁹ Ibidem.

Wanneer Nkanga met andere performers werkt, laat ze hen hun eigen bagage, kennis of karakter in de performance steken en op dezelfde manier is ook hun inbreng in het archief cruciaal. Meerdere perspectieven zijn noodzakelijk, het geheugen is geen statisch gegeven en menselijke ervaringen verschillen van elkaar: “You can listen to what I have to say, but I bet someone will notice it’s contradictory. Because today I said this, and tomorrow I say that.” Wie nauw betrokken was bij het creatieve proces, moet kunnen bijdragen aan het archief. Ze zouden bijvoorbeeld toegang moeten krijgen tot hun eigen pagina of sectie waar ze foto’s, kernwoorden of teksten kunnen toevoegen. Het sleutelwoord “memory” ziet Nkanga als de kapstok waaraan een lijst van namen of interviews kan hangen.¹¹⁰ Zoals bij mondelinge geschiedenis circuleren meerdere versies van één verhaal rond dezelfde kern. “It’s an interesting way of thinking of archive in the sense that it’s not only material, but it could be people - and they know they’re part of it. I think it’s quite unique in relation to how a lot of institutions think of archiving.”¹¹¹

Nkanga is zich bewust van haar eigen limieten in wat ze kan aanbrengen. Meerdere lagen en geschiedenissen kunnen worden toegevoegd aan een performance, door mensen die het werk opnieuw uitvoeren, presenteren of op andere manieren herinterpreteren. Haar werk moet niet enkel als een formeel geheel begrepen worden, zegt ze, maar als een netwerk van denken in gelaagde strata en punten zonder eenduidige manier van uitleggen, als een manier van kijken naar de wereld en haar verwevenheid.¹¹²

Een gedeeld archief biedt ook plaats voor de interpretaties van toeschouwers of de connecties die ze leggen. Nkanga denkt aan een aparte publieke sectie buiten het kerngedeelte, een “open source” waar iedereen afbeeldingen, geluidsfragmenten, teksten, ervaringen mag delen, vergelijkbaar met de commentaarsectie op sociale netwerksites. Er moet een lichte drempel zijn, al is het maar een login aanmaken. Zo blijven mensen zich ervan bewust dat alles wat ze ergens plaatsen, verplaatsen, delen, uiten, effect heeft op een omgeving, op andere mensen - “it should make you feel responsible.” Opnieuw leeft het idee van geven en nemen. Je gaat akkoord met een aantal spelregels, bijvoorbeeld dat je niet zal schelden, en dat je iets zal toevoegen dat gunstig en nuttig is voor het proces, voor collega’s en voor andere mensen die research willen doen.¹¹³

“The core comes from the place of thinking of the artist and the structures that were placed at that time, but it doesn’t exclude that there’re other knowledges that could be references to the work.” In het archief zouden ook bepaalde academische onderzoeken worden opgenomen die refereren aan specifieke werken. En wanneer de kernwoorden of toevoegingen van toeschouwers relevant genoeg zijn, kunnen ze geabsorbeerd worden in het “kernarchief”. Dat mag echter niet zomaar, stelt Nkanga, want dan zie je door de bomen het bos niet meer. Een toeschouwer moet een wezenlijke bijdrage leveren: “If it extends the geographies of a

¹¹⁰ Bijvoorbeeld performer Keisheira uit *Diaspore* (2014); Patricia die sprak over de kariatiden naar aanleiding van *Taste of a Stone: Itiat esa Ufok* (zie verder in de tekst) en Souk, degene die de lecture-performance in Seoul organiseerde.

¹¹¹ Interview Otobong Nkanga, 7 november 2019.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Interview Otobong Nkanga, 20 maart 2020.

similarity, an aesthetic or conceptual similarity, even if it wasn't part of my original thinking, then it's important to add it.”¹¹⁴ Wie bepaalt echter welke kernwoorden “relevant” genoeg zijn om in de kernstructuur te worden opgenomen? Nkanga verklaart dat dat opnieuw zal afhangen het M HKA-personeel, zolang de personen in kwestie maar vertrouwd zijn met haar werk en met terminologieën.¹¹⁵

Nkanga's conversatie met een toeschouwer na *Taste of a Stone: Itiat esa Ufok* illustreert hoe referenties van buitenaf een werk kunnen doen groeien. De toeschouwer, Patricia genaamd, is onderzoekster aan het *Centre national de recherche* in Frankrijk en vanuit haar vakkennis omtrent graven, tombes en musea, associeert ze de performance met kariatiden - vrouwenbeelden die gebruikt worden als pilaren of pilasters. Het idee van het (vrouwelijk) lichaam als zuil inspireerde Nkanga en zou zelfs mee vormgeven aan *Diaspore*, maar ook aan *Glimmer* en aan Nkanga's lopende, meest grootschalige project *Carved to Flow* (2017). In de *Glimmer*-reeks ondersteunt het lichaam de structuur errond. Het gewicht staat niet noodzakelijk op het hoofd, zoals bij kariatiden, maar op verschillende delen van het lichaam, dat de zuil representeert. In *Carved to Flow* stellen performers zwarte zeepblokken te koop en die presenteren ze op een draagbare tafel rond hun middel. De verkoopfase vond plaats op documenta 14 in Kassel, maar Nkanga en haar team hadden de zeep daarvoor handmatig ontwikkeld tijdens de “Laboratory” fase in Athene. Met de opbrengsten van het project worden kunstwerkplaatsen en onderzoekscentra opgericht. In Kassel ging elke verkoop gepaard met intieme conversaties tussen performer/verkoper en toeschouwer/consument. Onderstaande gedachtegang van Nkanga maakt het best duidelijk hoe de kariatiden een rode draad vormen doorheen verschillende werken:

You can look at the caryatides carrying the house, but the house is also the female or the mother holding the structure of the house. At the same time women or people that are fleeing sometimes carry things on their body - that's their life, the last of their life. It could be their children, it could be objects, it could be things. The body becomes the column, which all other things latch onto. You also have people selling, food or other things, especially in southern areas. It used to exist in Europe. It changed into shops, but in some other places you still have people carrying their livelihoods to sell, on their heads or on their bodies. And that's what brings life, that's what brings money, that's the thing that keeps their life going. So I was looking from different perspectives to what that support structure means and to what carrying of life means.¹¹⁶

Het archief is nooit af, “it wil just accumulate.” Nieuwe performances van Nkanga kunnen steeds bijgevoegd worden. Nieuwe betrokkenen zouden hun ervaringen delen onder “memory”, een andere locatie kan onder het sleutelwoord “places” vallen, enzovoort. Er vormt zich een patroon dat verder aangevuld kan worden. Wanneer een werk in het archief verband houdt met één dat het M HKA niet in haar bezit heeft, kan de link nog steeds gelegd

¹¹⁴ Interview Otobong Nkanga, 20 maart 2020.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Interview Otobong Nkanga, 7 november 2019.

worden. Het archief refereert dan aan het werk zonder het te activeren.¹¹⁷ Het ademende archief blijft voor eeuwig in ontwikkeling.

Conclusie

Instellingen met een archiefwerking richten zich in toenemende mate op de archivering van live performance en de opwaardering van immateriële en belichaamde kennis hangt daarmee samen. De manier van aanpak blijkt een grote zoektocht en doorgaans wordt er snel naar video gegrepen. Omdat opnames niet altijd recht doen aan de kunstdiscipline, beschouwen sommigen performance als efemer en dus “onarchiveerbaar”. Anderen wijzen er terecht op dat de westerse obsessie met traditionele materiële opslagvormen in vele gevallen gewoonweg niet strookt met performance als belichaamd medium. De performancepraktijk van Otobong Nkanga confronteert ons met het feit dat de westerse archiefopvatting niet afgestemd is op alle vormen van kunst. Werken zoals de hare die constant evolueren, uitzetten, bepaalde inhoudelijke pistes anders uitwerken of die door andere performers worden herwerkt, botsen met de meer statische preservatiedoctrine van westerse archieven.

De vraag naar wat Nkanga kan leren over de archivering van performance in een institutionele context leidde automatisch ook naar de vraag hoe archiefinstellingen zich kunnen dekoloniseren. Sinds de Oude Grieken verbindt men kennisopslag met materialiteit en vooral sinds de koloniale periode ook met originaliteit. Kunstenarchieven proberen dus werken te bewaren in hun bestaande vorm in de aanname dat er van performance een *origineel* bestaat. Naar het voorbeeld van orale culturen gelooft Nkanga echter in het soort kennisoverdracht waarbij een boodschap of verhaal niet in één format wordt gegoten, maar meebuigt naargelang de context.

Om de geijkte perspectieven van westerse denkers als Jacques Derrida, Rebecca Schneider en Diana Taylor uit te breiden, is het interessant om de politiek-sociale theorie van Achille Mbembe te integreren in het discours rond performancearchivering. Volgens hem gebeurt dekolonisatie niet door westerse archieven aan de kant te schuiven, maar wel door een veelheid aan perspectieven naast elkaar te beschouwen. Zijn pleidooi voor een planetair archief creëert ruimte voor creativiteit en kunst die niet per se terugvallen op een origineel, maar die in circulatie tot stand komen en opereren.

Nkanga vult die inclusieve visie op het archief in door een platform te visualiseren dat meerdere partijen laat bijdragen en dat toegang verleent aan een zo groot en divers mogelijk publiek. Dit onderzoek wil vermijden om te blijven hangen in een louter conceptueel model en richt zich doelbewust op de praktische realiseerbaarheid van het archief. Daarom werd een nauwkeurige beschrijving gegeven van Nkanga’s “ademend archief”. Vanuit het idee dat haar performances verder kunnen blijven ontwikkelen, volgt haar archief het principe van de accumulatie. In samenspraak met de artieste, archivariissen en onderzoekers zal een structuur

¹¹⁷ Interview Otobong Nkanga, 20 maart 2020.

worden aangelegd die steeds verder kan worden aangevuld door mensen die bij het creatieproces van de performance(s) betrokken waren en onder voorwaarden ook door anderen. De structuur zou zich om democratische redenen op digitaal vlak bevinden, maar ook omdat op die manier een rizomatisch systeem ingericht kan worden waarbij inhoudelijke thema's het oeuvre structureren. Per performance zouden materiële “kernelementen” aangeduid en samen gecentraliseerd worden. Ze dienen niet als onaantastbare relictten, maar wel als “prototypes” die naargelang de ontwikkeling van een of meerdere werken gebruikt, gereproduceerd, aangepast, of herwerkt kunnen worden. Steeds blijven de veranderende realiteit, omgeving of context bepalend voor wat er in de toekomst met een performance gebeurt.

Binnen dit archiveringsproject zijn zorg en verantwoordelijkheid cruciale noties, zowel voor wie het archief raadpleegt als voor wie bijdraagt of mee coördineert. De principes gaan terug op Nkanga's overtuiging dat ergens iets ontnemen ook betekent dat je daar rekenschap van geeft en dat je op een of andere manier compenseert voor de holte, leegte of negatieve ruimte die je achterlaat. Je bent je bewust van de energie die je verspreidt en van welke invloed die heeft op andere mensen, organismen of omgevingen. Je neemt de geschiedenis in acht van grondstoffen, objecten, volkeren, mensen of planten die je verplaatst, transformeert of thematiseert.

En vanuit die gedachte werpen zich na dit onderzoek opnieuw verschillende vragen op: wat kan Nkanga's archief betekenen voor andere artiesten, collectieven, bewegingen? Hoe kunnen instellingen steeds opnieuw vanuit de artistieke praktijk vertrekken voor de archivering van performance? Hoe kunnen archivariissen of onderzoekers aan de slag met performance als de kunstenaar onbereikbaar of overleden is? Wat doen we met werk waarvan niet duidelijk is wie of wat ervan aan de basis ligt? Het nadenken over wat archivering van live performance betekent, maakt inherent deel uit van dit ademend archief. Het onderzoeksveld naar de archivering van performance binnen een institutionele context wordt momenteel volop ontgonnen. Laten we de verleiding weerstaan om de grond uit te putten en laten we hem steeds vruchtbaar houden voor een diversiteit aan culturele praktijken, nieuwe ideeën en alternatieve visies.