

Liane Ditzer

Netzwerke in der Performance Kunst.
Netzwerktheorie angewandt auf
Künstlerstrukturen

Bachelorarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 2013 GRIN Verlag
ISBN: 9783668135017

Dieses Buch bei GRIN:

<https://www.grin.com/document/314595>

Liane Ditzer

**Netzwerke in der Performance Kunst. Netzwerktheorie
angewandt auf Künstlerstrukturen**

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

http://www.twitter.com/grin_com

Netzwerke in der Performance Kunst
vor dem Netz / mit dem Netz

Bachelorarbeit
zur Erlangung des Grades
Bachelor of Arts (B.A.)

vorgelegt
der
Philosophischen Fakultät
der Heinrich - Heine - Universität Düsseldorf

von
Liane Ditzer

"Wenn zwei Männer die Ruder eines Bootes bewegen, so tun sie dies auf Grund eines Einverständnisses oder einer Übereinkunft, obgleich sie sich gegenseitig keine Versprechungen gemacht haben.“

David Hume (1711- 1776)

Inhalt

Einleitung	4
1. Netzwerk Theorien und Begriff.....	7
1.1 Georg Simmel.....	9
1.2 Gilles Deleuze u. Felix Guattari 'Rhizom'	10
1.3 Bruno Latour 'Akteur Netzwerk Theorie' (ANT)	11
1.4 Selbstdefinition der Netzwerktheorie, die dieser Arbeit zu Grunde liegt.....	12
2. Historischer Abriss von Künstlerstrukturen	13
2.1 Erste Kunstgruppen und Netzwerke	14
2.2 weitere Strömungen (ca. 1830-1945)	15
2.3 Die zweite große Welle (nach 1945)	17
2.4 Gutai	18
2.5 Fluxus	19
2.5.1 Ultimate Akademie:.....	20
3. Voraussetzung zur Entstehung der Performance-Art Netzwerke	20
3.1 Soziale und politische Voraussetzungen.....	21
3.2 Individuelle Voraussetzungen.....	22
4. Performance-Art Netzwerke.....	23
4.1 The Artists Village (TAV)	24
4.2 Black Market International (BMI).....	28
4.3 PAErsche Aktionslabor NRW.....	32
5. Kollaborationen und Strukturen der Performance- Art Netzwerke	36
5.1 Historische Entwicklung	37
5.2 Inhalte und Ziele von Performance-Art Veranstaltungen	39
5.3 VeranstalterInnen, OrganisatorInnen	43
5.4 Finanzierung	45
5.5 Veranstaltungsorte	46
5.6. Zensur, Tabus, Reglementierungen:	47
6. Resümee und Perspektiven von Performance-Art Netzwerken	52
Bibliographie:	56
Publikationen:.....	56
Kataloge:.....	57
Magazine:	57
Gespräche mit:.....	58
Internet links:.....	58
Erläuterung zum Bildindex/ Dokumente:.....	61
Bild- Textdokumente Index	94

Einleitung

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf Performance-Art Netzwerken. Die Gründung und Entwicklung dieser virulenten, global agierenden Strukturen war nicht durch das Internet bedingt. Es handelt sich um ein Feld über das, trotz seiner internationalen Präsenz und einer Kontinuität von über 20 Jahren, relativ wenige Forschungsvorhaben dokumentiert sind.

In dieser Arbeit untersuche ich drei 'Projekte' die exemplarisch für diese Netzwerke stehen:

The Artists Village (TAV) in Singapur, PAErsche in Deutschland und Black Market International (BMI) ohne nationale Verortung.

Ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit umfasst das Handeln dieser drei Netzwerke, von denen sich TAV und BMI bereits in den 80er Jahren gründeten, als der Begriff des Networking noch einer anderen Sprachterminierung zugeordnet wurde. Die Visionen und Ideen des Networking wohnten TAV und BMI allerdings schon inne. Diese Arbeit leistet keine Grundlagenforschung zum Thema Netzwerk, sie wird jedoch untersuchen, welche Faktoren die speziellen Performance-Art Netzwerke bedingen und ausmachen.

Ausgangspunkt meiner Untersuchungen war eine individuelle, sich über lange Zeiträume erstreckende 'Begleitung' der Performance-Art Szene. Hierzu gehörte der Besuch zahlreicher Festivals und ähnlicher Performance-Art Veranstaltungen, sowie partielle Assistenzen oder Partizipationen. Dies wiederum führte zu persönlichen Kontakten und es entstand ein - der Feldforschung vergleichbarer - Einblick in diese Netzwerkstrukturen.

Meine Recherchen stützen sich auf zahlreiche und vielfältige Materialien sowie Dokumente die noch nicht abgeschlossen, archiviert oder im wissenschaftlichen Kontext verortet sind. Verwertet wurden solche, die durch mehrere unterschiedliche Quellen kongruente oder vergleichbare Aussagen aufweisen. Auch wenn in dieser Arbeit nur jeweils eine Quelle angegeben wird, so stehen hinter ihr mehrfache Bestätigungen der inhaltlichen Aussagen.

Die umfassendsten Materialien lieferte das Archiv 'Die Schwarze Lade' von Boris Nieslony in Köln. Das Archiv definiert sich auch als 'Skulptur des öffentlichen

Interesses' bedeutet, dass dieses Archiv - es handelt sich um eins der größten in Europa - von Nieslony explizit als 'open source' zur Forschung im Bereich Performance-Art, Performing-Art, Aktions- und Intermedia Kunst errichtet wurde. In 'Die Schwarze Lade' wurden nicht nur realisierte Projekte und Netzwerke aufgenommen, sondern auch Korrespondenzen, Spuren, analoge und digitale Bilddokumente etc. sowie auch nicht realisierte Projekte, die jedoch einen wegweisenden Charakter hatten. (s. Anhang S.1-2)

Des Weiteren führte ich Gespräche mit vielen beteiligten KünstlerInnen und involvierten Protagonisten. Zur Kommunikation mit den KünstlerInnen wurden die digitalen Medien Facebook und E-mail genutzt. Einige in dieser Arbeit zitierten asiatischen KünstlerInnen lernte ich auf Reisen persönlich kennen. In zahlreichen Performance-Art Veranstaltungen sind wir uns immer wieder begegnet. Diese geführten Gespräche und Interviews changieren zwar mit einer persönlichen Geisteshaltung der jeweiligen PerformerInnen, durch die Vielzahl der vergleichbaren Aussagen und den ergänzenden Dokumenten lassen jedoch auch diese einen sachlichen Diskurs zu.

Das Netzwerk PAErsche welches sich 2011 in Köln gründete, 'begleitete' ich von Beginn an und wurde Zeuge eines Findungsprozesses und gruppenspezifischer Prozesse.

Ziel dieser Arbeit ist es, das Netzwerkverhalten der Performance-Art darzulegen: wie funktioniert, agiert und interagiert es? Unter welchen Prämissen arbeitet ein solches Künstlernetzwerk, finanziert es sich, kommuniziert es mit weiteren lokalen und internationalen Netzwerken? Es wird ebenso die spezielle Qualität der 'Performance-Art Netzwerke' unter dem Aspekt der individuellen Voraussetzungen untersucht. Welche mentale Haltung muss ein(e) KünstlerIn mitbringen um in einem solchen Netzwerk verankert zu sein.

Ist das lakonische Statement zur Künstlerpersönlichkeit : 'Art is Ego' von Ben Vautier vereinbar mit dem Netzwerkgedanken?

Einleitend werde ich auf die Nutzung des Begriffes Netzwerk eingehen. Ab wann hielt er Einzug in die Sprachterminologie und wie wandelte sich seine Nutzung?

Des Weiteren werden drei, für diese Arbeit bedeutende Netzwerktheorienvorgestellt. Georg Simmel mit seiner Frage „*Wie ist Gesellschaft möglich*“, Gilles Deleuze und Félix Guattari mit dem Begriff des „*Rhizoms*“ und der Postulierung einer neuen

Geisteshaltung. Als drittes wird die in den neunziger Jahren entwickelte „*Akteur-Netzwerk-Theorie*“ von Bruno Latour und anderen skizziert. Abschließend werde ich in Kapitel 1.4 die eigene Begriffsnutzung von Netzwerken vorstellen, die dieser Arbeit zu Grunde liegt.

Ziel des 2. Kapitels ist es zu verdeutlichen, dass 'Networking' keine Erfindung der Moderne ist. Es soll eine Impression der Vielfalt darlegen mit der, zum Ende des 19. Jahrhunderts, die Avantgarde der bildenden Künstler versuchte, neue und alternative Lebens- und Arbeitsstrukturen als Reaktion auf die Industrierevolution und den hieraus resultierenden Umwälzungen zu entwickeln.

Kapitel 3 beleuchtet historische Faktoren die eine Entstehung der Performance-Art Netzwerke begünstigten. Hierbei werden skizzenhaft die sozialen, ökonomischen und politischen Gegebenheiten beschrieben sowie die individuellen Bedingungen und Voraussetzungen, die eine Entstehung solcher fragiler Netzwerke förderten.

In Kapitel 4 wird zunächst eine Beschreibung der Performance-Art Szene vorgenommen, danach werden exemplarisch die drei eingangs genannten Performance-Art Netzwerke vorgestellt.

Das letzte Kapitel befasst sich mit Strukturen und Kollaborationen der Performance-Art Netzwerke. Auch hier wird die historische Entwicklung berücksichtigt, die Ziele und Inhalte der Performance-Art Veranstaltungen sowie die Organisationsstrukturen und Finanzierungen beschrieben. Der Abschluss behandelt das Thema Tabus, Zensur und Regeln der Performance-Art im allgemeinen und der Netzwerke im besonderen.

In einem abschließenden Resümee werden die zu erwartenden Perspektiven die sich aus dem Gesamtbild dieser Untersuchungen ergeben haben, zusammengefasst.

1. Netzwerk Theorien und Begriff

„Im Rückblick auf unsere Zeit - je später, desto mehr – wird man auf ein semantisches Leitfossil stoßen. Die Leute in der Zeit zwischen 1990 und 2010 scheinen geradezu besessen gewesen zu sein von dem, was sie das „Netz“ oder das „Netzwerk“ nannten.“¹

Der Ausgangspunkt von Netzwerken sind Kooperationen denn sie bedeuten den Beginn von Leben und sie sind die Triebfeder der Evolution. „(...) ohne sie wäre die Erde nie über eine Ursuppe voller RNA Moleküle hinausgekommen“.²

Über komplexe Systeme von netzartigen Verbindungen verfügten bereits die Cro-Magnon Menschen die vor ca. 28.000 Jahren an der Vézère in Frankreich lebten. Sie kommunizierten über weite Strecken mittels Muschelhörnern um sich zum Beispiel vor Gefahren zu warnen.³ In der jüngeren europäischen Geschichte des Mittelalters belegen Rosenkreuzer, Ritterorden, Gilden und Zünfte die große Spannbreite von sozialen Netzwerken. Sie entwickelten sich aus familiären, sozialen und strategischen Strukturen und Interessen. Besonders Adel, Händler und Künstler entfalteten über Landes- und Fürstengrenzen hinaus ganz eigene Verbindungen. Der 1707 geborene Komödiendichter Carlo Goldoni erzählt in seinen Memorieren eindrücklich von seinem komplexen Netzwerk das vom französischen Hof, bis hin zu Rousseau und Voltaire reichte und auf das er bei seinen Reisen durch Europa immer wieder zurückgreifen konnte.⁴

Bereits um 1500 wurden erste Darstellungen von Netzwerken in Form von Baumdiagrammen angefertigt. Laut dem Künstler und Informatiker Dirmoser, der sich seit langem wissenschaftlich mit der Visualisierung von Netzwerken beschäftigt, nutzen besonders die Naturwissenschaftler 'Baumgraphen' - so auch Charles Darwin für die Evolutionstheorie.⁵

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand der Begriff des Netzwerkes für technische Systeme die einen Input und Output benötigten. Er wurde anfangs markt-technologisch zur Darstellung von Infrastrukturen verwendet, weiter für den Schienen- und Straßenverkehr genutzt sowie für Wasser- Strom- und Telekommunikationsnetze, die es zu bauen galt.

Georg Simmel hat mit dem Begriff der '*Wechselwirkung zwischen den Menschen*'

¹ Schüttpelz, Erhard: Ein absoluter Begriff: Zur Genealogie und Karriere des Netzwerkkonzepts; In Vernetzte Steuerung, Hg. Kaufmann, Stefan: Zürich 2007, S. 15

² Novak: "Und jetzt alle"; Die ZEIT, Sa, So (7 / 8 Mai 2011)

³ Aldrete, Gabriela: wissenschaftl. Mitarbeiterin Römisch German.Museum, Köln im Gespräch (Mai 2013)

⁴ Vgl. Goldoni, Carlo: Geschichte meines Lebens und meines Theaters, Serie Piper, München 1968

⁵ Dirmoser, G.: o.T, o.S; Die Schwarze Lade, Box: Kooperationen

einen Grundstein für soziale Netzwerktheorien gelegt. (Siehe Kapitel 1.1)
Eine erste praktische Nutzung des Netzwerk-Begriffes zur sozialen Analyse entwickelte Moreno mit der Soziometrie. Er war 1916 als Betreuer für die Hygiene im Barackenlager Mitterndorf bei Wien zuständig. Ihn interessierten die wechselseitigen Gefühle und sozialen Spannungen zwischen Bauern und Arbeitern, Verwaltungspersonal, Lagerinsassen, Männern und Frauen. Mit der Soziometrie vermochte er vor allem affektive Gruppenstrukturen von Personen aufzudecken⁶. Erst ab 1930 erhielt der Begriff Netzwerk schließlich breiten Einzug in die soziologische Betrachtung (Vgl. Schüttpelz, Erhard).

Ab den 70er Jahren erweiterten und verifizierten zahlreiche Sozial- Medien- und Kommunikations- Wissenschaftler wie Radcliff Brown, die Forschungsgruppe um Harrison White, Colin Cherry und Bruno Latour diese Theorien.⁷ In der zeitgenössischen Kunst und Kultur wurde der Begriff des Networking in den 80er Jahren populär. Die Wandlung von einer technologischen Begrifflichkeit zur kommunikativen fand statt. Network Radio entwickelte ein 'anderes Radio', bei dem die Hörer partizipieren sollten.⁸

Ein Handeln der aktuellen Zivilisationskulturen erscheint ohne 'Networking' kaum denkbar. Hierbei ist unerheblich ob es sich um private, berufliche, wirtschaftliche oder politische Netzwerke handelt, alles scheint digital zu einem gewaltigen Netzwerk 'verlinkt'. Der Begriff des Netzwerkes ist allumfassend geworden und dominiert den aktuellen Sprachgebrauch. Seit Mitte der 90er Jahre steht der Begriff Netzwerk für das Internet und ist mit den hiermit bedingten technischen Entwicklungen verbunden. Virtuelle Plattformen wie *Xing*, *LinkedIn*, *You Tube*, *Facebook* und *Twitter*, um nur einige zu nennen, beanspruchen unter Jugendlichen inzwischen die Absolutheit des Begriffes. Parallel zur elektronischen Sprachterminierung wird der Begriff des Netzwerkes inflationär zur Beschreibung jeglicher Art von Strukturen und Phänomenen der Gesellschaft eingesetzt. Dies reicht von Sportvereinen über NGO's bis hin zu Terrornetzwerken.

„Der Sieg des absoluten Begriffs 'Netzwerk' fällt mit seiner zunehmenden Blindheit 20. Jahrhunderts bestand darin, dass niemals „alles mit allem“ vernetzt war, dass es ausschließlich um Beziehungen der Hierarchie und der Exklusivität ging, und zwar sowohl in der Infrastruktur als auch in der Mikrosoziologie (...)“⁹

6 Vgl. Müller, A.u. Neurath, W. o.S. <http://www.univie.ac.at/oezg/OeZG121.html#Editorial> (14.04.2013)

7 Vgl. Kapitel 2.3

8 Vgl. Moos, Ludwig: Frequenzbesetzer, Arbeitsbuch für ein anderes Radio, Rowohlt, Hamburg 1983

9 Vgl. Schüttpelz, Erhard: Ein absoluter Begriff: Zur genealogie und Karriere des Netzwerkkonzepts; in *Vernetzte Steuerung*, Hg. Kaufmann, Stefan Zürich 2007, S. 17

Inwieweit dieses Zitat relevant für die Performance-Art Netzwerke ist, muss im Weiteren untersucht werden. Anmerkung: zwei der von mir untersuchten Netzwerke gründeten sich vor der Entstehung des Internets und kommunizierten 'analog' mit Luftpost, Telefon und Fax bis in die 90er Jahre untereinander und in andere Strukturen.

1.1 Georg Simmel

Georg Simmel kann als Urvater der Netzwerktheorie bezeichnet werden. Ausgehend von der Frage „*Wie Gesellschaft möglich ist*“, legt er 1908 mit seinem Begriff der 'Wechselwirkung' den Grundstein der Austauschtheorie. Simmel sieht die „Interaktion als Basiselement der Soziologie“. Damit formuliert er im Prinzip den Kerngedanken einer Netzwerkdefinition: den Austausch als Wechselwirkung zwischen den Akteuren und deren Relationen zueinander. Bezeichnend für Simmel ist, dass soziale Strukturen aber auch Individuen immer in Wechselwirkung mit anderen Akteuren treten. Soziale Strukturen beruhen auf einem Austausch. Kein Individuum kann vollkommen autark in seiner Umgebung ohne die Interaktion anderer Individuen leben. Daraus bilden sich laut Simmel unterschiedliche Meinungen und Standpunkte, die von den jeweiligen Lebensverhältnissen oder lokalen Gegebenheiten geprägt sind.¹⁰ In den Werken „*Über soziale Differenzierung*“ (1890) und „*Die Großstädte und das Geistesleben*“ (1903) zeichnet Simmel die Entstehung und Entwicklung sozialer Beziehungen nach. Sie befassen sich damit, wie soziale Geflechte sich verändern wenn sie vom Land in eine Stadt transferiert werden und dort auf ein wesentlich komplexeres Gefüge von menschlichen Verflechtungen treffen. So sah Simmel in der Stadt die Möglichkeit nach größerer Individualität gewährleistet. Auf dem Land ist nach Simmel eine Selbstverwirklichung auf Grund enger sozialer Verflechtungen wesentlich schwerer als in der Stadt, in der man unabhängiger agieren kann. Differenzierend thematisiert Simmel bereits die Gefahr einer Vereinsamung und Isolation durch Individualität. Anders ausgedrückt: Je größer die soziale Einheit ist, desto geringer die emotionale Bindungsfähigkeit des einzelnen an sie.¹¹ Bedeutend hierbei ist die Frage wie groß ein Netzwerk sein kann, um noch funktionieren und agieren zu können. In dieser Arbeit handelt es sich jedoch um relativ kleine überschaubare Netzwerke in denen

10 Vgl. Simmel, Georg: Grundfragen der Soziologie: Individuum und Gesellschaft, Berlin 1984

11 Vgl. Hollstein, Betina S. 1-12 <http://www.soz.uni-frankfurt.de/Netzwerktagung/hollstein.pdf> (17.04.2013)

die Anzahl der Personen vernachlässigt werden kann. Laut Simmel sind wir von Geburt an in Netzwerken verhaftet, was auch im Kapitel 'historischer Abriss von Netzwerken' thematisiert wird. Netzwerke sind keine neue Erfindung. Ein für diese Arbeit bedeutender Aspekt sind Simmels Ausführungen zu den verschiedenen Faktoren die für ein Netzwerk entscheidend sind: die Zahl der Akteure / der Raum / die Zeit / der Grad des Wissens über den anderen / die Wahlfreiheit / die Gleichheit und der Institutionalierungsgrad einer Beziehung.¹²

1.2 Gilles Deleuze u. Felix Guattari 'Rhizom'

Gilles Deleuze und Felix Guattari¹³ nutzten als Sprachwissenschaftler und Philosophen den aus der Biologie stammenden Begriff 'Rhizom' für ihre erkenntnistheoretischen Positionen. In der Biologie wird ein Rhizom als ein meist unterirdisch - also nicht unbedingt sichtbares - Sprossachsensystem definiert. An jedem beliebigen Punkt können sich Knoten bilden, Knotenpunkte auflösen, eigenständig weiterentwickeln und durch Teilung und Trennung einzelner Teile dieses Wurzelgeflechtes weitere unabhängige Pflanzen entstehen. Die Philosophie nutzt diesen Begriff als Metapher und Matrix. Beschrieben wird z.B. die Entstehung eines Buches als ein komplexes Zusammenwirken von Ideen, Technologien und physikalischen Ebenen.,,Ein Buch hat weder Objekt noch Subjekt, es ist aus verschiedensten Materialien gemacht, aus ganz unterschiedlichen Daten und Geschwindigkeiten.“¹⁴ Das von Deleuze und Guattari 1977 herausgegebene Buch „Rhizom“ (das später als Einleitung für ihr Werk „Tausend Plateaus“ diente) fordert eine selbstverantwortliche, soziale Geisteshaltung der Partizipierenden eines solchen Rhizoms. „Ja nehmt was ihr wollt. Wir haben nicht vor, eine Schule zu gründen, Sekten, Cliques, Kirchen, Avantgarden und Arrieregarden sind Bäume, die in ihrem lächerlichen Sturz alles zermatschen, was sich wichtiges ereignet.“¹⁵ Deleuze und Guattari zielen in ihrem Werk in erster Linie darauf, das streng hierarchische Prinzip von Sprache und Schrift der klassischen Strukturalisten zu durchbrechen und öffneten damit einen bestimmten Weg des Denkens. „Es gibt keine Sprache an sich, keine Universalität der Sprache (...)“¹⁶ Zusammenfassend wird in „Rhizom“ deutlich, dass Deleuze und Guattari mit ihrem Wunsch nach rhizomhafter Sprache eigentlich eine neue Art des Denkens postu-

12 Ebd. S. 1 - 12

13 Deleuze, Gilles (1925 – 1995), Guattari, Felix (1930-1992)

14 Deleuze, Gilles und Guattari, Felix: Rhizom, Merve Verlag Berlin, 1976, S. 6

15 Ebd. S. 41

16 Ebd. S. 12

lieren, einen Aufruf den man auf Seite 41 findet: „*macht Rhizome, nicht Wurzeln, pflanzt nichts an, sät nicht, stecht! Seid nicht eins oder viele, seid Vielheiten! Macht nie Punkte, sondern Linien! (...) Laßt keinen General in euch aufkommen!*“

Hiermit wird ein wesentlicher Teil einer 'idealen Netzwerktheorie' beschrieben. Unter 'Ideal' ist die Ablehnung eines herrschaftlichen Denkens und das Fehlen jeglicher Hierarchien zu verstehen.

Deleuze und Guattari waren wohl die ersten westlichen Philosophen der Neuzeit, die wesentliche Aspekte für den idealen Zustand eines Netzwerkes manifestierten. In den 90er Jahren wurde zur Beschreibung von Internetstrukturen zunehmend der Begriff 'Rhizom' populär. Eine vordergründig logisch erscheinende Definition, doch die Struktur des Internets besteht keineswegs ohne Hierarchien: Webdomains werden nach dem Prinzip des 'Meistbietenden' verkauft und Suchmaschinen filtern Ergebnisse nach dem 'Aufmerksamkeitsprinzip'.¹⁷

1.3 Bruno Latour 'Akteur Netzwerk Theorie' (ANT)

Seit den 1980er Jahren entwickelten die französischen Soziologen Bruno Latour, Michel Callon, John Law und weitere die „*Akteur-Netzwerk-Theorie*.“ Im Gegensatz zu Simmel beschreibt die 2005 von Latour herausgegebene „*Reassembling the Social: An introduction to Actor-Network-Theorie*“ (ANT) keine Theorie mit der man 'arbeiten' kann.

„Sie ist eine Theorie und sogar eine starke, denke ich, aber eine Theorie darüber, wie Dinge zu untersuchen sind, oder vielmehr, wie sie nicht zu untersuchen sind – oder vielmehr, wie man den Akteuren ein wenig Raum läßt, um sich selbst auszudrücken“¹⁸

Es handelt sich um ein Werkzeug mit dem auch ich arbeiten werde um die Komplexität und Bedeutung der Akteure in der Performance-Art Szene zu erfassen. Bruno Latour verfasste mit seiner ANT eine Theorie für Akteure, heißt dass die Handelnden 'selbst agieren müssen', einschließlich der Entwicklung ihrer eigenen Theorien und Absichten. Infolgedessen setzt er den Akzent auf Beschreibung und nicht auf Erklärung. (Vgl.B.Latour, „Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft.“ S. 253)

Unter anderem entwickelte er den weit gefassten Begriff des Aktanten, der alle beinhaltet die in Geschehnisse involviert sind oder sie beeinflussen. Dies sind neben

17 Vgl. Rötzer, Florian: Da s Web wird zum Massenmedium: KUNSTFORUM INTERNATIONAL Dez.1999 Jan. 2000, Band 148, S. 58

18 Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.Main, Erstaufgabe 2010, S. 245

den menschlichen Akteuren auch Tiere, spirituelle Wesen (Geister) und Gegenstände. Die ANT als Theorie zu nutzen, um eine Studie zu untermauern, ist obsolet wie der Dialog zwischen einem Studenten der genau dies vorhat und seinem Professor belegt:¹⁹

„S:(...) 'Kann ANT mir nicht mit dieser Masse von Daten helfen? Ich brauche einen Rahmen!' P: 'Ein Königreich für einen Rahmen! Sehr bewegend. Ich glaube ich verstehe ihre Verzweiflung. Aber nein, dafür ist die ANT ziemlich unbrauchbar. Die Hauptlehre der ANT lautet, dass die Akteure selbst alles machen, einschließlich ihres eigenen Rahmens, ihrer eigenen Theorien' (...),“²⁰

Latours Ansätze verlangen eine bessere, präzisere Beschreibung: „*Ich würde sagen, dass Ihre Beschreibung, wenn sie eine Erklärung benötigt, keine gute Beschreibung ist (...)*.“²¹ Er sieht in den Akteuren, ob nun hybride Wesen, Objekte oder Menschen die Möglichkeit sozialen Strukturen, Gruppen und Gegebenheiten auf den Grund zu gehen, indem man den Akteuren selbst den Raum gibt sich zu entfalten und nicht von vornherein in Kategorien zu denken.

„Es ist, als würden wir zu den Akteuren sagen: Wir wollen nicht versuchen, euch zu disziplinieren, euch in Kategorien zu stecken; wir werden euch eure eigenen Welten entfalten lassen und euch erst später bitten zu erklären, wie ihr es angestellt habt, sie zu festigen.“²²

Latour fordert eine Sozialforschung, die unvoreingenommen ohne Hypothese, die es nur zu verifizieren gilt, an das zu untersuchende Feld herangeht. Dies bedeutet besonders für die Komplexität von Netzwerken die Notwendigkeit einer umfangreichen Erhebung und Datensammlung.

1.4 Selbstdefinition der Netzwerktheorie, die dieser Arbeit zu Grunde liegt

Georg Simmel sieht die Grundlage der Gesellschaft als wechselseitige Beziehung von Akteuren. Die daraus entstehenden Dynamiken können als Katalysator für die Veränderung von Gesellschaften fungieren. Besonders wenn die Akteure aus unterschiedlichen 'Milieus' stammen und im Laufe ihres Lebens miteinander in Kontakt kommen, kann es zwischen heterogenen Soziologien zu einem Austausch kommen.

Dieser Gedanke beinhaltet eine bedeutende Grundlage für diese Arbeit. Der Begriff der Soziologien wird jedoch verifiziert mit dem Aspekt der Kulturen, da die Protagonisten der von mir beschriebenen Performance-Art Netzwerke aus

19 Ebd. S. 244-271

20 Ebd. S. 253

21 Ebd. S. 254

22 Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, Erstauflage 2010, S. 44-45

verschiedenen 'Kulturräumen' stammen.²³ Es handelt sich bei allen dreien um virulente Strukturen, die über ethnische, kulturelle und soziale Grenzen global agieren und wiederum untereinander zahlreiche Schnittpunkte aufweisen. Die Anzahl der KünstlerInnen in diesen Netzwerken ist mit 9 (BMI), 15 (TAV) und ca. 30 (PAErsche) KünstlerInnen relativ klein und überschaubar.²⁴

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der dieser Arbeit zu Grunde liegt stammt aus der Netzwerktheorie von Deleuze und Guattari. Von zentraler Bedeutung ist in ihrem 'Manifest' *Rhizom* die Geisteshaltung mit der die Protagonisten 'sich mental in einem Netzwerk befinden' und sich letztendlich keinen Hierarchien unterordnen. „(...) ist das *Rhizom* ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches und nicht signifikantes System ohne General, organisierendes Gedächtnis und Zentralautomat(...)“²⁵ Die Fähigkeit sich gleichwertig in Form der 'Gabe' einzubringen und sich Hierarchien zu verweigern gehört zu den wesentlichen Ausgangsbedingungen einer Teilnahme in Performance-Art Netzwerken. Hierzu zählt auch die mentale Bereitschaft in einem Netzwerk zu agieren und offen zu sein für einen globalen Austausch an künstlerischen Ideen und Visionen.

2. Historischer Abriss von Künstlerstrukturen

„Im Kunstkontext sind immer wieder Kollektive gebildet worden. Dies geschah zumeist unter dem Begriff der Avantgarde mit dem Ziel, über die Kritik an der Kunst und Kultur ein Gegenmodell zu entwickeln. (Dada, Fluxus, Warhol Factory, Performance-Art usw.“

Marion Strunk²⁶

Zu den wesentlichen Voraussetzungen kultureller Veränderungen gehören die ökonomischen, sozialen und politischen Bedingungen. Kunstbewegungen mit ihren Beobachtungen, Visionen und Ängsten artikulieren und reflektieren die jeweilige Epoche. Die industrielle Revolution in Europa bedeutete einen solchen Paradigmenwechsel. Die Folgen von Erfindungen und Entdeckungen entwickelten eine ungeheure Eigendynamik. Fabriken wurden gebaut, Städte elektrifiziert, erste große Warenhäuser errichtet und riesige Lichtspielhäuser eröffnet, in denen die Visualisierung von Ideen, Kunst und Hochkultur transportiert und multipliziert wurden. Die Verbreitung von Fotografie und Film wandelte die Sehgewohnheiten.²⁷

23 TAV vereint KünstlerInnen verschiedener Ethnien: Malyen, Chinesen, Inder etc./ BMI versch. Kontinente: Asien, Europa, Mittelamerika etc. PAErsche gemischte Nationalitäten wie: Mexiko, Niederlande, Belgien, Österreich etc.

24 Stand Mai 2013

25 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Rhizom*, Berlin 1977

26 Strunk, Marion: *Performative Praxis und Kommunikation*, DVD gesammelte Texte, Archiv, Die Schwarze Lade, Köln 2013

27 Vgl.: Garncarz, Joseph: *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914*, Frankfurt am Main und Basel, 2010, S.149,

Zu dieser Epoche gehören auch die großen Weltausstellungen. Die erste fand 1851 im Crystal Palace in London statt und 1855 war Paris im 'Palais de l'Industrie' der Gastgeber.²⁸ Es entwickelte sich so etwas wie ein vages globales Verständnis. Erstmals gab es für breite Schichten der Bevölkerung die Möglichkeit Kultur und Wissen aus anderen Ländern zu 'bestaunen'. Auch wenn zu Beginn dieser Weltmessen der Schwerpunkt in Erfindungen, technischen Innovationen und Entdeckungen lag, so wurden auch ethnologische Exponate, Exotisches im allgemeinen, Kunsthandwerk, Theateraufführungen²⁹ - aber auch missgebildete Menschen gezeigt. (Vgl. KUNSTFORUM INTERNATIONAL, Band 116, S. 102)

2.1 Erste Kunstgruppen und Netzwerke

Eine der frühen, aus dieser Epoche dokumentierten Kunstgruppen, waren die als *Nazarener* bezeichneten Künstler um Friedrich Overbeck und Franz Pfors in Wien. Um 1810 emigrierten sie nach Rom. Wegen ihrer Philosophie, einer Rückbesinnung auf die Renaissance und ihres Aussehens; des Tragens von Hüten und langen Haaren wurden sie „Nazarener“ genannt. 1830 beschreibt der Komponist Bartholdy Mendelssohn sie als 'furchtbare Gestalten', die im Cafe Greco sitzen.

„(...) mit den breiten Hüten auf, große Schlachterhunde neben sich, (...) machen einen entsetzlichen Qualm, sagen einander Grobheiten; (...) so trinken sie Kaffee und sprechen von Tizian und Pordenone, als säßen die neben ihnen und trügen auch Bärte und Sturmhüte! Dazu machen sie so kranke Madonnen, schwächliche Heilige, Milchbärte von Helden, daß man mitunter Lust bekommt drein zuschlagen“³⁰

Die Nazarener bezogen sich zunächst auf die Abkehr des Akademismus, später auf die Ideale der mittelalterlichen Zünfte und Gilden. Sie waren jedoch weniger an einem Austausch mit anderen Künstlern außerhalb der Gruppe interessiert. Ihre Struktur und Lebensform diente als romantischer Gegenentwurf zur aufkommenden Industrialisierung und der mit ihr einhergehenden Entfremdung des Menschen von der Natur.³¹ Selbst wenn es zeitweilig sehr dogmatisch in dieser Gruppe zuging,

28 o.A.o.S. <http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/courbet-dossier/kuenstlerischer-kontext.html> (09.05.2013)

29 In Paris kamen unter anderem Max Reinhard und W. Meyerhold in Kontakt mit dem japanischen Kabuki Theater und ließen sich inspirieren. (Rudnitsky, Konstantin „Russian and Soviet Theatre“ Thames and Hudson Ltd, London, USA, 2000)

30 Zit Frankfurt am Main und Basel, 2010, S.149, . nach Metgen, Günter: "Die Nazarener" Frankfurt a. Main, 1997, S. 41

³¹ Die Ausbildung bestand darin „alte Meister“ zu kopieren und dadurch die Kunst zu erfahren, eine damals weit verbreitete Auffassung an Kunstakademien. (nach d. Diktum des Klassizisten Anton Raphael Mengs: „Die Kunst ist der Natur überlegen“)

so „hatten die Nazarener gezeigt, daß eine derartige Künstler – Gemeinschaft lebensfähig und lebenswert war.“³²

Auch in konservativen Strukturen entstanden Projekte in denen sich KünstlerInnen zusammenschlossen. Die Düsseldorfer Malerschule (1819 bis 1918) entwickelte zum Beispiel internationale Kontakte und erwarb - mit klassischer Genremalerei - verbunden mit einer intelligenten Vermarktung - einen weltweiten Ruf mit einem komplexen Netzwerk.

„Der hervorragende Ruf der Akademie und der freien Maler zog scharenweise Künstler aus der ganzen Welt nach Düsseldorf. Auf dem Höhepunkt des internationalen Interesses an Düsseldorf, in den 1850/60er-Jahren, bildeten sich große Künstlerkolonien von Skandinaviern, Amerikanern, Russen und Balten. Sogar aus Argentinien, Chile, Peru, Kappadokien, Indien, Java, dem Iran oder Neuseeland kamen einzelne Künstler nach Düsseldorf. Manche blieben nur einige Monate, andere ein Leben lang“³³

Diese Begegnungen führten zu einer Potenzierung der Möglichkeiten. Letztendlich kam es jedoch zu einer Aufspaltung der Malerschule, da dieses hierarchisch strukturierte Netzwerk immer weniger dem Zeitgeist entsprach.

2.2 weitere Strömungen (ca. 1830-1945)

Neben den ökonomischen Aspekten und einer fehlenden gesellschaftlichen Anerkennung spielten besonders eine ähnliche künstlerische Auffassung und die Geistesverwandtschaft eine erhebliche Rolle, um die Bildung von Künstlergruppierungen und Netzwerken zu forcieren. Zunehmend diskutierten und rezipierten Intellektuelle und Künstler neue Theorien wie die von Sigmund Freud, Rudolf Steiner oder Karl Marx. Es entwickelte sich ein Idealismus in dessen Zentrum neben dem humanistischen Weltbild immer wieder eine Rückbesinnung auf die Natur definiert wurde. „Auf dieser Suche nach innerer und äußerer Natur finden die Künstler zu ländlich einfachen Lebensformen.“³⁴

Es bildeten sich zahlreiche Künstlergemeinschaften wie Barbizon (1830), Auvers-sur-Oise (1860) oder Pont-Avent (1886) oder Monte Veritàs (1900). Auch in Deutschland folgten die Künstler dem 'Ruf aufs Land' wie die Malerkolonien Kronenberg (1858), Dachau (ca.1875) oder Worpswede (1889) belegen. Es handelte sich durchaus um eine Art Netzwerk, denn „Zwischen diesen Orten gab es ein reges

32 Thurn, Hans Peter: "Die Sozialität der Solitären, Gruppen und Netzwerke der bildenden Künste in KUNSTFORUM INTERNATIONAL, Band 116, Nov. Dez. 1991, S. 103

33 Die Düsseldorfer Malerschule ist der Vorläufer der heutigen Kunstakademie o.A.o.S.:<http://www.duesseldorfer-malerschule.com/einfuehrung.html> (12.05.2013)

34 Ebd. Thurn, Hans Peter: "Die Sozialität der Solitären", S. 103

hin und her, die Künstlerkolonien waren durch ein interlokales Netz miteinander verbunden, das auch nationale Grenzen überwand.“³⁵

Auch die Entstehung des Impressionismus steht in diesem historischen Kontext, selbst wenn sich seine Maler nicht unbedingt als Netzwerk definierten. *„Die Geschichte des Impressionismus ist in erster Linie die Geschichte einer Gruppe von Malern, die es in den Jahren zwischen 1874 und 1886 wagten, ihre Werke außerhalb des offiziellen Pariser Salons auszustellen (...).“*³⁶ Über dieses gemeinsame Schicksal hinaus entwickelte man einen intensiven, intellektuellen Austausch über die Auffassungen moderner Malerei. Zunehmend bildeten sich weitere Bewegungen und programmatische Kunstgruppen. Als exemplarische Beispiele: 'Der Blaue Reiter', 'Die Brücke' oder 'Les Fauves'. Die große Sonderbund Ausstellung 1912 in Köln zeugt von dieser Vielfalt:

„(...) Rund 650 Kunstwerke – darunter alleine 130 Gemälde von van Gogh, (...) 25 von Gauguin, 32 von Munch und 16 von Picasso – waren in der eigens für die Schau errichteten Ausstellungshalle zu sehen. Das Spektrum der ausgestellten Kunst reichte vom Postimpressionismus bis hin zum deutschen Expressionismus, den jungen Malern der Brücke und des Blauen Reiters“.³⁷

Fast zeitgleich gründeten sich in Italien die Futuristen mit Marinetti als 'Chefideologen' und Dada in der Schweiz. Interdisziplinäre Kontakte scheiterten an den konträren Auffassungen. Der Hauptakzent der meisten Gruppierungen lag im Erforschen neuer Möglichkeiten zu kollektivem Arbeiten, Leben, Denken sowie der Affinität zu den großen sozialen Utopien und einer 'Verbesserung' der Gesellschaften. (Diagramm der Kunstströmungen S. 65)

Die vielen Manifeste dieser Epoche bezeugen den Dogmatismus einzelner Gruppen. Aufgrund dieser Gemengelage war es nicht verwunderlich, dass es meist schnell zu Konflikten kam und die Künstlergemeinschaften selten eine Dekade überdauerten. *„Da Künstler-Gemeinschaften sich mehrheitlich aus prägnanten Persönlichkeiten mit stark idiolektischen Bekundungswillen zusammensetzten macht die latente Spannung zwischen Individualität und Sozialität sie besonders konfliktanfällig.“*³⁸

Nach dem 1. Weltkrieg setzte in den europäischen Gesellschaften ein neues Begreifen ein; Synonyme wie Ehre und Ruhm hatten ihren Sinn verloren. Folglich begann eine Suche nach neuen Artikulationsformen. In der Epoche der 20er Jahre

35 Ebd. S. 104

36 o.A.o.S: www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_neu/impress/00.htm (16.05.2013)

37 o.A.o.S: <http://www.wallraf.museum/index.php?id=337> (16.05.2013)

38 Thurn, Hans Peter: Die Sozialität der Solitären, Gruppen und Netzwerke der bildenden Künste, KUNSTFORUM INTERNATIONAL, Band 116 Nov/ Dez. 1991, S. 119

gab es eine immense Vielfalt an Kunstrichtungen und - Gruppen, die eindrucksvoll Engagement und Kreativität dieser Zeit widerspiegeln.³⁹ „*Der internationale Faschismus und der zweite Weltkrieg breiten schließlich dieser komplizierten Entwicklung künstlerischer Sozialität ein unfreiwilliges Ende.*“⁴⁰

2.3 Die zweite große Welle (nach 1945)

Die Schutthaufen der zerstörten Städte in Europa wichen nach dem 2. Weltkrieg neuen Hoffnungen. Die Menschen begannen wieder zu leben und zu genießen. Beginnend mit einer Alltagskultur wie Waschmaschine, Telefon und TV bis hin zu den Prophezeiungen von Atomenergie und Raumfahrt schien alles machbar. Die Schuldfragen der Kriegskatastrophen wurden zunehmend verdrängt und dagegen wehrten sich vor allem Intellektuelle und Künstler. Es entstanden schwerpunktmäßig in Europa, den USA und Japan radikalere künstlerische Konzepte und Aktionen.

Die internationalen Avantgarde- Bewegungen der 50er Jahre folgten verschiedenen Ideen. Sie überschritten sich teilweise oder agierten parallel. In Frankreich waren es die Lettristen, aus denen sich die Situationistische Internationale entwickelte, in Österreich die Wiener Gruppe, in Japan Gutai und viele weitere.

Gezielte Provokationen entwickeln sich zum Repertoire öffentlicher Auftritte. Besonders Klaviere – als Symbol der bürgerlichen Hochkultur - wurden sowohl in Wien (Wiener Gruppe), Berlin (Al Hansen), Tokio oder später Aachen (J. Beuys) performativ malträtiert und zerstört und das Publikum reagierte verunsichert. Weltweite Studentenproteste, deren globales Verständnis sich auch in Vietnam-Demonstrationen widerspiegelte, zeugten von der Umbruch-Atmosphäre. Die Kunst hatte diese Ahnung von Freiheit bereits vorab in den sechziger Jahren durch Konzepte und Aktionen durchspielt. Es entstand eine einzigartige Epoche der Experimentierfreude. „*Die sechziger Jahre waren wohl die quirligsten und anregendsten des vergangenen Jahrhunderts: Aufbrüche und Ausbrüche überall, Proteste, geistige Rebellion, Befragen und neues Durchdenken aller Verhältnisse, radikale Setzungen in den Künsten.*“⁴¹

39 Vgl. Whillet, John: Art and Politics in the Weimar Period, The New Society, 1917-1933, Pantheon Books, New York, 1978, S. 17 (Diagramm im Anhang S. 65) "art streams of the 20s", Vgl. S. 8-18

40 Thurn, Hans Peter: Die Sozialität der Solitären, Gruppen und Netzwerke der bildenden Künste, KUNSTFORUM INTERNATIONAL, Band 116, Nov/ Dez. 1991, S. 107

41 Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, Von den Avantgarden bis zur Gegenwart, C.H. Beck oHG, München 1. Aufl. 2001 S. 215

Der bürgerliche Kunstbegriff wurde attackiert, der Sprung vom Kunstwerk zur Idee getan und die Gattungsgrenzen überwunden.⁴²

„Wir haben ungewollt den Terrorismus ermöglicht“ meinte Mary Bauermeister nachdenklich in einem Interview des WDR zur großen Happening und Fluxus Retrospektive. Später relativierte sie diese Aussage und sprach nur noch vom ästhetischen Terrorismus.⁴³

Zeitgleich entwickelte sich in Japan Gutai. Die Bewegung war als Vorbild einer eigenen Identität bedeutend für die japanische Fluxusdependance 'Hi Red Center' und spätere asiatische Performance-Art Netzwerke.⁴⁴

2.4 Gutai

Jiro Yoshihara gründete 1954 in Osaka/ Japan die Gruppe Gutai. Sie setzte sich mit Materialerkundungen (Murakami: Durchstoßen von Papierpaneelen, 1955) und Performances ("Sky Festival"1960) auseinander. Bekannt wurden sie vor allem mit 'Action Painting'. Ihr zentrales Thema war das Exponieren des Materials: „*Das Leben des Materials leben lassen*“ (Manifest von Yoshihara, 1956). Nach dem Tod von Yoshihara löste sich die Gruppe 1972 auf.

Die gegenseitige Wechselwirkung zwischen westlicher und japanischer Avantgarde unterliegt bis heute großen Missverständnissen und die Erforschung der japanischen Kunstgeschichte steht nach Aussage der Kunsthistorikerin Alexandra Munroe erst am Anfang.⁴⁵ Ihr Interview mit Ming Tiampo 2013 zur großen Gutai Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum, scheint wie ein Beleg: *“modernism was a closed system, located in the West and relentlessly disseminated to its territories with no reciprocal exchange.”*⁴⁶ Dies ist durch zahlreiche Zitate japanischer und westliche KünstlerInnen zu widerlegen, die sehr wohl einen Dialog pflegten (Vgl.Fußnote 48), nicht zuletzt durch KünstlerInnen wie Takako Saito und Yoko Ono, die zur Fluxusbewegung zählen.

42 Vgl. Ebd. Schneede: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, S.215

43 Bauermeister, Mary: Oral History, Hoffnungsthal (ca. Mai 2008)

44 Nakajima, Hiroko: im Gespräch, Köln (Mai 2012)

45 Vgl. Munroe, Alexandra: *Scream against the sky. Voice piece for Soprano*, I.N: Kunst-Welten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart: (Hg.: Scheps, Marc; Dziewior, Yilmaz; Thiemann, Barbara M. Köln 1999, S. 287

46 <http://www.japantimes.co.jp/culture/2013/02/28/arts/in-new-york-the-guggenheim-goes-gutai/#.UZSr3EocPi0>: (16.05.2013)

2.5 Fluxus

Fluxus beruft sich auf Dada und kann als erste internationale Kunstgruppe bezeichnet werden, die nach dem Netzwerk-Prinzip gemeinsame, internationale Projekte entwickelte. „(...)Zum Wesen von Fluxus hat immer das Intermediale gehört. Das war das erste große internationale Netzwerk. Damals ging das alles mit Luftpost, aber es funktionierte. Die breite Basis war sehr wichtig, (...)“⁴⁷ meinte Ben Patterson. Als ein wichtiger 'Baustein' in der Verdichtung der internationalen Avantgarde in Europa gilt das 'Atelier Mary Bauermeister' in Köln. Hier entstand ein Nährboden, in dem sich bereits Ende der 50er Jahre John Cage, Nam June Paik, K.H. Stockhausen, Ben Patterson (der u. a. 1997 bei der PAC in Bangkok performte) und die meisten Künstler der späteren Fluxusbewegung trafen und Aktionen und Performances realisierten.⁴⁸

Als ideologischer Gründer von Fluxus gilt George Maciunas aus Litauen. Er verfasste ein Manifest und bestimmte, wer zu Fluxus gehörte und wer nicht. Die Idee war aber sehr viel größer und bereits weiter gediehen als er es wahrhaben wollte. „Selbst wenn Maciunas ideologisch und dogmatisch war, so lebte das Potential der offenen Gruppe von dem Freigeist seiner Protagonisten. Maciunas scheiterte eigentlich bereits an der Definition, wer zur Fluxusbewegung gehörte und wer nicht.“⁴⁹ Es handelte sich um eine Bewegung, der man sich zugehörig fühlte oder nicht. Fluxus war – wie Dada – konzeptionell 'Antikunst', also eine Künstler-Bewegung gegen 'elitäre Hochkunst'. Neben der Aktionskunst spielten auch hier Konzepte alternativen Zusammenlebens eine Rolle. Maciunas hatte mit Freunden bereits eine Insel ausgesucht auf der sie alle leben sollten und Joe Jones hatte den Auftrag den Pilotenschein zu machen.⁵⁰ Fluxus war eine internationale Bewegung in deren Zentrum nicht zuletzt die Idee einer humanen, intelligenten, humorvollen und solidarischen künstlerischen Artikulation stand. Es war z.B. durchaus üblich für einen anderen Künstler in der Gruppe eine Performance zu kreieren, oder gemeinsame Arbeiten zu entwickeln. Nam June Paik führte zusammen mit Charlotte Moorman den 'TV -Brah' auf und Charlotte Moorman zeigte 'cut pieces'

47 Patterson, Ben. im Interview von Fischer, Katinka: "Das war das erste große Internationale Netzwerk" in FAZ 28.02.2012 <http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/im-gespraech-ben-patterson-fluxus-pionier-das-war-das-erste-grosse-internationale-netzwerk-11665973.html> (13.05.2013)

48 Herzogenrath Wulf: *Die 60er Jahre*, Katalog des Kölner Kunstvereins 1986, S. 14/15

49 Jones, Joe: Oral History (in einem Gespräch mit R. Hinterecker und B. Patterson in Wiesbaden 1985)

50 Patterson, Ben: im Gespräch, Wiesbaden 2005

von Yoko Ono.⁵¹ Das Fluxus Netzwerk kann als Pionier der Performance-Art Netzwerke bezeichnet werden.

2.5.1 Ultimate Akademie:

Aus Fluxus resultierte u. a. die Ultimate Akademie⁵², die 1987 in Köln von Al Hansen und Lisa Cieslik gegründet wurde und in einigen Aktionen mit Fluxus KünstlerInnen wie Ben Patterson, Takako Saito, Carolee Schneemann und anderen zusammen arbeitete. *"Jeder Künstler ist sein Professor und jeder Künstler ist Student."* Die 'Ultimate' verstand sich als offene Netzwerkstruktur, die KünstlerInnen fast bedingungslos aufnahm und mit anderen meist regionalen Netzwerken kooperierte aber auch internationale Kollaborationen organisierte.⁵³ Die 'Ultimate' dient auch als Beleg, wie bedeutend auf Dauer die 'mentale Einstellung zur Bereitschaft in einem Netzwerk zu agieren' ist. Einige Mitglieder konterkarierten die Idee wie Außenstehende hin und wieder anmerkten: *„Ich kam gerade aus New York und besonders die Gruppendynamik eines 'proletarischen' Künstlergebarens schreckte 'Fremde' ab, denn als solche wurden Besucher meist behandelt.“*⁵⁴ Die 'Ultimate' moderierte jedoch als Schnittstelle zu Fluxus und als Knotenpunkt zu ASA European und der daraus erfolgenden Performance-Art-Conference. (s.Kapitel 5.1)

3. Voraussetzung zur Entstehung der Performance-Art Netzwerke

*„Primär ist es eine Qualitätsfrage der Performance Art gegenüber der Priorität des Ichs. Netzwerke sind kulturelle Strukturen.“*⁵⁵

Bezugnehmend auf Kapitel 2 bedarf es einer bestimmten Mischung aus sozialen, gesellschaftspolitischen und ökonomischen Faktoren um Entwicklungen zu begünstigen oder auszulösen. Die Performance-Art Netzwerke entstanden folgerichtig nicht zufällig in den 80er und 90er Jahren. Beispielhafte Aspekte waren: die fortschreitende 'Globalisierung der Kulturen' – nicht zuletzt durch das Medium TV - die zunehmende Nutzung digitaler Medien, die Expansion des Massentourismus - mit dem hieraus resultierenden Preisverfall der Reisekosten. Des weiteren eine programmatische Öffnung westlicher kultureller Einrichtungen wie das Institut

51 Berger, Michael: im Gespräch, Wiesbaden 2011

52 Katalog: Kirsch, R.J; Pokoyski, D: Die Geschichte der Ultimate Akademie von 1987 – 1996 KRASH und Vilter Verlag, Köln 1997

53 An dem Mail Art-Projekt 'One Day of My Life in a Box' nahmen ca.70 KünstlerInnen aus dem assoziierten Netzwerk der 'Ultimate' sowie 70 KünstlerInnen aus d. Kunstszenen u. Strukturen (U. Kabat) Thailands teil Die Objektkästen der 140 TeilnehmerInnen wurden in Bangkok / Köln gezeigt. (1996)

54 Ferro, Knopp: im Gespräch, München (April 2006)

55 Nieslony, Boris:o.S: <http://www.asa.de/projects/netzwerk/ch2.htm> (15.05.2013)

Français oder das Goethe Institut; sie exportierten nicht mehr ausschließlich ihre eigene Kultur in die jeweiligen Länder, sondern entwickelten - durch die amtierenden InstitutsleiterInnen bedingt - mehr oder weniger ambitionierte Projekte, in denen zunehmend lokale Künstler involviert wurden.⁵⁶ Die Entstehung des Internets bedingte die Performance-Art Netzwerke nicht, aber verhalf ihnen zu einer extrem wichtigen Kommunikationsplattform für organisatorische Belange.

3.1 Soziale und politische Voraussetzungen

Um die verschiedenen Faktoren zu berücksichtigen, die zur Entstehung der Performance-Art Netzwerke führten, ist es notwendig eine differenzierte Betrachtung der sozialen und politischen Gegebenheiten in dem jeweiligen Kulturraum vorzunehmen.

The Artists Village entstand 1988 in Singapur, das zu Beginn der 80er Jahre noch immer geprägt war von der 1963 gewonnenen Unabhängigkeit und den hieraus resultierenden Problemen. Das Land war belastet durch hohe Arbeitslosigkeit und ethnische Konflikte.⁵⁷ Ferner wurde das Geschehen noch immer von einer latenten Identitätssuche und der hieraus resultierenden Abgrenzung und Differenzierung zu den Nachbarländern Malaysia, Indonesien und auch China bestimmt. Für eine eigenständige Kulturpolitik existierten keine Ressourcen und die KünstlerInnen konnten nur an einer traditionellen Kunstschule studieren. Diejenigen, die sich mit der zeitgenössischen Avantgarde auseinandersetzen wollten, migrierten ins Ausland. „(...) *and there is no one to talk to, to discuss new ideas, or to brain storm. Artist here don't argue. You have difficulty trying to get someone to talk to you about Marcel Duchamp or Man Ray*“⁵⁸

KünstlerInnen die den Weg zurück nach Singapur fanden, wie Tang Da Wu, suchten sich fernab vom offiziellen Kulturbetrieb ihre eigenen Nischen, welche wiederum als Katalysatoren für andere KünstlerInnen fungierten. „*Artist explore radical new ways and ideologies in making art that is in synch with the societal changes and state of affairs in the late 80th.*“⁵⁹ Performances waren verboten und fanden im Untergrund statt, sie wurden mit Gefängnis- und Geldstrafen geahndet. (siehe auch Kapitel 5.6 Zensur)

Black Market International wurde 1985 aus dem europäischen Kulturkontext heraus von Boris Nieslony initiiert. Nach den polarisierenden politischen

56 Asavesna, Eva: im Gespräch, Bangkok, Thailand (Juli / Aug. 2007)

57 <http://en.wikipedia.org/wiki/Singapore>, 76,8 % Chinesen, 13,8 % Malaien, 7,9 % Inder, etc. (16.05.2013)

58 Wen, Lee: "This Is My Room and Tree Life" 1984, Dokumentationskatalog 'The Artists Village' Singapur 1988 - 1999, o.S

59 Wu, Tang Da, kleine Notiz, Archiv, Die Schwarze Lade in Box III

Feindbildern und deren Eskalation im RAF Terrorismus, entstand in den 80er Jahren in Deutschland eine neue Gesprächskultur der Interaktion.⁶⁰ Die Idee zu Black Market International ist jedoch nicht in einem bestimmten Zeitraum zu verorten, sondern gewachsen und in diesem Prozess, wie kaum eine andere, mit der Persönlichkeit Nieslonys verbunden. Unabhängig von Zeitströmungen entwickelte sich in seiner Biographie eine stringente Haltung. Über der Ohnmacht, als Kind in einem postfaschistischen Deutschland mit seiner schwarzen Pädagogik aufzuwachsen, stand das Aufbegehren und eine elementare Fragestellung nach anderen Wegen wie Menschen miteinander kommunizieren könnten.

PAErsche in Deutschland/ Köln, wurde 2011 ebenso von Boris Nieslony initiiert. Wirtschaftliche und gesellschaftspolitische Aspekte können hier de facto vernachlässigt werden. Bedeutend war jedoch das Vakuum an Künstlernetzwerken in Köln zu dieser Zeit. Die Performance-Kultur dieser Stadt verfügte noch bis in die 90er Jahre über eine virulente Szene und entsprechende Foren. Sie entstand mit dem 'Atelier Mary Bauermeister', setzte sich fort mit Happening und Fluxus-Aktionen, der ersten Performance-Art Galerie Deutschlands 'Molkerei', Fluxus Galerie Christel Schüppenhauer und KünstlerInnen wie: Jürgen Klauke, Ulrike Rosenbach, Michael Buthe, VALIE EXPORT bis hin zur 'Ultimate Akademie' (1987-1998). Ende der 90er Jahre erstarb die Performance-Art Szene. Es verblieben Persönlichkeiten wie Angie Hiesl und als letztes Netzwerk ASA European von Boris Nieslony. Mit Freunden und wechselnden KoorganisatorInnen, organisierte er noch bedeutende Veranstaltungen, wie 1997 'Performance Art in NRW' und das Projekt 'SET UP' ebenso gründete er 2001 E.P.I.Zentrum⁶¹. Es gab jedoch in Köln keine adäquaten Strukturen, die die internationalen Kontakte über ASA European hinaus pflegen konnten. PAErsche entstand also auch aus dem Bedürfnis heraus, der Performance-Art wieder eine Plattform zu geben.

3.2 Individuelle Voraussetzungen

"Sich als ein Knoten eines Netzwerkes zu sehen oder gar zu installieren ist kein künstlerisches Vorhaben (eine bestimmte kulturelle Setzung) und kann nicht gedacht werden als ein Projekt, daß man an einem bestimmten Punkt (...) beginnt. Im Netzwerk sein ist ein Bewußtsein über seine Position in einer Gesellschaft und wie ich in dieser mit all meinen Fähigkeiten, Vermögen, Interessen und Begehren eingebunden sein möchte, nicht wie ich eingebunden

60 Vgl. im Gespräch mit Nieslony, Boris; Falk, Sabine und Puffert: Rahel <http://www.thing-hamburg.de/index.php?id=885> (12.05.2013)

61 E.P.I.Zentrum (Europäisches Performance Institut)

wurde oder werde. So gesehen kann man Knoten eines Netzwerkes in dem Moment sein, wenn ich mir über diese Fakten im Klaren bin.(...)“⁶²

Wenn ein Akteur in einem Netzwerk agiert impliziert dies, wie Nieslony schreibt, zuerst einmal sich mit unterschiedlichen Menschen, welche die gleiche Vision teilen, zusammenzuschließen. In der Performance-Art geschieht dieses 'Teilen' und die Auswahl der Netzwerkteilnehmer allerdings weitestgehend über persönliche Kontakte. Ein entscheidendes Kriterium ist die eigene Bereitschaft, in einem Netzwerk agieren zu wollen, sich aktiv und gleichberechtigt einzubringen; bedeutet: sich mental als Teil des Ganzen zu begreifen. Mit Deleuze und Guattari gesprochen sollte ein Netzwerk nicht hierarchisch strukturiert sein *„lasst keine Generäle in euch aufkommen.“*⁶³ Es reicht also nicht aus, ein Netzwerk zu nutzen in der Hoffnung, individuelle Vorteile zu erlangen. Eine Teilnahme ist immer mit der Gabe verbunden, der Bereitschaft selbst zu geben ohne eine unmittelbare Gegenleistung zu erwarten. Dieser idealistische Anspruch kann nicht reduziert werden auf das 'sharing Prinzip', nach dem Internettauschbörsen funktionieren. Nieslony beschreibt die Grundproblematik solch diffiziler Interaktionen: *„(...) Man kann keinen direkten Tausch eingehen, nur der Input zählt, der Reichtum dieses Tausches ist ein Zeitverschobener, das Paradoxe an Netzwerken ist, daß es augenscheinlich nur ein Geben ist, wenn die Vernetzung klappt, gibt es Rückkopplung von Knoten her, die man erstmal gar nicht eingesehen hat. Netzverhalten, die Dinge, die Knoten, Personen, Institutionen dürfen nicht reziprok sein (...).“*⁶⁴ Diese Netzwerke agieren also intern und extern sozial und es existiert eine Form der solidarischen Grundhaltung. KünstlerInnen die explizit das Netzwerk für eine persönliche Protegierung nutzen, schaden dem Netzwerk und dies wird selten geduldet. EinzelgängerInnen in Performance-Art Netzwerken sind selten. Auch sie bedürfen meist dieser Struktur für ihre Auftritte. Auszunehmen sind KünstlerInnen die über Kunstvereine, Galerien und vergleichbare Strukturen ihre individuelle Karriere erarbeiten, wie z.B. Jonathan Meese oder ORLAN deren Œuvre eine andere inhaltliche Ausrichtung enthält.

4. Performance-Art Netzwerke

„Quanten springen aus dem Quantensee, Delphine tanzen aus dem Wasser für Sekunden und verschwinden wieder in der Tiefe. So manifestieren sich künstler-

62 http://www.asa.de/conferences/PERFORMANCE_ART_NETZWERK_SCHWEIZ_Arbeitspapier_I_+_II, zusammengefasst, einige ausgesuchte Ideen

63 Deleuze, Gilles und Guattari, Felix: in 'Rhizom', Merve Verlag 1976, S. 41

64 Nieslony, Boris: <http://www.asa.de/projects/netzwerk/ch2.htm> (13.05.2013)

ische Prinzipien in der Realität und erzeugen Zeit und Dauer durch Erinnern. Für mich die reinste Definition von Performance“⁶⁵

Die im folgenden Kapitel beschriebenen Performance-Art Netzwerke erhielten bislang nur in Spuren Eingang in den kunsthistorischen Kontext einer wissenschaftlichen Bearbeitung. Die Ursachen sind vielschichtig, zu den wesentlichen gehören:

- a) Eine Verweigerung des Kuratoren Betriebes durch die Netzwerke selbst.
- b) Eine schwierige Vermarktung (es gibt keine verkäuflichen Bilder, Objekte usw.).
- c) Performance-Art ist unberechenbar; stellt somit ein Risiko für Sponsoren, Kulturinstitute usw. dar (siehe auch Tabus / Zensur).

Die Vielfalt der künstlerischen Herangehensweisen ist eine der größten Ressourcen der Performance-Art. Die Szene selbst lässt sich nicht in Kategorien einteilen. In sich sind die Netzwerke nicht homogen, denn es existieren in ihnen die verschiedensten Formen von Performances wie: Body-Art-, rituelle-, verbale-, politische-, feministische- und long lasting Performance. Aber auch interaktive Handlungen mit dem Publikum gehören dazu. In dieser vertretenen Vielfalt besteht ein Konsens in der Performance-Art an sich⁶⁶. Auch die verwendeten 'tools'⁶⁷ können unterschiedlich sein; sie reichen von gesammelten Fundstücken bis hin zu aufwendigen Installationen mit Sound oder Lichtsystemen.

Ein von Dirmoser und Nieslony entwickeltes Diagramm über performative Handlungsformen vermittelt einen Eindruck der komplexen Vielfalt. (Anhang S. 66)

Die Gemeinsamkeit von Performance-Art Netzwerken besteht in ihrer Selbstorganisation, der Interaktion mit anderen Netzwerken und dem Ausrichten von Veranstaltungen. Sie agieren im allgemeinen parallel zur 'Kuratorenkunst'. Auch wenn es Schnittstellen zu offiziellen Kulturveranstaltungen und etablierten Festivals wie der Biennale Venezia gibt, (einige KünstlerInnen partizipierten dort) handeln sie dennoch autonom, erläutert Elisa Andessner.⁶⁸

Als virulenteste Quelle belegt das Internet mit Videos, Bildmaterialien, Traktaten und Texten bis hin zu Veranstaltungshinweisen die Vielfalt und Qualität der Szene. Sie ist gut vernetzt und kommuniziert via Facebook und E-mail.

4.1 The Artists Village (TAV)

Die Entstehung von The Artists Village aus Singapur entwickelte sich en passant aus dem Lebensdomizil des Künstlers Tang Da Wu. „*Oh, (The Artists Village)*

⁶⁵ <http://www.asa.de/projects/blackmarket/angebot.htm> (14.05.2013)

⁶⁶ Meiner, Karin: im Gespräch, Köln, April 2013

⁶⁷ Bezeichnung für die zu einer Performance benötigten Materialien

⁶⁸ Andessner, Lisa: im Gespräch (03.06.2012)

*wasn't planned, "Tang said candidly. "I'd only wanted to set up a studio for myself, my wife and brother."*⁶⁹ Anders als bei der Gründung der meisten Künstlergruppen und Bewegungen gab es kein programmatisches oder konzeptionelles Herangehen. Da Wu⁷⁰ kehrte nach über 20 Jahre Studium und Lehrtätigkeit in Großbritannien zunächst 1979 nach Singapur zurück und zeigte dort eine der ersten Performances überhaupt. Nach weiteren Studienaufenthalten in UK, die er mit seinem Dokortitel an der School of Arts abschloss, kehrte er endgültig nach Singapur zurück. Zusammen mit seiner englischen Frau Hazel McIntosh, dem kleinen Sohn und seinem Bruder mieteten sie eine alte Hühnerfarm in Sembawang, der nördlichsten Region des Inselstaates., *Getting there is the hardest part. Unless you drive or have someone driving you.*⁷¹ Gemeinsam bauten sie das Gebäude zu einem Atelier und Wohnhaus um. Da Wu erklärte einer der Hauptgründe seiner Stadtflucht sei die gegebene Ruhe und 'Isolation'.⁷² Freunde die sie besuchten, waren fasziniert von der ländlichen Idylle, die sie dort antrafen. Man plante gemeinsame Projekte und entwickelte erste Netzwerke. Es entstand die Idee, Ateliers dauerhaft an andere KünstlerInnen zu vermieten und sich auszutauschen.

Zu den ersten Protagonisten die in Singapur Installationen zeigten und performten gehörten Ahmad Mashadi, Faizal Fadil, Amanda Heng, Ho Soon Yeen, Lim Poh Teck, Tang Mun Kit, Wong Shih Yaw, Julian Yasin und Zai Kuning. Später kamen Lee Wen, Ng Josef und weitere - heute international bekannte - Künstlerpersönlichkeiten hinzu. Ein besonderes Anliegen war es, jungen Menschen einen Ort zu bieten, an dem sie ihre Kreativität frei von gesellschaftlichen Zwängen und dem Druck des Staates mit seinen komplexen Reglementierungen entfalten konnten. Von Beginn an lag ein Schwerpunkt in der Pflege von Auslandskontakten insbesondere zu Malaysia, das mit Singapur in politischen Spannungen stand.

Innerhalb kurzer Zeit entwickelte sich außerhalb der Stadt eine 'Künstlerkolonie', in der teilweise bis zu 50 kreativ Schaffende arbeiteten und partiell lebten. Engagierte KünstlerInnen, die nicht mehr die Moralvorstellungen und den orthodoxen, staatlichen Kulturbetrieb akzeptierten, fühlten sich zur 'Künstler-Kolonie' hingezogen. Der Freiraum den sie dort fanden eröffnete ihnen die Möglichkeit des künstlerischen Experiments und darüber hinaus die Option sich auszutauschen. Die

69 o.A, o.S: Presseexemplar: 'The Artist Village' Singapore 1988 – 1999 Archiv, Die Schwarze Lade aus Box: Singapur II

70 Ursprünglich hieß er Thang Kian Hiong, während seiner Zeit in England änderte er seinen Namen in Tang Da Wu was auf Mandarin soviel wie 'großer Mist' heißt.

71 o.A, o.S: Presseexemplar 'The Artist Village' Singapore 1988 – 1999 Archiv, Die Schwarze Lade aus Box: 'Singapore II'

72 Quelle: Die Schwarze Lade, The Art Magazin April – May 1989 aus Box: Singapore the artists village

Geschichte des Künstlers Shih Yaw vermittelt die Atmosphäre der Zeit, als er eine dreistündige Fahrt mit Bus, Bahn und einen langen Fußmarsch in Kauf nahm, um frei zu malen - und sei es nur für eine Stunde.⁷³ Der Journalist T.K. Sabpathy⁷⁴ beschreibt viele Jahre später in einem Aufsatz zur 20 jährigen Geschichte des TAVs die unglaublich dynamische Atmosphäre und Energie die dort herrschte.

„For them as well for many others, TAV was a magnet on account of its (a) openness (b) promise as a locus for advancing individual practices and dispositions along collegial yet competitive registers (c) provision of a milieu that was physically expansive and psychologically salubrious as it was set apart from the uniform, restrictive and reductive urbanization (...) in the late 70s and throughout the 80s and (d) apparent unideological, non- dogmatic operatives – although methods for producing and thinking on art were steered along reflexive paths.“⁷⁵

Eine entscheidende Voraussetzung für die Entstehung des Netzwerks war Da Wu's Fähigkeit sich eher als Medium denn als prägendes Individuum zu verstehen. Er forderte die jungen Leute auf, zu diskutieren und allen Ideen offen zu begegnen.

*„The Artist Village is not a school but merely provides the space and facility for artists to work. There is no prevalent style but it embraces a group of artists with a wide range of interests and concerns in their work.“*⁷⁶

Da Singapur de facto über keine Plattform der zeitgenössischen Kunst verfügte entwickelte sich zwangsläufig das Bedürfnis und die Notwendigkeit eigene Ausstellungen zu organisieren. Für die meisten KünstlerInnen bedeutete dies ein vollkommen neuer Schritt, nicht in Galerien oder Kulturinstituten auszustellen und nicht wiederholend das zu zeigen was dem entsprechenden Konventionen unterlag.⁷⁷

Bereits im Gründungsjahr 1989 fand die erste *Open studio show* statt und der Name The Artists Village (TAV) wurde geboren.⁷⁸ Ziel war es, ca. alle 2 Monate eine Ausstellung zu organisieren in der auch Installationen und Performances gezeigt werden konnten. Bereits im Mai und Juni des gleichen Jahres performten erstmals mehrere junge KünstlerInnen. In einem Artikel im SAM Katalog, 'The Artist Village, 20 years on' schreibt Sabapathy, dass mit dieser Ausstellung und Präsentation *The second Open Studio* der Grundstein für die Performance-Art innerhalb dieser Gruppe aber auch für Singapur gelegt wurde. Im Juli und August des gleichen Jahres wurden sie zur Eröffnung des *Nanyang Technological Institute*

73 *The Art Magazin*, April – May 1989 , Die Schwarze Lade aus Box: Singapore the artists village

74 T.K. Sabapathy* 1938, ist einer der bedeutendsten Kuratoren, Kritiker u.Kunsthistoriker Singapurs

75 *Katalog SAM* (Singapore Art Museum), 'The artist village 20 years on', 2009 by SAM, S.7

76 o.A.,o.S.: Dokumentationsheft:'The Artists Village' Singapore 1988-1999, Press release 1989

77 Katalog: SAM, ebd. S.11 Seng Yu Jin "Re – visitng the Emergence of The Artist Village"

78 1992 wurde The Artists Village offiziell also 'Gruppe' unter dem Societies act anerkannt

eingeladen um eine Ausstellung zu zeigen, die sie *Happening* nannten und im Dezember veranstalteten sie ein 24 Stunden Performance-Art Festival.⁷⁹ 1990 - nur zwei Jahre nach der Gründung – musste TAV das Land wegen der Expansionspläne der Stadtplanung wieder räumen. TAV hatte als Projekt jedoch bereits eine solche Dynamik, dass es zur Fortführung und Neuorganisation in einem alten Lagerhaus der Naval Base kam. Leerstehende Kaufhäuser, Lager und vieles andere dienten als Podium. TAV entwickelte sich zunehmend nomadisch. Zu einem dauerhaften Ausweichort wurde außerdem immer wieder die Substation, als Angebot eines befreundeten Künstlers.⁸⁰

TAV erzielte 1992 eine Förderung durch die *National Museum Art Gallery* und das *National Art Council*. Die Unterstützung wurde jedoch 1994 nach nur 2 Jahren offiziell gestoppt, da der Künstler Josef Ng sich während des Performance-Art Events *on New Years Eve* mit dem Rücken zum Publikum seine Schamhaare abrasierte, um gegen die staatliche Diskriminierung der Homosexualität zu demonstrieren. Die Anwesenheit eines Journalisten führte zu ungeahnter Publizität und zur Verhaftung von Josef Ng, er kam erst gegen eine Kaution von \$ 3.000 frei.⁸¹ Im gleichen Jahr erhielten TAV KünstlerInnen eine Einladung nach Adelaide, (Australien) konnten diese wegen der gestrichenen Förderung jedoch nicht wahrnehmen.⁸²

Die künstlerische Freiheit wurde durch eine äußerst rigide Politik des Stadtstaates Singapur eingeschränkt. Zunehmend migrierten die KünstlerInnen, um ihre Performances in Nachbarländern aufzuführen. Auf Festivals in Asien bis hin zu Europa (sogar auf der Biennale Venezia) performten KünstlerInnen aus Singapur.⁸³

Erst 2003 - nicht zuletzt durch die inzwischen hohe internationale Anerkennung etlicher Protagonisten, wie die MitbegründerInnen Amanda Heng und Lee Wen - wurde das Verbot der Performance-Art aufgehoben. TAV erhielt wieder eine öffentliche Förderung vom *National Art Council*. Das Festival 'Future of Imagination', organisiert von Lee Wen, war die Antwort.

„With the recent announcement that the national Art Council will now allow funding of performance art after ten years of not funding we would like to make an affirmative response by organising this event to celebrate

79 Singapore Art Museum, (Hrsg) SAM singaporeartmuseum, 2009 S.75

80 Zitate über die Substation, Anhang S.70

81 Singapore Press Holdings, (Hrsg) The Straits Times, 8. Jan 1994, S.3

82 o.A, o.S: Presseexemplar 'The Artist Village' Singapore 1988 – 1999 Archiv, Die Schwarze Lade aus Box: 'Singapur II'

83 Meiner, Karin: im Gespräch , Köln (05.04.2013)

acknowledge and welcome the pro cultural move by the National Art Council.”⁸⁴

Aspekte die die Entwicklung von TAV als offenes Netzwerk bedingten

1. Der Künstler Tang Da Wu vermittelte als Kosmopolit den jungen KollegInnen in Singapur Einblicke in die internationale Kunstszene. Er lehnte Hierarchien ab, denn sein Interessensschwerpunkt lag in der Förderung des Netzwerks, das er konsequenterweise sehr früh auf internationale Kollaborationen erweiterte.⁸⁵
(siehe auch 4.1)
2. Ergänzt wird dieser Aspekt durch weitere frühe TAV KünstlerInnen die ebenfalls im Ausland Kunst studierten und über internationale Erfahrungen und Kontakte verfügten wie Amanda Heng in einem Interview mit Ng. Siew Kuan:
„Let me begin by offering some of my reasons why I'm interested in collaboration. Collaborating is not new to me, because the kind of work that I have been doing mostly involves people, including the many activities with The Artists Village. But the issue of collaborating became more obvious when I was working in Australia and working with 'strangers', with people of different cultural backgrounds (...).“⁸⁶
3. Die nomadische Gegebenheit von TAV, denn keines der Veranstaltungs- und Organisationszentren war von Bestand. Dies verhinderte Hierarchien, die in vergleichbaren Strukturen wie Kulturzentren häufig zu beobachten sind.
4. Eine programmatische Offenheit, die immer wieder Interesse an anderen KünstlerInnen zeigt und Kontakte ins Ausland generiert. Da es in Singapur trotz der 'Reglementierungen' praktisch keine Reisebeschränkungen gab, entstand ein interdisziplinärer, fruchtbarer Austausch. (Bildmaterial Anhang S.71-74)

4.2 Black Market International (BMI)⁸⁷

Die Benennung Black Market International bezeichnet keine 'Gruppe' im eigentlichen Sinne sondern eine Assoziation. Bei BMI handelt es sich um eine künstlerische Idee, die Boris Nieslony wie eine 'künstlerische Utopie' definiert, während Norbert Klassen hingegen der anarchische Aspekt interessierte. Die Verschiedenheit der PerformerInnen die aus Italien, Kanada, Mexiko, den Niederlanden, Singapur und anderen Ländern stammen, bedingt eine undogmatische Sichtweise über den Begriff einer Performance. *„In den Performances herrscht eine wahnsinnige Toleranz. Man darf nicht urteilen und den eigenen künstlerischen*

84 Wen, Lee O.S; Die Schwarze Lade, Box: Singapur III

85 o.A.,o.S.: Dokumentationsheft: 'The Artists Village' Singapore 1988-1999, Material: Village Art S.20

86 Heng, Amanda: Katalog New CRITERIA, Hsg. The Substation 1995 S.26 "dialog on collaboration", Interview von Ng. Siew Kuan

87 Zum Zeitpunkt der Gründung hieß BMI nur Black Market; 'International' findet sich erst ab Mitte der 80er Jahre

*Horizont für andere verpflichtend machen.*⁸⁸ erläuterte Norbert Klassen im Gespräch der Berner 'Kulturagenda'. Auf die Frage, wie er damit umgehe, antwortet Klassen: *„Mal besser, mal schlechter (lacht). Aber ich muss mich auch immer wieder fragen: Was habe ich dagegen? Wo endet mein Weltbild, dass das keinen Platz darin haben sollte?“*⁸⁹

Die Beteiligten treffen sich - je nach Bedarf - mehrfach im Jahr zu internationalen 'Auftritten' (präziser sind es eigentlich Begegnungen) oder gehen auf Tournee. Darüber hinaus sind die Kontakte sehr reduziert, die Künstler kennen sich zwar privat und ihre Familien, führen allerdings völlig unterschiedliche Leben. (Vgl. Interview mit 'Kulturagenda' Bern) Ein Auftritt der PerformerInnen findet zeitgleich in einem Raum, einer Halle oder auf einem Gelände statt. Die Absprachen einer solchen 'Gruppenperformance' sind marginal; man vereinbart vielleicht wer beginnt, aber der Fluss entsteht aus ihrem Zusammenspiel. Dazu müssen auch nicht alle KünstlerInnen von BMI anwesend sein. Nach einem Auftritt geht man wieder die eigenen Wege und trifft sich dann zur nächsten Begegnung.⁹⁰

Die Entstehung von Black Market International war ein Prozess der über viele Jahre erfolgte, wie mir Boris Nieslony in unseren Gesprächen im Frühjahr 2013 erzählte. Bereits 1975 entwickelte er mit Kollegen das 'Kommunizierende Röhrenarchiv' dessen Kerngedanke die Überlegung war, wie man Informationen so sammeln und tauschen könne, dass sich alle gleichzeitig angesprochen fühlen und die Informationen wiederum an alle weiterleiten. Es handelte sich um einen Netzwerkgedanken im Informationsbereich.⁹¹

Ein weiteres relevantes Projekt zur Entwicklung von BMI war das 'Künstlerhaus Weidenallee' das 1977 in Hamburg von 24 KünstlerInnen bezogen wurde. Im gleichen Haus gründete Nieslony mit Freunden den KLEINEN AUSSTELLUNGS-RAUM, den er von 1978-1983 führte. Ähnlich wie bei TAV bestand die Hauptintention darin, eine Plattform zu bieten die es den KünstlerInnen erlaubte miteinander ins Gespräch zu kommen.

1981 organisierte Nieslony das 'DAS KONZIL' mit 40 verschiedenen europäischen KünstlerInnen die einen Monat zusammen arbeiteten, lebten und der Frage nachgingen: *„How can we develop our position in art within the art system created by*

88 Vgl. o.A.o.S: Kulturagenda: Interview mit Norbert Klassen /Schweiz https://www.kulturagenda.be/rubrik/buhne/lgefuhle_hat_jederr/ (20.05.2013)

89 Vgl. Ebd.

90 Liste einiger Auftritte im Anhang S. 75-76

91 www.fabrikanten.at (20.05.2013)

society?“⁹² Zusammenfassend nennt Nieslony ein Zitat von Georg Brecht aus dem Buch 'Leben und Lehren als Aufführungskunst' aus dem Jahre 1969 „*Wenn Du etwas wissen willst, verbringe Deine Zeit mit jemandem, der etwas weiß.*“ und er resümiert: „*Damit ist das Wichtigste über DAS KONZIL gesagt.*“

Ein weiterer Trend dieser Zeit, so erzählte Nieslony, war die Gründung vieler Gruppen die international miteinander verflochten waren, aber selten länger als zwei Jahre überdauerten. Er suchte einen Weg der frei war von den Fragen der Hierarchien. Als weiteren Versuch organisierte er 1982 'KONZIL II' „*We did a number of activities and we completed a very special project. It was a group performance. I remember today that at first it was absolutely great and the next day it was absolutely shit.*“⁹³

Das war laut Nieslony, der Moment in dem ihm klar wurde, nach was er suchte. Er brauchte PerformerInnen die sich in eine Gruppe einfügen können, die sehen was gemacht wird und darauf reagieren/agieren können. Er wollte mit 7 Leuten anfangen:

„I wanted to start with seven people; they should be good artists and good persons, but I would also have to be interested in working together with them. That was the big question, and I found the first people: Warpechowski, Norbert Klassen... There was Jacques van Poppel, with whom I worked since 1979, we made a very good duo, did very good work together. Then I found Jurgen Fritz and then we went to Poland and I saw an open situation work with Zygmunt Piotrowski, Tomas Ruller, Fritz, and I liked it. At that moment I said, OK, we are seven. I visited Piotrowski in Warsaw and we had a strong discussion. He didn't like my work, he thought it was like a market, a kind of fair. I said, "Well, it's a black market." And that's how we found the name of the group -Black Market - by chance...“⁹⁴

Bereits zwei Jahre nach der Gründung von Black Market treten sie auf der Documenta 8 in Kassel mit dem „Brakteatenstück“ auf. Es folgten zahlreiche weitere, auch internationale Auftritte. (Liste Anhang S. 75, 76)

Über Jahre entwickelten sich, als künstlerische Idee einer gemeinsamen Arbeit, die '15 Principles of Black Market International' - BMI ist zum Beispiel:

- aus Prinzip kein 'Eigentum', es ist ein offenes System der Begegnung
- ein Ereignis; der Zustand, in dem eine Anzahl von KünstlerInnen in einem bestimmten Raum, in einer bestimmten Zeit parallel ihre Performance aus- und vorführen
- eine künstlerische Idee, eine kulturübergreifende Wahlverwandtschaft

92 Interview in the book "METAMUZEUM, part one: Art in the street / interviews with performance artists", editor: Artur Tajber; published by PSP/Dept. of Intermedia Academy of Fine Arts, Krakow, Poland, 2011.

93 o.S. Ebd.

94 o.S. Ebd.

- die Parallelität der Performances und Ereignisse etc.⁹⁵

Die im Anhang befindlichen Prinzipien stellen in gewisser Weise ein Paradoxon dar, denn eigentlich widerspricht eine solche präzise Definition ihrer künstlerischen und poetischen Semantik.⁹⁶ BMI ist mit einem gelebten dreidimensionalen Modell der vorab beschriebenen Netzwerktheorien vergleichbar, ohne sie miteinander zu verschmelzen. Die einzelnen Persönlichkeiten der 'Gruppe' suchen unterschiedliche Strategien und künstlerische Herangehensweisen wenn sie miteinander performen und arbeiten. Sie kreieren eine ganz besondere Aura in der 'Die Begegnung des Dazwischen' im Zentrum steht. Auch der Raum in dem sie sich befinden, die Zeit sowie Stille, Spannungen, Temperatur und das Handeln, alles in diesem Moment zusammen-kommende - einschließlich der Zuschauer - bestimmen die Geschehnisse. Es findet ein 'Tausch der Energien' zwischen den PerformerInnen und dem Publikum statt. Die Qualität und Freiheit jedes einzelnen Künstlers bedingt eine unvorhersehbare Vielzahl von sich ständig wandelnden, abstrusen, poetischen aber auch witzigen Momenten die sich in Erinnerungen erhalten. Hierzu gehört auch das Scheitern.

Der Reichtum der kulturellen Hintergründe und der künstlerische Kontext aus dem heraus sie arbeiten und in dem sie verortet sind, bestärkt 'Die Gabe' als Sprache und artikuliert sich bei BMI wie eine Utopie. Dem spezifischen Anspruch des BMI Netzwerkes konnten (oder wollten) nicht alle KünstlerInnen folgen. So hat z.B. Zygmunt Piotrowski aus Warschau BMI freiwillig verlassen, weil er sich eine stärkere Struktur und intensivere Gruppenarbeit wünschte. (Vgl. KUNSTFORUM INTERNATIONAL Band 116 S. 232) Das bedeutet die Bereitschaft, sich selbst als ersetzbaren Knotenpunkt zu sehen. Sobald jemand der 'Akteure' versucht, sich zu profilieren, ist das Gleichgewicht und der Gedanke des Netzwerkes obsolet. „*Von Thomas Ruller aus Prag haben wir uns getrennt, weil seine Versuche einer persönlichen Profilierung durch die Gruppe und in der Gruppe, die aus seiner Sicht subjektiv sicherlich legitim waren, eine Zusammenarbeit schließlich unmöglich machten.*“⁹⁷ So gesehen könnte man BMI als 'geschlossenes Netzwerk' bezeichnen. Man kann nicht einfach dazu stoßen und sich beteiligen. 'Der Netzwerkgedanke wohnt auf hohem Niveau dem performativen Akt selbst inne.'

95 o.A. /o.S. Die Schwarze Lade, Box: BMI allgemein, "Die 15 Prinzipien von BMI"

96 Die gesamten 15 Prinzipien im Anhang, S.77 -79

97 Nieslony, Boris im Interview mit Raab, Jürgen: KUNSTFORUM INTERNATIONAL; Band 116, S.232

„It is interesting to be software, available to people for free - it's one of the most important points of working together. Now, when I work with Black Market, for example, I feel, I know that I have people around me and it's like playing a game of billiards. You hit one ball and it bounces off other balls and you get a lot from it - this is what I like about it: I get so much from other people. And when I work alone, I have to develop my knowledge. I get a lot from Black Market, and then I develop it alone to bring it back to Black Market.“⁹⁸

Wie bei TAV oder PAErsche verfügt BMI über keine Institution oder einen zentralen Ort an dem man sich trifft. Unabhängig von ihrer Teilnahme an dem Performance-Art Projekt verfolgen die Beteiligten immer ihre eigenen künstlerischen Arbeiten.

Mitglieder von BMI sind: (Stand Mai 2013; Dokumente und Bildmaterial Anhang S. 80-83)

Norbert Klassen , Schweiz (verstorben 2011, reist und 'performt' seitdem symbolisch mit) Julie Andréé T.,Kanada / Alastair MacLennan, Nordirland / Jacques Van Poppel, Niederlande / Elvira Santamaria, Mexiko / Myriam Laplante, Italien / Jürgen Fritz, Helge Meyer, Boris Nieslony, Marco Teubner, Deutschland / Roi Vaara, Finnland / Lee Wen und Jason Lim, Singapur

4.3 PAErsche Aktionslabor NRW

„PAErsche entwickelt eine eigene Sprache aus der 'Spielfreude am Performen“⁹⁹

Das PAErsche Aktionslabor NRW¹⁰⁰ bildete sich 2011 in Köln und besteht aus ca. 30 KünstlerInnen. Auch diese Gründung initiierte Boris Nieslony. Ziel war es, in der Kunststadt Köln, in der er lebt und arbeitet, die Performance-Art Szene zu revitalisieren und ihr eine Plattform zu geben auch um internationale Einladungen erwidern zu können. PAErsche entstand in etwa zeitgleich mit Pan Vienna in Österreich auf dem Höhepunkt der Popularität und den Diskussionen über 'soziale Netzwerke' und einer sich hieraus ergebenden interaktiven Partizipation im Internet. Beide Performance-Art Netzwerke könnte man jedoch als analog bezeichnen. Sie nutzen Internetnetzwerke lediglich als Kommunikations-Tools.

„Das Experiment PAErsche entstand mit einigen, nicht ausgesprochenen Bedingungen: Es geht um die Leidenschaft zur Performance, es geht um die Idee der 'Gabe' und es geht um das Ziel, KollegInnen einzuladen die auf dem Weg durch Europa sind, um ihnen die Möglichkeit eines Auftritts zu geben und es ist kein Geld vorhanden“¹⁰¹

Zu den ersten Aktivisten gehörte eine größere Anzahl von KünstlerInnen der ehemaligen Ultimate Akademie und ihrem Netzwerk. Petra Deus, Rolf Hinterecker,

98 Interview in the book: METAMUZEUM, part one: Art in the street / interviews with performance artists, editor: Artur Tajber, published by PSP/Dept. of Intermedia, Academy of Fine Arts, Krakow, Poland, 2011.

99 Meiner, Karin: im Gespräch: PAErsche-Treffen, Köln (21.05.2013)

100 Zur Interpretierung des Namens PAErsche gibt es keine gesicherte Quelle. Evamaria Schaller, die bei der Schöpfung maßgeblich beteiligt war: „es sollte ein Namen sein, der nur klingt, festhängt, über den man stolpert. Man musste sich erst anfreunden und jetzt ist er eine Marke und jeder spricht es anders“ Frank Homeyer wiederum: „Es ist ein Geheimnis“ Im Gespräch, Köln (20.03.2013)

101 Willbrand, Carola: im Gespräch, Köln (09.05.2013)

Rolf Kirsch, Karin Meiner und Carola Willbrand kannte Boris von zahlreichen Performance-Art Veranstaltungen aus den 90er Jahren. Gemeinsam mit weiteren KünstlerInnen wie Michael Dick, Elke Mark, Frank Homeyer u.a. verfügte die Gruppe als Voraussetzung zur Gründung eines Performance-Art Netzwerks 'über ein gegenseitiges Vertrauen und dem Wissen eines Netzwerks.'

Die ersten Treffen fanden in Kölner Kneipen, diversen Seminarräumen sozialer Einrichtungen und natürlich in Nieslonys Atelier in der Boltensternstraße statt. Programmatisch warb die Gruppe von Beginn an um weitere interessante PerformerInnen. Die frühe Teilnahme der jungen Grazerin Evamaria Schaller die Nieslony und Hinterecker (PAErsche) bei einem Auftritt von BMI in Köln kennen lernten, gab erhebliche Impulse und Kontakte zu weiteren jungen KünstlerInnen. Dazu gehören auch Marita Bullmann, Alice de Visscher, Lala Nomada und Malte Beisenherz. Das Netzwerk expandierte und bereits im Sommer 2011 bestand die 'Gruppe' aus ca. 25 PerformerInnen.¹⁰²

Vergleichbar mit BMI und TAV verfügt PAErsche über keine eigenen Räumlichkeiten.

Konzept:

Auf ihrer Homepage beschreibt PAErsche, dass es sich als offene, kulturelle Plattform für die Performance-Art versteht und „*Als Netzwerk ist PAErsche nicht so sehr daran interessiert, sich als feste Gruppe oder als Ensemble zu sehen. PAErsche entwirft Bedingungen, in denen sich die KünstlerInnen gut vertreten finden, da sie an diesen Rahmenbildungen selbst beteiligt sind und sie gestalten.*“¹⁰³ Interessant an PAErsche ist seine Generationen übergreifende Zusammensetzung. Junge PerformerInnen, die mit der aktuellen, virulenten Kunstszenen vernetzt sind ergänzen sich mit älteren KünstlerInnen, deren Freundschaften bis in die Fluxus-Epoche hineinreichen und z.B. mit Ben Patterson, Takako Saito und anderen performten erläuterte Carola Willbrand im Gespräch.¹⁰⁴ Als bedeutender Aspekt der 'PAErsche - Idee' stand von Beginn an der explizite Wunsch, KollegInnen aus anderen Städten, Ländern oder auch Durchreisende einzuladen. So kam es zum Beispiel zu Auftritten mit Gästen aus Israel (Raz Gomeh), England (Poppy Jackson) und zwei in der Schweiz lebenden Irakern (Watiq Al Ameri und Ali Al Fatlawi).¹⁰⁵ Solche Einladungen erfolgen in der Regel von den Mitgliedern selbst oder weitere

102 aktuelle KünstlerInnen Liste (Stand Mai 2013) s. Anhang S.84

103 o.A.,o.S.:<http://www.paersche.org/content/01selfconcept.html> (1.04.2013)

104 Willbrand, Carola: im Gespräch, Köln. (15.06.2012)

105 Einladungskarten: von 2012/ 2013 sowie PAErsche www.paersche.org (20.05.2013)

KünstlerInnen werden - nach dem Netzwerkprinzip - von Gast-PerformerInnen vorgeschlagen.

Ein weiteres programmatisches Anliegen ist es, wechselnde Öffentlichkeiten zu erreichen und somit die Performance-Art aus der Isolation des 'white cube' zu lösen. Folglich arbeitet PAErsche mit wechselnden Spielorten.

- Genehmigungen werden nicht eingeholt; Versicherungen nicht abgeschlossen.-

Performance-Art Veranstaltungen finden schwerpunktmäßig in Essen, Bonn, Köln oder im urbanen öffentlichen Raum statt. Auch innerhalb der Städte finden Kollaborationen mit 'Kunstorten' statt. In Köln waren dies das 'Orangerie Theater im Volksgarten', die in Künstler-Eigenverwaltung stehenden Kunstorte: Opekta, Artclub, BOUTIQUE-Raum für temporäre Kunst, NEUES KUNSTFORUM und andere.

Ein weiteres Format besteht aus 'Performance-Wanderungen'. Hierfür wird eine ungefähre Route im öffentlichen Raum vereinbart. Entlang dieser 'Roadmap' performen die KünstlerInnen. So wanderte bei dem Projekt *Austria-Colonia*, die Künstlerin Sibylle Ettengruber - einer imaginären geraden Linie folgend – quer durch Blumenbeete, überquerte eine sechsspurige Schnellstraße um in dem anschließenden Stadtpark einen See zu durchschreiten (partiell musste sie schwimmen).¹⁰⁶

Es werden aber auch Konzepte und Strategien der Performance-Szene als Inspirationen aufgenommen und modifiziert. So ist beispielsweise die 'open source' Performance inspiriert durch die Arbeiten von BMI. Bei diesem Format nutzen mehrere KünstlerInnen den Raum um ihn performativ zu bespielen. Hierbei entwickelt sich eine nicht voraussehbare Dramaturgie von Dichte und Kraft, die ebenso wieder bis zur völligen Erschöpfung ersterben kann um sich erneut zu entwickeln. Es gibt keine Absprachen oder Konzepte. Die KünstlerInnen nutzen teilweise die von vorherigen Performances im Aktionsraum verbliebenen 'tools' und generieren mit diesen neue Momente und Bilder. Die gesamte 'open source' ist eine einzigartige Improvisation und je nach 'Stimmung' beteiligen sich weitere PerformerInnen.

„Einzelne eröffnen den 'Spielraum', bis sich allmählich weitere Akteure im Geschehen einfinden und ihren Impulsen nachgehen. Es entsteht ein – mit einem Mobile vergleichbares - Gefüge, in dem sich die Beteiligten handelnd bewegen. Elemente der Interaktion wechseln mit scheinbar parallelen Handlungsfolgen.“¹⁰⁷

Netzwerkverhalten bei PAErsche

106 Schaller Evamaria, Hinterecker Rolf: *Austria-Colonia*, (Copybuch , Köln 2012, S. 5-6) Die Schwarze Lade
107 Mark, Elke: <http://www.paersche.org/content/02OpensourcePerf.html> (19.05.2013)

PAErsche versteht sich als offene Struktur. Anders als bei BMI kann bei Interesse prinzipiell jeder partizipieren der sich dem Netzwerk anschließen möchte und die 'Bedingungen der Gabe' erfüllt. Auf diese wird jedoch nicht explizit hingewiesen. 'Man spürt es', meinte Karin Meiner. Das Ausprobieren neuer Formate, künstlerischer Strategien und Herangehensweisen sowie die vorurteilsfreie Kultur der Begegnung und das Interesse am Experiment sind vergleichbar mit BMI und TAV. (...) *Dieses breite Spektrum befruchtet den künstlerischen Austausch und fördert eine stetige Erweiterung des fragilen Performance-Art-Netzwerks.*¹⁰⁸

Man trifft sich in einem monatlichen Rhythmus an einem neutralen Ort um organisatorische Belange zu besprechen. (Entwicklung von Projekten, Partizipationen, das Stellen von Förderanträgen, Abrechnungen, usw.) „*Eine absolute Transparenz und Uneigennützigkeit sind der Garant, dass es keine Neid-Debatten innerhalb der Gruppe gibt.*“ sagte Evamaria Schaller.¹⁰⁹ Dies bezieht sich insbesondere auf finanzielle Bereiche denn Fördergelder werden geteilt und eigene Gagen oft zurück gespendet. Auch Reflektionen über den Hergang von Performance-Art Veranstaltungen gehören bei PAErsche zu den Übungen der permanenten Gesprächskultur. Der individuelle, performative Akt selbst hingegen wird in seiner künstlerischen 'Qualität' nicht im Plenum thematisiert. Es entwickeln sich 'Orga – Abende' an denen im Anschluss 'Standup Performances' stattfinden, in denen unausgesprochene Bilder und Momente entstehen und ausprobiert werden.¹¹⁰ Umgekehrt führte die Teilnahme an dem europäischen Live-Art Project 'Exchange Radical Moments'¹¹¹ nicht zu der geplanten Performance Partizipation, sondern zu einem Konzeptgespräch in dem über einen Zeitraum von ca. 6 Stunden die Texte zum „PAErsche Selbstverständnis entstanden“.¹¹²

Die Perspektiven von PAErsche sind offen. Das Netzwerk entwickelte sich in nur drei Jahren als äußerst tragfähige Struktur. Selbst der Umzug einzelner 'Mitglieder' in andere Städte hatte eher eine Öffnung und Erweiterung als eine Schwächung von PAErsche zur Folge. Elke Mark z.B. zog 2012 nach Flensburg, wo sie für 2013 das Performance-Art Festival 'Brise°1' organisierte. Frank Homeyer verlegte im Frühjahr 2013 seinen Zweitwohnsitz nach Berlin und lädt wiederum einige Künstler der Berliner Plattform 'Performance Stammtisch' nach Köln in die Orangerie ein. In

108 <http://www.paersche.org/content/01selfconcept.html> (19.05.2013)

109 Schaller, Evamaria: im Gespräch: Köln (11.05.2013)

110 Beisenherz, Malte: im Gespräch (28.03.2013)

111 <http://11moments.org/>(20.05.2013) Einladung durch DIE FABRIKANTEN aus Linz / Österreich,

112 Schaller, Evamaria im Gespräch, Köln (25.04.2013)

einer E-mail an den offenen Verteiler der PAErsche Künstlerinnen schrieb Homeyer¹¹³

„Hallo Ihr Lieben, (...) Der Stammtisch hat mir nun für den November in der Orangerie zugesagt. So werden Anja Ibsch/Joy Harder/Florian Feigl und Jörn Burmester in Köln zu Gast sein. Ich kann gut 2 Personen unterbringen und bewirten(...) Ich hoffe Euch geht es auch gut. Fühlt Euch gedrückt – Frank“

Die Verästelung des Netzwerkes und die hieraus ständig neu entstehenden Projekte spiegeln die 'rhizomartige' Virulenz von PAErsche. Seit der Entstehung von PAErsche 2011, nahm ich zahlreiche Gelegenheiten wahr, die Performance-Abende zu besuchen. Besonders in der 'open source' wird deutlich, wie Performance-Art Netzwerke künstlerisch kommunizieren. Es entsteht ein Geflecht aus Momenten voller Vielfalt in denen sichtbar wird, wie außerordentlich radikal, sensibel, poetisch, mutig u. verrückt die einzelnen Künstler miteinander umgehen. (Bildmaterial S. 84-87)

5. Kollaborationen und Strukturen der Performance- Art Netzwerke

Anhand der untersuchten Performance-Art Netzwerke und ihren selbst organisierten Veranstaltungen lässt sich vielfältig aufzeigen wie sie mit anderen zusammenarbeiten. Besonders Festivals, Symposien oder Konferenzen sind eine realisierte/lebendige Form von Netzwerken. Anders als internationale Projekte wie die Documenta oder die Biennale Venezia, handelt es sich bei den Performance-Art Veranstaltungen um von KünstlerInnen selbst organisierte Strukturen, die nicht als 'Leistungsshows' fungieren, sondern der Begegnung und dem Austausch dienen. Sie werden von einer lockeren Atmosphäre bestimmt, erklärte Elisa Andessner vom 'Performance-Laboratorium Linz' in Österreich.¹¹⁴

Sinn und Bedeutung der Performance-Art Festivals ist nicht nur das Performen als Selbstzweck sondern die 'leibhaftige Kommunikation', die Begegnung der verschiedensten KünstlerInnen. Solche persönliche Zusammentreffen führen in der Regel zu einer Erweiterung der Netzwerke. So begegneten sich zum Beispiel 1995 beim *East-West-Study-Project* in Düsseldorf und Darmstadt Boris Nieslony von BMI und Lee Wen von TAV aus Singapur; es folgte eine Einladung an Lee Wen zur Teilnahme in *Black Market International*¹¹⁵.

113 E-mail an PAErsche-Verteiler (07.05.2013 20:19)

114 Andessner, Elisa: im Gespräch, Köln (31.05.2012 und 20.05.2013)

115 E mail von Nieslony, Boris (18.04.2013)

5.1 Historische Entwicklung

Das folgende Kapitel reduziert die weitere Betrachtung auf den asiatischen und europäischen Raum.

In der zeitgenössischen Kunst war der österreichische Bildhauer Karl Prantl einer der ersten Künstler der zu einem Symposium aufrief, das er im Jahre 1959 initiierte. Im Römersteinbruch von St. Magarethen im Burgenland fand sein 'Symposium Europäischer Bildhauer' weltweit Beachtung, denn Prantl hatte eine Form entwickelt in der KünstlerInnen gegenseitig ihre Erfahrungen weitergeben und tauschen konnten ohne unbedingt einer Gruppe anzugehören.¹¹⁶ „*Unser damaliger Ausgangspunkt, eine Verständigung zwischen Künstlern auf der ganzen Welt herzustellen, war ein Gedanke, der von Prag bis Tokio, von New York bis Berlin gewirkt hat. Die zunehmende Bedeutung der Symposien überall auf der Welt ist der Beweis, wie richtig der damalige Ausgangspunkt war.*“¹¹⁷

Mit seinen Einladungen nach Österreich pflegte Prantl besonders in der Zeit des 'Eisernen Vorhangs' einen kontinuierlichen Kontakt mit KünstlerInnen aus den Ostblockländern.¹¹⁸ In einem Aufsatz über den Kultur-Transfer in der Performance-Art beruft sich auch Lee Wen aus Singapur auf dieses Festival. Er schreibt „*The sculptor Karl Prantl was said to have organized the first, post-war manifestation of such symposiums, (...) the international performance art festivals of today began with the same motivation of building bridges between different cultures*“¹¹⁹ somit sind für Lee Wen die internationalen Performance-Art Festivals aus vergleichbaren Gedanken entsprungen.

Zeitgleich entwickelte die Fluxus-Bewegung andere Formate die zahlreiche Schnittstellen zu den aktuellen Performance-Art Netzwerken aufweisen. Auch auf Fluxus-Festivals kamen internationale KünstlerInnen zusammen, die 'tauschten', einen 'gemeinsamen Spirit' entwickelten und bereits über alle Merkmale der späteren Performance-Art Netzwerke verfügten. Allerdings existierten sie alleine denn es gab zu dieser Zeit keine äquivalenten Netzwerke als Kooperations-Partner, da man noch in den Kategorien der Kunstbewegungen dachte.¹²⁰

116 Schurian, Andrea: Der Standard print edition, 09./10.10.2010, *Seine Steine schlagen Wurzeln*, <http://derstandard.at/1285200386044/Karl-Prantl-1923-2010-Seine-Steine-schlagen-Wurzeln>

117 o.A., o.S <http://www.katharinaprantl.at/bildhauersymposium/index.html> (17.05.2013)

118 Vgl. Murray, Peter: Karl Prantl Sculpture, Schloßpark Ambras, Yorkshire Sculpture Park.Edition . Stemmler, Switzerland, 1997

119 Wen, Lee: "How to change the world without really trying – reflection on performance art today". aus Die Schwarze Lade, Box: Singopore II

120 Patterson, Ben im Gespräch, April 2013 (telefonisch)

Bis in die 80er Jahre bestand das westliche Kunstverständnis unter Kollaborationen mit anderen Kulturräumen meist noch aus einem 'Vorzeigen', das einen absurden Höhepunkt in dem 'Bangkok-Projekt' der Kunstgruppe 'Minus Delta t' erreichte. Als performative Aktion transportierten unter anderen die Künstler Mike Hentz, Karel Dudsek und Bernard Müller einen 5,5 t schweren Felsbrocken von Europa nach Asien. Überland führte die Reise durch die Türkei über Syrien, Pakistan bis Indien und endete aus diversen Gründen ohne Stein in Bangkok, wo man über einen Zeitraum von einigen Wochen 'performte' „*Performance war noch unbekannt. Die Thailänder starrten uns lächelnd aber fassungslos an.*“¹²¹ erzählte die spätere Mitbegründerin der Ultimate Akademie, Lisa Cieslik, die 1983 in Bangkok partizipierte.

Ein realisierter Gegenentwurf bedeutet das von Boris Nieslony 1990 gegründete Projekt 'ASA European'.¹²² Die Idee eines 'Künstlerservice' war eine Plattform die explizit internationale Kontakte zu PerformerInnen pflegte. In Zusammenarbeit von ASA European, Ultimate Akademie und anderen entstand 1995 in Köln die 1. Performance-Art Conference. Zwei Jahre später initiierten die Ultimate Akademie und ASA European die erste große internationale Performance-Art Conference in Thailand. In Zusammenarbeit mit Concrete House, TAV, NIPAF und weiteren kam es erstmals zu einer größeren Kollaboration und Kooperation zwischen den asiatischen und westlichen Performance-Art Netzwerken.¹²³

Asiatische KünstlerInnen¹²⁴ nutzten die Performance-Art relativ spät als künstlerisches Medium, entwickelten jedoch in kurzer Zeit internationale Performance-Art Veranstaltungen.¹²⁵ Zu nennen wären unter anderem NIPAF (Nippon International Performance-Art Festival; 1993 in Japan) und Life Art /AsiaTopia (Thailand,1996). In Thailand organisierte 1995 als Vorläufer von AsiaTopia die Gruppe U-Kabat Performance-Aktionen an denen (heute) international berühmte KünstlerInnen wie Paisan Plienbangchang, Vasan Sitthiket oder Jittima Pholsaweke teilnahmen. Das Festival beruhte auf einer Interaktion mit verschiedenen thailändischen KünstlerInnen wie denen der 'visual art', 'performing-art' oder 'writer' sowie einer Vernetzung mit verschiedenen 'NGOs'. „*The group consisted of multi disciplinary members who are artist (...) in order to achieve our activities Co-operation with all*

121 Cieslik, Lisa: im Gespräch, Köln April 2013

122 ASA European wurde 1990 von Boris Nieslony gegründet siehe Anhang S. 88

123 Gefördert vom Goethe Institut München und BKK 1997

124 Ausgenommen Japan, durch Guatai, Hi Red Center etc.

125 siehe auch Kapitel 5.2

other organisations that share our activities government and non government organisations (...).“¹²⁶

Asiatische Performance-Art Pioniere, außer z.B. Seiji Shimoda aus Japan,¹²⁷ studierten meist Bildende Kunst im westlichen Ausland und importierten ihr Wissen in ihren Kulturraum um es zu modifizieren, transformieren und weiterzuentwickeln. Dazu gehörten auch Chumpon Apisuk (Aisa Topia), Tang Da Wu, Amanda Heng und Lee Wen (TAV). Seit den 90er Jahren vertieften und erweiterten auch einzelne westliche KünstlerInnen zunehmend einen multilateralen Kulturtransfer zur Performance-Art und der Netzwerkkultur. So erhielt z.B. 1993 die deutsche Künstlerin Veronika Radulovic an der Universität für Fine-Art in Hanoi / Vietnam eine Langzeitanstellung für „Avant-Garde-Western Art.“ Während ihrer Lehrtätigkeit führte sie Performance-Art ein. *„there was no word for contemporary art and she introduced Performance Art as one aspect of western/international art.“*¹²⁸

Zehn Jahre später, noch immer unter Beobachtung des Staates, fand 2006 in Vietnam erstmals eine internationale Performance-Art Konferenz mit über 30 TeilnehmerInnen statt. (Bildmaterial, S. 89 -90 / Liste einiger Festivals, Anhang S. 92-93)

5.2 Inhalte und Ziele von Performance-Art Veranstaltungen

- die Begegnung
- Austausch neuer künstlerischer Strategien und Herangehensweisen
- der Tausch von Informationen
- persönliche Verständigung zwischen den Künstlern und Kulturen herstellen
- Stärkung und Erweiterung der Netzwerke
- Förderung junger Künstler
- Performance-Art aus dem Kunstkontext heraus in die Gesellschaft tragen

Seit den 90er Jahren entstanden verschiedene Formate wie Festivals, Workshops, Symposien, die Performance–Art–Conference und weitere. Die Grenzen der Begrifflichkeiten sind fließend. Westlich-Wissenschaftliche Definitionen und Termina sind in Kooperationen mit anderen Kulturen, zumindest im Kontext zur Performance-Art, unscharf. Aus diesem Grunde wird im Folgenden vereinfacht der Begriff 'Veranstaltung' genutzt.

Im allgemeinen steht in Asien der Begriff 'Festival' für jegliche Art von Veranstaltungen, in denen es zu Kollaborationen kommt. Im Anschluss an die 1.PAC in Bangkok artikulierte sich zwischen den Netzwerken zunehmend das

126 Flyer U- Kabat; Siehe Anhang S.91

127 Shimoda, Seij: Begründer von NIPAF (Nipon International Performance-Art Festival)

128 Katalog: o.S Future of Imagination 8, Singapore August 2012

Bedürfnis nach weiteren Aspekten, die über eine allgemeine Neugier auf andere künstlerische Herangehensweisen und dem gegenseitiges 'Zeigen' von Performances hinausgingen. Zu den eingeladenen KünstlerInnen bestehen oft sehr persönliche Kontakte, die sich meist während solcher Veranstaltungen entwickeln. Bis Ende der 90er Jahre bestand der Kreis der PerformerInnen aus einer überschaubaren Anzahl die sich im weitesten Sinn als 'Community' verstand. Es besteht ein 'grundsätzliches Vertrauen' sowie das Bewusstsein einer internationalen, kosmopolitischen und doch 'eingeschworenen Gemeinschaft' anzugehören. Dies schafft eine spezielle Atmosphäre der Begegnung, in der die KünstlerInnen ihre Performances zeigen. Eines der Ziele besteht auch darin die 'PerformerInnen-Community' zu pflegen, sie zu stärken und sie zu erweitern.¹²⁹

Die Veranstaltungen entwickelten sehr schnell differenzierte Zielsetzungen, wie das Arbeitspapier zur PAC 2006 in Vietnam belegt.

Insbesondere das spezielle Interesse an Performance-Art Netzwerken wird hier deutlich.

„Following Questions (...) for this meeting in Vietnam:

How is (...) performance- art a kind of networking in the different countries ?

With which aspects can networking be integrated in the concepts of performance art? Is networking a fertile/virile field in view of art projects at all?

Are there specific modes of networking in performance art? How we have to form this – East / West / North / South

Which experiences we can gain in networking?

Which expectations have performance artists in view of networking projects?

The invited artists should explain:

How they create in there home-countries “networks” ?

How they organize meetings, conferences, seminars, workshops, congresses, etc

How they develop and how they frame the education by public, by themselves ?

How is the artificial combining from personal expression in art and the framing in networking ?¹³⁰

Die Antworten und Resultate der meisten Veranstaltungen liegen nur fragmentarisch vor. Selten wurden sie bisher dokumentiert oder publiziert.

Zahlreiche Namen und Titel der Projekte und Performance-Art Netzwerke liefern indirekt Einblick in die Ziele und Visionen der Protagonisten: *Asia Topia* Thailand, *Beyond Pressure* Burma, *Future of Imagination* Singapur, *Exchange Radical Moments* Österreich, *la vida en otro planeta* Mexiko, *Undisclosed Territories* Indonesien, *fear no art* Dänemark.

Insbesondere in Ländern in denen die Performance-Art unter 'Beobachtung' steht bieten solche Veranstaltungen eine Plattform, wie Chumpon Apisuk sagte, um die Performance-Art überhaupt sichtbar zu machen. Dies gilt für allem für den Süd-Ost

129 Willbrand, Carola im Gespräch April 2013

130 Nieslony, Boris: The 14th Performance Art Conference / La Thu 14 Viêt Nam <http://www.asa.de/conferences/conf14/vietnam.htm> (17.05.2013)

Asiatischen Raum, in dem die heutige Form der Performance-Art relativ spät als künstlerische Sprache genutzt wurde. „*Through performances and dialogue we hope to build greater understanding of performance art in the region and strengthen an on-going network with cooperation among artist groups and festivals.*“¹³¹ Die Inhalte differenzieren sich nur bedingt, je nach Art der Veranstaltung. Eine Teilnahme als Zuschauer ist immer möglich, Eintritt wird in der Regel nicht erhoben.

Performance-Art Festival

Bei Festivals liegt der Hauptakzent in der künstlerischen Arbeit und dem Austausch von Kontakten und Netzwerken. Gemeinsame Essen an einer großen Tafel stellen einen bedeutenden Akt der Gastfreundschaft dar und werden besonders in asiatischen Ländern zelebriert.

Festivals haben oft einen Titel der eine Zielrichtung impliziert. Wie zum Beispiel „*Futur of Imagination*“ welches im Dez. 2003 von Lee Wen initiiert und seitdem jedes Jahr in Singapur von TAV ausgerichtet wird

„Ours is an age of intense globalisation and we as artists organizer sincerely believe that such an event will help increase international cultural exchange and understanding as well as being a continuity of devoloping of our artistic practice, research and growth. (...) “The future of imagination” is a proposition to create a vehicle to take us beyond the turbulent past that put us in the present crisis of contemporary culture into the inconclusive future with artistic imagination presented through live performance art.“¹³²

- Öffentlichkeit und Publikum sind erwünscht, Eintritt wird nicht erhoben -

Performance-Art-Conference

Jede Veranstaltungen setzt ein anderes Thema. Ziel ist nicht, einen Konsens oder Beschlüsse herbeizuführen sondern einen theoretischen Austausch zu fördern und zu ermöglichen. Die Performances der beteiligten KünstlerInnen bilden den Kern der Veranstaltungen. Damit findet die PAC auf einer Art Metaebene statt. Vorträge und theoretische Beiträge werden meist in englischer Sprache referiert.

Die Inhalte werden jedes Mal neu gesetzt. Beispiel ist die PAC 'Performance-Art Conference': 1996 war das Thema: *Netzwerk und Netzwerkbildung* (eine zeitgleiche Tagung in Basel, Köln und Nové Zámky – kommuniziert wurde mit einer 'online Verbindung'). 1998 *Ohne Strom* (als Diskussion um eine vermehrte Nutzung technischer Geräte in der Performance-Art) oder 2002 wurde *Performance-Art und*

131 Apisuk, Chumpon: Aus dem Katalog 7th ASIATOPIA, 2005 and First S.E.Asia Performance Art Symposium Text von Apisuk, Chumpon o.S.

132 Ebd. Apisuk, Chumpon: Aus dem Katalog 7th ASIATOPIA, 2005

Photographie untersucht. Konferenzen bestehen also nicht nur aus dem künstlerischen Akten sondern symbolisieren vielmehr ein Netzwerk an Handlungen die an dem jeweiligen Ort durch die unterschiedlichsten Akteure zusammen laufen.¹³³ Auch hier spielt die Gastfreundschaft in Form gemeinschaftlicher Essen eine bedeutende Rolle. Öffentlichkeit und Publikum sind ebenfalls zugelassen, stehen jedoch nicht im Vordergrund.

Performance-Art Symposium

Bei einem Symposium handelt es sich im 'westlichen' Verständnis um eine Zusammenkunft von Fachleuten (hier PerformerInnen) die in theoretischen Vorträgen und Diskussionen ein Thema erörtern. Diese Definition ist bei internationalen Performance-Art Symposien nur bedingt nutzbar. Die Idee einer primären, theoretischen Reflexionen wird flexibel gehandhabt, wie eine Website zum *'International Symposium on Public engaged Art'* 2002 in Singapur dokumentiert: "(...) *The main focus of the symposium is on practice and practical issues, while the supplementary focus is on the theoretical underpinnings of practice.*"¹³⁴ Der auch in Symposien bedeutende Aspekt eines gemeinsamen Mahls / Gastfreundschaft bleibt jedoch erhalten.

Übergreifend setzen sich alle Performance–Art Veranstaltungen mit Ideen und Reflektionen zur Performance-Art auseinander. Die Möglichkeiten Neuer Medien als performative, künstlerische Arbeit, wie die 1984 auf der Ars Electronica gezeigten medialen Performances von Robert Adrian Xs *multimediale Broadcast Performances* oder das *Electronic Cafe* von Kit Galloway und Sherrie Rabinowitz, werden praktisch nicht genutzt.¹³⁵ Diese Experimente fanden bislang in die in diesem Kontext untersuchten Performance-Art Netzwerke keinen wirklichen Eingang, obwohl das Feld immer wieder thematisiert wurde aber nicht explizit; wie auch zur PAC- 2006 „(...) *not as a main fact should be reflected: New communication technologies change our perception and sensibility day by day. Especially artists should view careful on to this developments and shifting. Media and networking technologies, could be transform into art if artists perform such events which approach psychological and social change (...)*“ schrieb Boris Nieslony.¹³⁶ Die neuen Medien werden als nützliche Kommunikationsstruktur genutzt; eine künstlerische Transformation oder

133 Vgl. <http://www.epizentrum.org/deutsch/texte/conf.htm>

134 INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PUBLIC ENGAGED ART, The Substation, Singapore (March 1-5.2002). [www :/biotechnics.org/internationalsymposiumon.html](http://www.biotechnics.org/internationalsymposiumon.html) (22.05.2013)

135 http://90.146.8.18/de/archiv_files/19862/1986b_289.pdf (18.05.2013)

136 <http://www.asa.de/conferences/conf14/vietnam.htm> (12.05.2013)

Verwertung findet in diesem Kontext bislang jedoch kaum statt. Die Performance-Art in diesen Netzwerken ist 'analog'.

Benefizveranstaltungen

Einige Festivals entwickelten eine Tradition ihre Veranstaltung unter ein -im weitesten Sinne- soziales Thema zu postulieren. Hintergrund sind oft lokale Geschehnisse die von den GastperformerInnen selten künstlerisch aufgegriffen werden. Die Organisatoren von AsiaTopia nannten das Festival 2004 z.B. *Mild Conflict* in Gedenken an ein Massaker das einige Wochen zuvor im Süden Thailands stattgefunden hatte. Andererseits organisierten Gast-PerformerInnen nach Ihrer Rückkehr von AsiaTopia- einige entkamen knapp dem Tsunami - ein Benefiz Festival, um Geld für das Netzwerk der Thailänder zu sammeln. Sie hatten Kontakte zu den betroffenen KünstlerInnen und Fischern an die das Geld weitergeleitet wurde.¹³⁷

5.3 VeranstalterInnen, OrganisatorInnen

Die Unterscheidungen der Begriffe: OrganisatorInnen und VeranstalterInnen sind fließend, da auch die Aufgaben nicht wirklich abzugrenzen sind. Der Begriff des Kurators hingegen wird von vielen abgelehnt. Noah Holtwiesche von Pan Vienna thematisiert das Problem:

„Ein beständiger Konflikt bei uns ist, ob das als Kuratieren gewertet und benannt werden darf. Auf der einen Seite stehen dabei die bildenden Akademie-Künstler, die damit kein Problem haben, auf der anderen Performance-Performer wie Otmar Wagner und ich, die die Idee des Kuratierens für solche Netzwerk-Events grundlegend ablehnen, weil sie den Kuratoren zu einer Art Meta-Künstler macht - (...) wir uns aber ein Treffen verschiedener KünstlerInnen auf dem gleichen Niveau wünschen“.

Genutzt werden im folgendem Text die Begriffe: VeranstalterIn und OrganisatorIn. Performance-Art Veranstaltungen werden in der Regel von ein oder zwei PerformerInnen die in einer Netzwerkstruktur verortet sind, organisiert bzw. ins Leben gerufen. In der Regel arbeiten sie ohne Honorar mit geringsten finanziellen Mitteln. Unterstützt werden sie - je nach Umfang des Projektes - von KollegInnen und PraktikantInnen / Volunteers. Es handelt sich wirtschaftlich gesehen um 'Selbstaussbeutung', da selbst das private Netzwerk (Freunde und Community) ggf. involviert werden.¹³⁸ Vordergründig scheint es sich um semiprofessionelle Organisationsstrukturen mit hohen Anteilen von privatem Engagement zu handeln. Bei

137 Schilling, Klara, Maly, Valerian: im Gespräch, Bern 2005

138 Meiner, Karin: im Gespräch, Köln (11.05.2013)

genauer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass sie mit einer äußerst hohen Qualität und Effizienz arbeiten.

In der Regel laden die VeranstalterInnen gezielt einige KollegInnen ein, die wiederum selbst OrganisatorInnen sind, um auch das Netzwerk zu erweitern.¹³⁹ Allerdings ist man offen für weitere Empfehlungen, wenn die gewählte Künstlerin oder der Künstler persönlich verhindert ist. Verträge gibt es praktisch nicht. Ein anderes Format ist der 'open call': dies sind im Netzwerk (mittels E-mail und Internet) verbreitete Aufrufe an alle PerformerInnen, sich an einem Festival zu beteiligen. Eine Form, die in der Regel gewählt wird um entweder ein künstlerisches Thema besonders weit zu fächern oder um eine Prestigegewinn versprechende Demonstration gegenüber Politik, anderen Netzwerken oder Kulturträgern zu präsentieren. Die Partizipation internationaler KünstlerInnen bereichert eine Veranstaltung und wertet sie auf. Aye Ko, der Direktor des 'New Zero Art Space' in Burma, startete 2011 einen solchen 'open call'. Die Resonanz war überwältigend - nicht zuletzt durch die aktuelle politische Öffnung des Landes. Schließlich musste Aye Ko und sein Team aus den 500 Einsendungen eine realisierbare Anzahl jurieren.¹⁴⁰

Der meiste Organisationsaufwand entsteht im Vorfeld bei der Erstellung von Anträgen zu Fördergeldern und dem Werben von Sponsoren, auch deshalb beträgt die Vorlaufzeit eines Projektes in etwa 1 – 2 Jahre.

In der Regel wird das gesamte Spektrum der Organisationsarbeiten von den jeweiligen VeranstalterInnen abgedeckt: Sie wählen KünstlerInnen / ReferentInnen aus, setzen die Daten des Veranstaltungszeitraums, buchen eine 'Location', generieren Finanzierungen vor Ort, organisieren die Pressearbeit, vermitteln und terminieren Unterkünfte (teilweise privat). Des weiteren organisieren sie die für die jeweilige Performance notwendigen 'tools', technische Geräte etc.

Für die Gäste - denn als solche werden die KünstlerkollegInnen behandelt – gehört der Flughafentransfer genauso zum Service wie gemeinsame Essen oder Partys. Das Programm ist meist komplex und umfasst oft 12-14 Stunden. Die freie Zeit wird auf Wunsch mit kleinen 'sight seeing' Touren ergänzt; meist gehen die KünstlerInnen jedoch selbst auf 'Entdeckungsreise'.¹⁴¹

139 Hinterecker, Rolf: im Gespräch (05.05.2013)

140 Schaller, Evamaria: im Gespräch (11.05.2013)

141 Holtwiesche, Noah: im Gespräch, Köln (02.06.2012)

5.4 Finanzierung

Im allgemeinen gilt die Performance-Art als 'Risiko' belastet. Es handelt sich nicht unbedingt um eine Vorzeigekultur, da politische Statements und permanente Eruierungen von Grenzüberschreitungen dieser Kunstform immanent sind, erläutert die Künstlerin Karin Meiner im Gespräch. Darum bleibt das Werben von Sponsoren, selbst wenn die Namen renommierter KünstlerInnen auf den Teilnehmerlisten stehen schwierig. Performance-Art Veranstaltungen werden je nach Land und Projekt aus verschiedenen Ressourcen und Strukturen, die wiederum miteinander kombinierbar sind, finanziert. Manchmal entscheidet sich erst kurzfristig ob die Gelder für eine Veranstaltung zusammenkommen. Teilweise helfen private Unterstützer, dennoch müssen KünstlerInnen häufig auf ihre sehr geringen eigenen Mittel zurückgreifen.

Im Idealfall tragen die einladenden OrganisatorInnen die gesamten Kosten. Bei größeren Teilnehmerzahlen (bis zu 80) ist dies auszuschließen. Die VeranstalterInnen übernehmen jedoch in der Regel die Finanzierung des Flughafentransfers, den lokalen Transport, Aufenthaltskosten (Essen/ Trinken), Unterkunft sowie die 'tools' Materialien, die für die Performances benötigt werden.

Die KünstlerInnen hingegen tragen ihre Anreisekosten selbst. Bedeutet: Sie müssen Förderungen organisieren, sich bei Sponsoren (Firmen usw.) oder bei ihren jeweiligen nationalen Kulturinstituten, Stiftungen etc. bewerben und Anträge stellen. Die meisten Länder unterstützen partiell einzelne KünstlerInnen, allerdings ist abzusehen, dass die zunehmende Anzahl von Anträgen die Grenzen des Kulturetats dieser Einrichtungen erreichen wird. Dabei besteht ein eklatantes Missverhältnis zwischen den Mitteln, die zum Beispiel Philharmoniker für eine Konzertreihe benötigen und der Summe, die eine entsprechende Anzahl Performance-Art KünstlerInnen kosten würde. *„Die Künstler sind meist sehr bescheiden und reisen im low budget Bereich, bis hin zu den Unterkünften, die ein Musiker nicht einmal betreten würde.“*¹⁴²

Einige Veranstalter fördern ihre Projekte mit erheblichen privaten Mitteln wie z.B. Aye Ko aus Burma der für sein Festival 2012 die gesamten Hotelkosten, Unterkunft sowie die Verpflegung selbst bestritt. Differenzierte Betrachtungen ergeben jedoch Unterschiede die mit den finanziellen Hintergründen der ProtagonistInnen zusammenhängen. In den westlichen Kulturräumen stammen die meisten KünstlerInnen aus bürgerlichen Schichten, ihr Einkommen liegt häufig unter dem

142 Asavesna, Eva: im Gespräch, Juni 2006

Existenzminimum.¹⁴³ Zahlreiche asiatische KünstlerInnen und OrganisatorInnen stammen hingegen aus der Oberschicht oder verfügen über angesehene Positionen im universitären Bereich. Dies erleichtert einen anderen Zugang zu Sponsoren.¹⁴⁴

Honorare für die künstlerische Arbeit sind in der Performance-Art inzwischen die Ausnahme, selbst berühmte PerformerInnen treten in den meisten Veranstaltungen ohne Gage auf. Boris Nieslony kämpfte immer für eine faire Bezahlung und investierte eher seine eigenen Mittel als die PerformerInnen 'umsonst arbeiten' zu lassen, erläuterte Rolf Hinterecker im Gespräch über die 'Dauermisere' der Finanzierungen.¹⁴⁵ Die PerformerInnen *Katze und Krieg*, die mit PAErsche kooperieren, thematisierten dies 2012 künstlerisch indem sie ein Konzept unter dem Label „überleben will ich“ entwickelten. Sie nutzten zahlreiche performative Strategien im öffentlichen Raum um Geld zu organisieren. Hierzu gehörten Miniperformances, das Angebot von Dienstleistungen bis hin zu Betteln.

Zusammenfassend beklagen die KünstlerInnen durchgehend, dass die Finanzierung problematisch bis hoffnungslos ist und sie die meiste Zeit ihrer künstlerischen Arbeit verwenden um Konzepte für Anträge zu schreiben die auch inhaltlich immer komplexer sein müssen.¹⁴⁶

5.5 Veranstaltungsorte

„I discovered that performance can take place anywhere, under a wide variety of circumstances, and in the service of an incredibly diverse panoply of objectives“¹⁴⁷

Die Stärke der Performance-Art liegt in der Flexibilität. Anders als bei Theateraufführungen wird selten aufwendige Technik benötigt und somit auch keine Proben abgehalten, erläutert Karin Meiner im Gespräch, *„Performer meiden die klassische Bühne, da hier bereits sämtliche Abläufe festgelegt scheinen.“¹⁴⁸* Folglich sind die Orte, an denen performt wird, äußerst unterschiedlich. Zunächst bestimmt die kulturelle und politische Situation des Gastgeberlandes die Gegebenheiten, ob die Veranstaltung in der Öffentlichkeit oder privat (bis illegal) abgehalten wird. In der

143 Die Statistik d. Künstlersozialkasse (Quelle 1) weist ein monatl. Durchschnittseinkommen von ca.1.150 € aus, wer jedoch weniger als 325 € im Monat verdient 'fliegt raus'. Dies betrifft besonders ältere Künstler, die zunehmend von Sozialhilfe leben müssen. Die Anzahl der Künstler die in einer prekären Situation leben liegt z.B. in Berlin bei ca. 70% ! Quelle 1: o.A.,o.S.:http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/ksk_in_zahlen/statistik/durchschnittsein_kom_menversich_erte.php (17.05.2013)

Quelle 2: o.A.o.S.:http://www.uni-leipzig.de/~sozio/mitarbeiter/m15/content/eigene_site/kuenstler.pdf

144 Asavesna, Eva: im Gespräch, Bangkok (Juli/ August 2006 verifiziert 2013)

145 Hinterecker, Rolf: im Gespräch, Köln (30.04.2013)

146 Holtwiesche, Noah: im Gespräch. Köln (03.06.2012)

147 Schechner, Richard: Performance Theory, Routledge Verl.ag, New York 2003, S. iX

148 Meiner, Karin: im Gespräch, Burgbrohl (4.04.2013)

Regel werden Räumlichkeiten genutzt die mit den Kultur- oder universitären Einrichtungen assoziiert sind. Die bewilligten Fördermittel können eine Rolle spielen wenn besondere Austragungsorte avisiert werden, eher ist es umgekehrt. Gibt es eine 'renommierte Adresse' ist es entsprechend leichter ein Sponsoring zu erlangen. Weitere Austragungsorte sind: der öffentliche, meist urbane Raum, alte Fabrikhallen, Shopping malls, der White Cube (Galerien), historische Gebäude, landschaftlich anziehende Orte wie Steinbrüche, Gebirge, Flussufer etc.

Die wenigsten Netzwerke können auf eigene Lokalitäten zurückgreifen. Eine Ausnahme ist AsiaTopia mit seinem 'Concrete House' in Nonthaburi / Bangkok. Das Gebäude wird mit der Empower Foundation geteilt, einer NGO die sich für die Rechte und Fortbildung von Prostituierten einsetzt. Seit 2008 findet Asia Topia allerdings in dem renommierten BACC (Bangkok Art and Culture Center) im Stadtzentrum beim Siamsquare statt. Die Lokalität an sich ist für die meisten PerformerInnen von großer Bedeutung, da sie sich mit diesem Orten auseinandersetzen müssen und wollen. *Viele Performer reisen bereits einige Tage vorher an, um sich zu akklimatisieren und vor allen Dingen um den Raum 'zu spüren'*.¹⁴⁹

5.6. Zensur, Tabus, Reglementierungen:

Tabus und Zensurregeln als Grenzen der Kreativität und künstlerischen Arbeit haben eine lange Historie. Sie betreffen natürlich alle kreativ Schaffenden. Die Performance-Art mit ihrer Unberechenbarkeit ist besonders betroffen. Durch ihre Virulenz ist sie jedoch so nah am Puls der Zeit wie keine andere Kunstform und nicht zuletzt deshalb bei den jungen KünstlerInnen in Diktaturen oder Ländern mit religiösen oder politisch problematischen Restriktionen so populär. Meist reagieren die Machthaber, indem sie die Performance-Art per se verbieten oder sie als 'Unkunst' diffamieren, denn eine Kontrolle dieser Kunstform ist kaum möglich. Selten gibt es für den Zensor vorab die Möglichkeit einer Einschätzung oder Bewertung, des weiteren scheuen selbst restriktive, autoritäre Regierungen internationale Kritik an der Freiheit der Kunst.

International wird Performance-Art zwar weitestgehend toleriert dennoch gibt es fast überall Tabus oder perfide Reglementierungen die die PerformerInnen beachten müssen. *"In Australien hat man die Performance-Art mit Regeln zur Versicherung der Akteure praktisch verboten"* erläutert der australische Performer Tony

149 Ferro, Knopp: im Gespräch, München (01.03.2013)

Schwensen auf der PAC in Vietnam 2006.¹⁵⁰ In Österreich ist es die Nutzung des öffentlichen Raums, der vorher einer Genehmigung bedarf, erläutert die Künstlerin Gertrude Moser-Wagner.¹⁵¹ In Ungarn entsteht aktuell (2013) ein nationalistisches, politisches Klima das entsprechende Definitionen über Kunst erarbeitet: „(...) *But critical artists or those artists whom the Academy accuses of being not national enough, have no chance to become a member of the Academy, have to fear for their existence. These developments remind of practices during Soviet times.*“¹⁵²

Man kann konstatieren, dass es in allen - auch demokratischen - Gesellschaften neben den Tabus, Reglementierungen und Verbote gibt die die PerformerInnen respektieren müssen - oder bewusst in ihre künstlerische Arbeit aufnehmen.¹⁵³

Zensur in Performance-Art Veranstaltungen

Meist sind sich OrganisatorInnen und KünstlerInnen einig über die Notwendigkeit, bestimmte soziale Missstände, religiöse Unterdrückung usw. anzuprangern. Die Kunst besteht in dem Spagat, den Behörden, der Geheimpolizei etc. mit subtilen Strategien aus dem Weg zu gehen oder sie zu überlisten. In Vietnam zum Beispiel wählte Naga vom 'Blue Space Art Center'¹⁵⁴ als Kennerin der lokalen Szene und der politischen Strukturen die Orte für die 13. Performance-Art-Conference mit Bedacht.

„Zunächst waren wir in Dalat in einem Tagungszentrum, das eigentlich die Polit-bonzen nutzen. Dies war ein cleverer Schachzug unserer vietnamesischen Kuratorin Naga, denn 'in der Mitte des Taifuns herrscht Ruhe'. Der 2. Block fand in Saigon in einem Kulturzentrum statt. Wir hatten genau 4 Stunden Zeit um unser Programm durchzuziehen. So lange würde die Administration von Geheimdienst, Polizei etc. benötigen um von dieser Veranstaltung zu erfahren und entsprechende Maßnahmen zu ergreifen. Nach 4 Stunden waren wir fertig und auf einmal parkten extrem unauffällige Autos vor dem Gebäude. Wir Künstler zogen -johlend von dannen¹⁵⁵.

Die vietnamesische Künstlerin, Lai Dieu Ha zeigte 2010 in Hanoi die Performance *fly away*, in der sie sich auszog, ihren nackten Körper mit Öl einrieb und mit blauen Federn bedeckte. Neben ihr stand ein Vogelkäfig. Diese Botschaft war im kommunistischen Vietnam eindeutig. Interessanterweise wurde sie nicht verhaftet sondern in den Medien (Zeitungen und TV) diskreditiert. Im Publikum mussten sich offensichtlich Beamte der Regierung befunden haben. Ihre Künstlerkollegen wiederum feierten ihren Mut. Bis heute gibt es keine Genehmigung von seiten des

150 Nieslony Boris: oral History, 2006 in Vietnam im Gespräch mit Schwensen, Tony Köln (04.04.2013)

151 Moser-Wagner Gertrude: im Gespräch, Köln (11.10.2012)

152 <http://art-and-resistance.blogspot.de/p/right-wing-hungaria.html> (19.05.2013)

153 Willbrand, Carola: im Gespräch, Köln (30.05.2013)

154 'Blue Space Contemporary Arts Center' Kurator: Tran Thi Nguyen Nga

155 Andessner, Elisa: E mail April 2013

Staates, um eine Performance-Art Veranstaltung durchzuführen.¹⁵⁶ Das bedeutet nicht, dass keine Performances mehr stattfinden. (siehe auch 5.6 Zensur)

Wie kompliziert und auch widersprüchlich sich das Thema Zensur darstellt, zeigt die Situation in China. Nach dem Tian'anmen-Massaker 1989 in Beijing wurden umgehend sämtliche künstlerische Freiheiten eingeschränkt. Besonders westliche, zeitgenössische Kunst stand unter schärfster Beobachtung. Dennoch schafften es die Performance-Art Netzwerke ihre Kontakte weiter zu pflegen. Chinesische KünstlerInnen waren international willkommen und es gelang sogar 'subversive' Veranstaltungen in China abzuhalten.

"In August 2001, I participated in the 2nd Open Art Festival in Schuan China organised by Chen Jin, Shu Yang and Zhu Ming. (...) On arrival we were told that the venue would have to be changed from the Beijing suburbs to undisclosed venues in Chengdu, Sichuan, because the organisers feared that the police might have caught wind of the event and was preparing to shut it down. We took a 36 hours train journey to Chengdu and sought out a rustic brick factory near Pengshan, (...)¹⁵⁷

Lee Wen berichtet, wie sich bereits wenige Jahre später, die Situation vollkommen veränderte. Hierzu hat nicht zuletzt die internationale Anerkennung zeitgenössischer chinesische KünstlerInnen - allen voran das 'Flaggschiff' der westlichen Kuratoren, der Documentakünstler Ai Wei Wei- beigetragen. Die chinesische Regierung realisierte, dass man mit Kunst sehr viel Geld und eine hohe internationale Reputation erreichen kann.¹⁵⁸ Auch Lee Wen berichtete 2012:

"The situation in China had changed tremendously over the years and by the time I returned again in 2004 (and later in 2006) performance festivals were becoming more openly held in Beijing. This October (2008) I participated in the UP-ON First International Live Art Festival in Chengdu (...)The event were reproted in the local newspaper as well as on broadcast television. What a contrast from my frirst encounter in 2001 when we practically felt like fugitive artist on the run from the authorities and the law. At the same time, the audiences have grown to include not only artist and friends but also dedicated students and an enthusiastic public."¹⁵⁹

In einem Gespräch über die chinesische Performance-Art Szene merkte Boris Nieslony lakonisch an: *"Wie absurd die Situation in China ist, zeigt die Tatsache, dass man in China illegale Performance-Art Festivals abhielt und anschließend aufwendige Hochglanz- Kataloge erschienen, die von Umfang und Qualität kein*

156 Vgl. www.focus.de/kultur/kunst/kultur-performance-kuenstler-in-vietnam-kaempfen-gegen-tabus_aid_719158.html (16.04.2013)

157 Wen, Lee: FOI 5 Catalog, S. 5

158 Köckritz, A.: Die ZEIT: <http://www.zeit.de/2012/43/Kunstmarkt-China-Hongkong-Peking> (14.05.2013)

159 Wen, Lee: FOI 5 Katalog S. 5

westlicher Veranstalter finanzieren könnte."¹⁶⁰ Es gibt unendliche Beispiele von Performances die von Polizei und Behörden abgebrochen wurden. Die Strafen für die OrganisatorInnen und KünstlerInnen können drastisch ausfallen, meist handelt es sich um sehr subtile Formen der Bestrafung wie Ausreiseverbote, die Verweigerung von Förderungen etc. .

Tabus und Reglementierungen in Performance-Art Netzwerken

Es scheint zunächst erstaunlich, dass offene, freiwillige und demokratische Netzwerke über Tabus und Einschränkungen verfügen. Soweit dies recherchierbar ist, existieren sie bislang (Mai 2013) weder als Manifest noch in irgendeiner anderen schriftlichen Form. Internet-Suchmaschinen reagieren in deutscher, englischer als auch in französischer Sprache mit: Keine Ergebnisse für "*Regeln für Performance Art-Netzwerke*" gefunden. Gleichwohl gibt es sie nach Aussagen zahlreicher KünstlerInnen und sie sind elementar wichtig für das Funktionieren dieser offenen Netzwerke. Es besteht ein unausgesprochener Konsens, der Toleranz, Respekt und Vertrauen bedingt.¹⁶¹

Wie in Kapitel 5.3 beschrieben, funktionieren die Performance-Art Veranstaltungen durch Einladungen und Kontakte nach dem Prinzip 'friend of a friend'. Häufig besuchen PerformerInnen andere Festivals, nehmen an Workshops teil oder bringen sich in einer anderen Form persönlich ein, um in eine verbindliche Kontaktaufnahme zu treten.

Wo aber liegen die Regeln, die zu einer Einladung führen? Erstaunlicherweise, relativ unkorumpiert, zunächst in der künstlerischen Qualität. Das heißt nicht, dass ein Künstler, der eine 'schlechte' Performance zeigte oder 'scheiterte' nicht mehr weitergereicht wird, aber man schaut etwas genauer hin.¹⁶² „Gute“ Performances sind ein Garant für eine tiefere interaktive Qualität - auch zwischen Publikum und den Künstlern- und somit ein bedeutender Aspekt.

Es gelten im Performance-Art Netzwerk allgemeine unausgesprochene Regeln:

- Geben / Teilen der Partizipation an weiteren Netzwerken, Kontakten
- Geben / Teilen der Logistik
- Geben / Teilen der geringen finanziellen Ressourcen
- Keine Intervention in die Arbeit der KollegenInnen

160 Nieslony, Boris: im Gespräch, Köln (28.03.2013)

161 Willbrand, Carola: im Gespräch, Köln (22.05 2013)

162 Willbrand, Carola: im Gespräch, Köln (Mai 2013)

Die Eigenverantwortlichkeit spielt eine erhebliche Rolle. Masochistische Eigenverletzungen (Rudolf Schwarzkogler oder Chris Burden, der auf sich schießen ließ)¹⁶³ bis hin zu den Aktionen in denen ZuschauerInnen mehr oder weniger zu Schaden kamen oder gar verletzt wurden, gehören untrennbar zur Geschichte der Happenings, Aktionskunst und Performances. Als die extremste dokumentierte Aktion gilt die des Kanadiers Jon Fare. Er entwickelte 1968 mit Hilfe des Kybernetikers Golni Czervath einen Roboter zur Amputation und Selbstverstümmelung. Vor ausgerechnetem Publikum trennte er sich bei mehreren Auftritten Finger, Hoden und andere Gliedmaßen ab, ließ sich mit Prothesen wieder 'reparieren' und vollzog diesen Selbstmord auf Raten über mehr als 7 Aktionen „(...) bis die Selbstenthauptung Fares derartigen Akten der Grausamkeit ein Ende setzte.“^{164/165} Differenzierter als in den 60er und 70er Jahren, als extrem provokative Grenzüberschreitungen eruiert wurden, gehört heute das Delikt einer Publikums-Verletzung zum Tabu. Das Netzwerk würde einige von Burdens 70er Jahre Aktionen nicht wirklich tolerieren.“(...) *Er gefährdete Personen in einer anderen Aktion, als er mit brennenden Streichhölzern auf eine nackte Frau schoß, die er mehrfach verbrannte.*“¹⁶⁶ Körperliche Selbstverletzungen werden durchweg akzeptiert, im Fall einer eintretenden Lebensgefahr wird allerdings eingegriffen. Eine Garantie gibt es nicht, wie der Unfall des kolumbianischen Studenten John Jairo Villamil belegt. Als politische Performance stülpte er 2011 eine Plastiktüte über seinen Kopf, hyperventilierte und erstickte vor Publikum und laufenden Kameras.

Das Video ist heute noch im Internet abrufbar¹⁶⁷. Jenseits solcher tragischen Unfälle, gibt es PerformerInnen die per se mit hohem Risiko arbeiten, dies aber in ihren Arbeiten einkalkulieren. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass es einen 'imaginären Wettbewerb' der spektakulärsten Performances gibt. Der chinesische Künstler Zhu Yu 'postete' z.B. 2001 Bilder zu einer Performance auf denen er als Anklage gegen die staatliche Abtreibungspolitik einen Fötus verspeist.¹⁶⁸ Die Bilder im Internet führten zu ungezählten Anzeigen in westlichen Ländern. Scotland Yard

163 "At 7:45 p. m"19. November 1971, F Space, Santa Ana, California, US: <http://www.feldmangallery.com>

164 Vgl.: Schilling, Jürgen: Aktionskunst: Identität von Kunst und Leben ? Eine Dokumentation, Verlag Bucher, C.J., Luzern und Frankfurt / M.1978, s. 160-161

165 Update 2014: John Fare (manchmal John Charles Fare oder John Fahey oder John FARE) ist eine fiktive Performance-Künstlerfigur. Er gebrauchte angeblich einen Roboter-Chirurgen um Teile seines Körpers auf der Bühne als Teil seiner Performance zu entfernen. Seine letzte Handlung war demnach Selbstmord durch Enthauptung. Die Geschichte entstand 1968 und wird inzwischen als eine urbane Legende der Kunstgeschichte eingeordnet. (http://en.wikipedia.org/wiki/John_Fare)

166 Schilling, Jürgen: Aktionskunst: Identität von Kunst und Leben? (Hg): bucher report 2, 1978, S.160.,Sp.,Abs.1

167 <http://www.youtube.com/watch?v=P915q44GR0I> (27.05.2013)

168 <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/entwarnung-die-legende-von-den-babyfressern-a-426201.html> (27.05.2013)

und FBI untersuchten das Internet-Material und kamen zu dem Ergebnis, dass es sich um eine Fälschung handeln müsse. Auf den Fotos sei kein echter kannibalistischer Akt zu sehen.¹⁶⁹ Innerhalb der Performance-Art Szene wurde die Geschichte intensiv diskutiert. Einige Künstler bezeugten life dabei gewesen zu sein - Mythenbildung gehört auch zu Performance. Es hätte wahr sein können.¹⁷⁰

Ein Beleg für das gegenseitige Vertrauen ist die Tatsache, dass bislang keinerlei Verträge oder Versicherungen zwischen KünstlerInnen und OrganisatorInnen abgeschlossen wurden. Erst seit einigen Jahren werden die KünstlerInnen zunehmend gebeten, vor Beginn ihrer Performance eine Erklärung zu unterschreiben, in der sie sich eigenverantwortlich für ihr Tun zeichnen. Hierbei handelt es sich aber eher um eine Rückversicherung gegen eventuelle Haftungsansprüche klagender Dritter. Die VeranstalterInnen werden vorab nicht über Details informiert. (Sie könnten sonst verpflichtet sein, einzugreifen)¹⁷¹

6. Resümee und Perspektiven von Performance-Art Netzwerken

In zunehmend durch-kommerzialisierten Gesellschaften kann sich auch der Kulturbetrieb dem Zugriff kapitalistischer Tendenzen nicht entziehen. Plakativ wird das Dilemma, wenn sich selbst eine Avantgarde Performerin wie Marina Abramovic in einem Knebelvertrag für die Dauer ihrer einjährigen 'Retrospektive-show' im MoMA (NY) das Performen in anderen Museen und Kultureinrichtungen untersagen lässt.

Die Performance-Art Netzwerke sind Oasen des sozialen Handelns. Eine ihrer Stärken liegt in der Wahrung ihrer Selbstorganisation und dies bedeutet ihre Unabhängigkeit und ihre Freiheit zu performen wann und wo immer sie wollen. Darüber hinaus spiegeln sie eine globale Sehnsucht nach demokratischen Strukturen zwischen den Menschen wider. Seit den ersten Definitionen der *Sozialen Plastik* von Joseph Beuys, der die Gesellschaft mit der Kunst verändern wollte, entwickelten sich zur Artikulierung künstlerischer basisdemokratischer Formen zahlreiche Ansätze. Die Zivilgesellschaften im allgemeinen wurden durch das Internet als Kommunikations-Medium gestärkt und autonomer. Das belegen nicht

169 Vgl. Spiegel online: Entwarnung: Die Legende von den Babyfressern von Patalong, Frank: (14.07.2006)

170 Hinterecker, Rolf: im Gespräch Köln (Februar 2013)

171 Willbrand, Carola: im Gespräch, Köln (Mai 2013)

zuletzt globale Bürgerinitiativen und Bewegungen wie *Anonymous*, *Occupy* oder das *Avaaz Netzwerk* bis hin zu Aktionen wie *urban gardening* und *flash - mob*.

Die drei in dieser Arbeit beschriebenen Performance - Art Netzwerke, The Artists Village, Black Market International und PAErsche sind mentale und lebendige Netzwerke und verfügen über vielfältige Schnittstellen zu den weltweiten Performance-Art Netzwerken. Der im Kapitel 5.2 formulierte Begriff 'Community' beschreibt eine ritualisierte Form der Zusammengehörigkeit die jenseits von - Art is Ego - eine Art Urvertrauen gewährt. Dies kann gegebenenfalls zu dem Gewähren von Asyl führen, einer solidarischen Unterstützung oder wie zu der Liebe an den 2011 verstorbenen Künstlerkollegen Norbert Klassen der seitdem symbolisch mit Black Market International weiterreist und bei jedem Auftritt 'anwesend' ist.

Einzigartig ist die Kontinuität von TAV und BMI die seit über 25 Jahren bestehen. Bei PAErsche hingegen handelt es sich um ein junges, von der Dauer her nicht vergleichbares Netzwerk. Alle drei verfügen jedoch über bedeutende Gemeinsamkeiten wie den in Kapitel 4 angesprochenen Faktoren einer nomadischen Gegebenheit und der Ablehnung hierarchischer Strukturen. Dazu gehört insbesondere die Wahrung eines autonomen künstlerischen Arbeitens. Die Kontinuität von TAV unterlag durch die politischen Einschränkungen, die indirekt bis heute andauern, besonders schweren Bedingungen. TAV und PAErsche verbindet die Vision als offene Plattform anderen PerformerInnen zu dienen.

BMI könnte missverständlich als 'geschlossenes System' gesehen werden, da das Netzwerk nicht als Struktur für andere PerformerInnen besteht, sondern dem performativen Akt selbst inne wohnt. Auf dieser Ebene haben die BMI KünstlerInnen jedoch den höchsten 'rhizomatigen' Anspruch. Dieser erfordert eine permanente Hinterfragung des Netzwerkverhaltens. BMI belebte seine Existenz immer wieder durch eine offene Begegnung mit anderen internationalen Netzwerken und deren Protagonisten.

Ein bedeutender Aspekt entwickelte sich auch aus der Entstehungsgeschichte der Performance-Art Netzwerke, denn die ersten Begegnungen entstanden aus einem Gemisch von Neugier, Vorsicht und Unsicherheit gegenüber der anderen Kultur.

Die ältere Künstlergeneration der hier beschriebenen Performance-Art Netzwerke war von den Bewegungen der 60er / 70er Jahre geprägt als die Visionen der Künstler weltweit aus einer diffusen Mischung linker Revolutionsromantik und dem

„American way of life“ bestanden. Differenziert werden muss zwischen denen, die in kommunistischen Ländern oder anderen Diktaturen lebten und sich die Freiheit des Kapitalismus ersehnten und denen, die in diesen Systemen lebten. Solange der Vietnam-Protest, US-Imperialismus etc. die Feindbilder lieferten bestand ein gewisser Konsens. In zahlreichen Gesprächen mit KünstlerInnen dieser Generation stellte sich heraus, was sich auch mit den Recherchen zu dieser Arbeit deckt, dass Diskussionen über den politischen Inhalt von Performances in der Netzwerk Community weitgehend ausgeklammert werden.

Dies ist um so erstaunlicher da sie einen großen Anteil im performativen Handeln - besonders der asiatischen und südamerikanischen - KünstlerInnen ausmachen. Sie thematisieren Unterdrückung, Gewalt und Zensur die sie teilweise als Opfer erfahren mussten und artikulieren dies in einer poetischen und kraftvollen, künstlerischen Sprache. Es gibt aber auch einige wenige Aktionen, die sich an klischeehaften Feindbildern abarbeiten wie dem Zerstören von Mickey Mouse Figuren, der US Flagge, bis hin zur Heroisierung Arafats oder Bin Ladens. Hierbei wird jedoch weniger die Botschaft der künstlerischen Arbeit bewertet als die individuelle künstlerische Sprache und Intensität. Solche Diskussionen und Differenzierungen über die Botschaft der Performances würden zwangsläufig das Ende der Netzwerke in dieser Form bedeuten, denn wer moderiert die 'Wertigkeit'?

Diese Metaebene schafft Vertrauen und respektiert die Verschiedenartigkeit politischer Positionen und der Kulturräume. Das soll nicht heißen, dass es keine Werteskala gibt. Der Verzicht auf Rassismus, Gewalt - insbesondere gegen Frauen, Kindern und Minderheiten- sowie zahlreiche andere Positionen gehören zu den klar gesetzten Regeln, die nicht verhandelbar sind. Auch dies schafft eine Verbindlichkeit.

Ein weiterer Aspekt ist, dass keines der hier untersuchten Netzwerke einen wirklichen Generationenwechsel erfuhr. Auch PAErsche, das erst vor drei Jahren gegründet wurde, stellt kein Netzwerk einer 'Neuen Generation' dar. Zwar verfügte es von Beginn an über eine Generationen übergreifende Soziologie, dennoch wurde im Prinzip der 'Verhaltenskodex' der 'Älteren' zum Performance-Art Netzwerk und seinen Veranstaltungen übernommen. Interessant sind die Perspektiven und dies gilt für alle drei untersuchten 'Gruppen', wie die jüngeren Generationen mit dem Netzwerkbegriff umgehen werden, denn sie wurden mit einem anderen, digitalen Netzwerkverständnis sozialisiert. Für sie lässt sich die hieraus resultierende

Transparenz, Komplexität und Dynamik sozialer und politischer Prozesse kaum mehr ausblenden. Unter diesen Vorzeichen zeichnen sich zukünftige Konfliktfelder ab und tangieren allgemeine Fragestellungen: Inwieweit können sich individuelle aber auch kollektive Sehnsüchte und Standpunkte artikulieren, die nicht von einem globalen Lifestyle verwischt werden?

Als weiterer Faktor könnte die stetige Zunahme der Festivals und anderer Performance-Art Veranstaltungen die Zukunft der Netzwerke beeinflussen. Die Überlegungen des Soziologen Simmel zur Determiniertheit der Summe der agierenden Personen zum Netzwerk lässt sich auch auf die Netzwerke als Strukturphänomene übertragen. Selbst wenn die Netzwerke in sich hierarchiefrei bleiben, könnte eine steigende Summe von Netzwerkstrukturen zu Hierarchien zwischen diesen und ihren Festivals führen.

Oder bleiben diese Aspekte eher sekundär und es modifizieren und entwickeln sich mit der Zunahme junger KünstlerInnen in der Performance-Art neue Formen, in deren Zentrum 'Die Gabe als Kunst der Begegnung' Bestand hat ?

Bibliographie:

Publikationen:

- Adhémar, Hélène, Clark, Anthony M.: Centenaire de L'Impressionnisme, Paris 1974
- Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk; Die modernen Mythen der Kunst. C. H. Beck, 2001
- Berger, Ute u. Michael: Mr. Fluxus, Ein Gemeinschaftsportrait von George Maciunas, Wiesbaden 1996
- Clemensten, Benedicte, Kipphof, Karen, Nedregard, Agnes: NEVER? NOW? Performance ART!, Berlin 2011
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: Rhizom, Berlin ,1977
- Ehrenzweig, Anton: The Hidden Order of Art, Los Angeles, 1971
- Groy, Boris: Topologie der Kunst, München 2003
- Haerdter, Michael, Kawai, Sumie: Die Rebellion des Körpers, ein Tanz aus Japan, Butoh, Berlin, 1998
- Halbach, Wulf; Faßler, Manfred: Geschichte der Medien, München 1998
- Herzogenrath, Wulf; Lueg, Gabriele: Die 60er Jahre; Kölns Weg zur Kunstmetropole; Vom Happening zum Kunstmarkt, Köln 1986
- Herzogenrath, Wulf: Nam June Paik Werke 1946 – 1976 Musik – Fluxus – Video, Köln 1977
- Historisches Archiv der Stadt Köln: intermedial, kontrovers, experimentell. Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960 – 62, Köln 1993
- Kaufmann, Stefan: Netzwerk, in Bröckling, Ulrich, Susanne Krasmann und Thomas Lemke (Hg.): Glossar der Gegenwart, Frankfurt/M. 2004
- Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, Frankfurt 2007
- Moos, Ludwig: Frequenzbesetzer, Arbeitsbuch für ein anderes Radio, Rowohlt, Hamburg, 1983
- Nostitz, Nick: Red vs. Yellow Volume 1: Thailand´s crisis of identity, Bangkok 2009
- Rudnitsky, Konstantin: Russian and Soviet Theatre, London, USA, 2000
- Sanouillet, Michel: DADA, München 1974
- Schechner, Richard: Performance Theory, New York 1988
- Schilling, Jürgen: Aktionskunst: Identität von Kunst und Leben ? Eine Dokumentation, C.J Luzern und Frankfurt/ M.1978
- Schug, Alfred: Die Kunst unseres Jahrhunderts, Köln
- Schüttpelz, Erhard: Ein absoluter Begriff: Zur Genealogie und Karriere des Netzwerkkonzepts; In Vernetzte Steuerung, Hg. Kaufmann, Stefan, Zürich 2007

Simmel, Georg: Grundfragen der Soziologie: Individuum u. Gesellschaft, Berlin '84
Tajber, Artur: METAMUZEUM, Art in the street / interviews with performance artists, PSP /
Dept. of Intermedia, Academy of Fine Arts, Krakow, Poland, 2011.
Terheyden, Gamma Thesa; Pitzen, Marianne: Mary Bauermeister, Bonn 2012
Treibel, Annette: Die Soziologie von Norbert Elias; Eine Einführung in ihre Geschichte,
Systematik und Perspektiven, Wiesbaden 2008
Weibl, Peter: Die Wiener Gruppe, Wien, 2007,
Williet, John: Art and Politics in the Weimar Period, New York 1978

Kataloge:

Asia Topia II , 1999 Bangkok

Asia Topia 4, 2002, Landmark U - Kabat, Bangkok

Asia Topia 5, 2003, Bangkok

Asia Topia 6 , 2004 Bangkok mild conflict

BLOW 5

Live Art, Thailand; First Performance Art Event, 1996

SAM, Singapore Art Museum: The Artists Village 20 years on; 2009 Singapore Art Museum
and The Artists Village

The Artists Village; Singapore 1989 - 1999

NEW CRITERIA ; The Substation 1995

13. Performance Art Konferenz, Die Kunst der Handlung, Berlin 2005

Performance Art Austria-Colonia Teil II

Murray, Peter: Karl Prantl Sculpture, Schloßpark Ambras, Yorkshire Sculpture Park, Schweiz,
1997

Magazine:

KUNSTFORUM INTERNATIONAL Band 67

KUNSTFORUM INTERNATIONAL Band 103

KUNSTFORUM INTERNATIONAL Band 116

KUNSTFORUM INTERNATIONAL Band 118

KUNSTFORUM INTERNATIONAL Band 148

Gespräche mit:

Andessner, Elisa: Künstlerin / Performerin (Organisatorin, Performance-Laboratorium, Linz); lebt und arbeitet in Linz, Österreich

Apisuk, Chumpon: Künstler / Performer (Organisator, Asiatopia, 'Concrete House') lebt und arbeitet in Bangkok, Thailand

Asavesna, Eva: Ehm. Mitarbeiterin des Goethe Institut Thailand: lebt in Bangkok, Thailand

Bauermeister, Mary: Fluxus Künstlerin lebt und arbeitet in Hoffnungsthal 2008

Berger, Michael: Mäzen und Fluxus – Sammler, lebt in Wiesbaden 2011

Ferro, Knopp: Bildender Künstler: lebt und arbeitet in München

Hinterecker, Rolf: Künstler / Performer ("global- affairs", Organisator v. Projekten (Orgateam bei PAErsche) lebt und arbeitet in Bergisch Gladbach / Köln)

Holtwiesche Noah: Künstler/ Performer (Organisator v. Projekten, u.a. Pan Vienna); lebt und arbeitet in Wien.

Meiner, Karin: Künstlerin / Performerin (Organisatorin von Projekten, Orgateam bei PAErsche) lebt und arbeitet in Burgbrohl

Nieslony, Boris: Künstler (Organisator von Projekten und Veranstaltungen, Gründer von: BMI, ASA European , E.P.I Zentrum, PAErsche etc.) lebt und arbeitet in Köln

Willbrand, Carola: Künstlerin (PAErsche); lebt und arbeitet in Köln

Schaller, Evamaria: Künstlerin/ Performerin / Medienkünstlerin (Orgateam bei PAErsche) lebt und arbeitet in Köln

Aldrete, Gabriela: Künstlerin / Performerin (PAErsche) u. wissenschaftliche Mitarbeiterin im Römisch German. Museum Köln, lebt und arbeitet in Köln/ Berlin

Beisenherz, Malte: Künstler / Performer (PAErsche): lebt und arbeitet in Köln und Berlin

Ueareworakul, Nitaya, Künstlerin / Performerin: lebt und arbeitet in Vietnam

Nakajima, Hiroko, Künstlerin: lebt und arbeitet in Bergisch Gladbach, Köln und Frankreich

Internet links:

<http://www.univie.ac.at/oezg/OeZG121.html#Editorial> (28.05.2013)

<http://www.wallraf.museum/index.php?id=337> (30.05.2012)

<http://www.soz.uni-frankfurt.de/Netzwerktagung/hollstein.pdf> (28.05.2013)

<http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/courbet-dossier/kuenstlerischer-kontext.html>
(28.05.2013)

<http://www.duesseldorfer-malerschule.com/einfuehrung.html> (28.05.2013)

www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_neu/impress/00.htm (28.05.2013)

http://www.newyorker.com/arts/critics/artworld/2007/05/14/070514craw_artworld_schjeldahl (28.05.2013)

<http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/im-gespraech-ben-patterson-fluxus-pionier-das-war-das-erste-grosse-internationale-netzwerk-11665973.html> (29.05.2013)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Singapore>, (29.05.2013)

<http://www.thing-hamburg.de/index.php?id=885> (29.05.2013)

<http://www.asa.de/projects/netzwerk/ch2.htm> (29.05.2013)

<http://www.asa.de/conferences/> (29.05.2013)

<http://www.asa.de/projects/blackmarket/angebot.htm> (28.05.2013)

<http://www.asa.de/projects/blackmarket/angebot.htm> (29.05.2013)

<http://www.asa.de/conferences/conf14/vietnam.htm> (29.05.2013)

www.fabrikanten.at (29.05.2013)

www.asa.de/magazine/iss3/5fritz.htm (29.05.2013)

<http://www.foi.sg/files/foi3catalog.pdf> (29.05.2013)

<http://blog.art21.org/2011/09/09/talking-to-kai-lam-about-performance-art-invisibility-and-art-laws-in-singapore.htm> (28.05.2013)

<http://www.paersche.org/content/01selfconcept.html> (28.05.2013)

<http://www.paersche.org/content/02OpensourcePerf.html> (28.05.2013)

<http://11moments.org> (28.05.2013)

<http://derstandard.at/1285200386044/Karl-Prantl-1923-2010-Seine-Steine-schlagen-Wurzeln> (28.05.2013)

<http://www.katharinaprantl.at/bildhauersymposion/index.html> (29.05.2013)

<http://www.epizentrum.org/deutsch/texte/conf.htm> (29.05.2013)

http://90.146.8.18/de/archiv_files/19862/1986b_289.pdf (29.05.2013)

<http://biotechnics.org/1internationalsymposiumon.html> (29.05.2013)

<http://art-and-resistance.blogspot.de/p/right-wing-hungaria.html> (29.05.2013)

<http://www.zeit.de/2012/43/Kunstmarkt-China-Hongkong-Peking> (28.05.2013)

<http://www.feldmangallery.com> (28.05.2013)

<http://www.spiegel.de/netzwelt/web/entwarnung-die-legende-von-den-babyfressern-a-426201.html> (28.05.2013)

<http://www.youtube.com/watch?v=P915q44GROI> (29.05.2013)

<http://www.japantimes.co.jp/culture/2013/02/28/arts/in-new-york-the-guggenheim-goes-gutai.html> (29.05.2013)

http://www.netzeundnetzwerke.de/files/schuettpelz_absoluter_begriff_netzwerk.pdf
(29.05.2013)

https://www.kulturagenda.be/rubrik/buhne/lgefuhle_hat_jederr/ (28.5.2013)

Erläuterung zum Bildindex/ Dokumente:

Die Nutzung des Rechts am eigenen Bild – und seiner Vermarktung (wie z. B. bei den Projekten von Jeanne-Claude und Christo) ist in den, in dieser Arbeit untersuchten, Performance-Art Netzwerken nicht üblich.

Die Bilder/ Videodokumentationen der Performances nutzen die KünstlerInnen zur freien Publizierung und Vervielfältigung um ihre Arbeiten zu ‚posten‘, also bekannt zu machen.

Die Dokumentationen der Performances auf den meisten Festivals geschehen durch:

- die teilnehmenden KünstlerInnen fotografieren selbst
- GastkünstlerInnen und ZuschauerInnen fotografieren.
- professionelle FotografInnen dokumentieren die Performances.
- die Presse dokumentiert (meist die visuell spektakulärsten) Teile einer Veranstaltung.

Die KünstlerInnen teilen in der Regel diese Bilder miteinander. Sie tauschen DVDs aus oder laden sie in ‚dropbox‘ oder ähnlichen Internetplattformen hoch (besonders hochauflösende Daten / Bilder werden so den eingeladenen Nutzern zur Verfügung gestellt) und sie veröffentlichen sie auf Facebook oder ihren web-Blogs.

Die meisten FotografInnen stellen ebenfalls ihre Bilder den KünstlerInnen zur Verfügung.

Insgesamt gilt für alle Empfänger das ungeschriebene Gesetz, dass die Bilder lediglich zur persönlichen Nutzung – wie der eigenen Website, Katalogen etc. verwandt werden sollten. Dieser Begriff ist allerdings sehr weit gefasst. So werden solche Bilder oft bearbeitet (Ausschnitte) oder für eine weitere Pressearbeit, Veranstaltungs-Booklets, Einladungen etc. genutzt. Nicht zuletzt die zunehmende Bilderflut - als Folge der digitalen Fotografie - und den hiermit verbundenen Foren der Publizierung, machen eine Recherche der Urheber-/ FotografInnen bereits nach wenigen Jahren schwierig, wenn nicht unmöglich.

Lediglich die Pressebilder unterliegen noch dem klassischen Urheberrecht.

Folgend werden die Quellen, aus denen die Bilder /Dokumente ausgewählt wurden genannt. Die Fotografinnen sind nicht unbedingt die Autoren, die die Bilder publizieren.

Bild -und Dokumente- Index, Seite 96



Die Schwarze Lade nach der Zusammenführung
mit dem Archiv des E.P.I. Zentrums, 2008/2009, Kyllburgerstrasse 16, D - 50937 Köln

Bild Nr. 1 / 2



Nr 3

1981 trafen sich auf Einladung von **Boris Nieslony** und **Carola Riess** und dem **Künstlerhaus Stuttgart** (Uli Bernhard, H.v.Wedel) ca. 70 Künstler aus Europa und der BRD. Dieses Treffen hatte den Projekttitel **Das Konzil**. Kennzeichnend für dieses Projekt waren grundlegende Entwicklungen in den Bereichen der interaktiven Kommunikation. Zur Rede, zur Darstellung kamen künstlerisch-gesellschaftsbildende Positionen und wissenschaftliche Betrachtungen sowie ihre Auswirkungen auf Performance, Installation, Malerei, Video, etc. Alle Beteiligten waren sich einig, keinen Katalog oder eine artverwandte Publikation zur Dokumentation zu wählen. Es entstand die Idee zu einem transportablen Behälter, einer Lade, die von Ereignis zu Ereignis, von Treffen zu Treffen mitgenommen werden sollte. Ein stetig wachsender, kommunikativer Behälter für interdisziplinäre und interaktive Bestrebungen. Es entstand die Idee und die Urform der **Schwarze Lade** als Gedankengenerator, als Archiv, als Batterie, als **Skulptur des öffentlichen Interesses**.

Gründe (fonds) nennt die französische Historikerin Arlette Farge Archive, „die in ihrer schwierigen Materialität doch jedes mal einen Anfang zum Erscheinen bringen. Sie sind die Orte eines jeweils neuen Beginns.“

So war diese **Skulptur des öffentlichen Interesses** auch zuerst eine kommunikative Plattform für die Netzwerkbildung und Werkzeuge des Anfangs. So enthielt die **Schwarze Lade** die Dokumentationen einiger der wichtigsten Projekte mit kommunikativen Strukturen im Performance Bereich seit 1975.

Nerv der Zeit war die Installation der Geschwindigkeit qualitativer Information, deren Tausch und Wertetransfer sowie die Einrichtung der Orte, die den Adressaten definieren, die Verfügbarkeit von Informationen, die per se kein Eigentum sind. Die stetige Veränderung stand im krassen Widerspruch zu der Unveränderbarkeit des eingelagerten Materials eines Archivs.

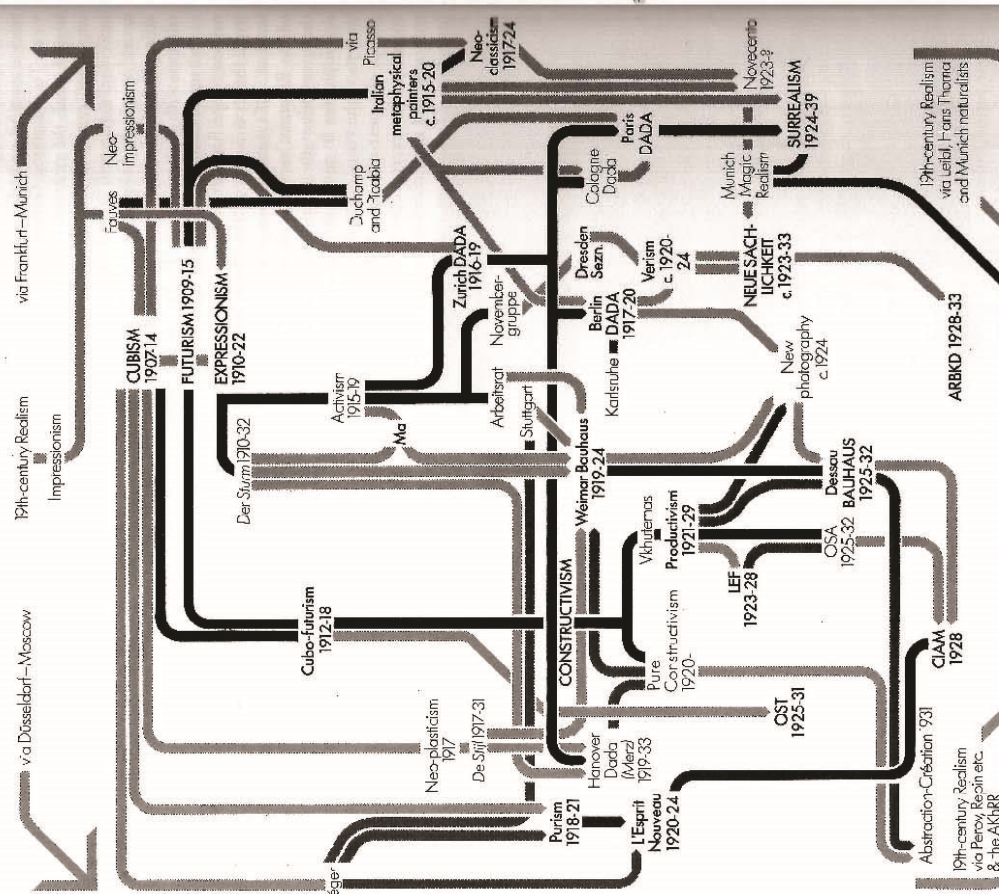
Unmerklich kippte die fließende Lagerung von Dokumenten in einen festen Ort und wurde Archiv. Die **Schwarze Lade** konstituierte sich. Sie behielt zwar den Namen, aber ihre Funktion änderte sich und thematisierte auch die strategischen Funktionen von Archiven wie sie durch die „Skulptur des öffentlichen Interesses“ ausgewiesen war. Der ungeschriebene Anspruch: Das Archiv sollte heiß bleiben.

Das Archiv die **Schwarze Lade** sammelte und strukturierte – nun seit mehr als 30 Jahren – die Dokumente nicht nur von realisierten Projekten, sondern auch von nicht verwirklichten Projekten, wenn sie richtungsweisenden Charakter aufwiesen; das Archiv lagert wesentliche Dokumente und bringt ebenso deren Fehlen zur Erscheinung.

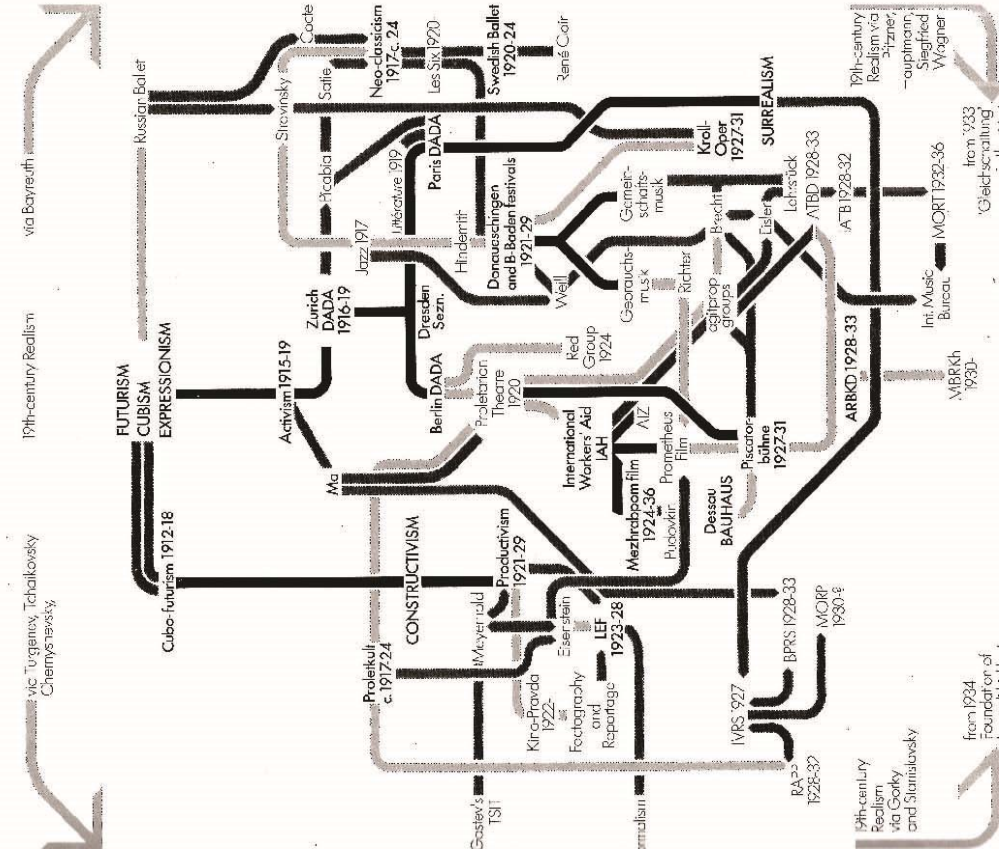
Das Archiv zeigt sich als eine organisch ständig wachsende Ideenbank. Sie archiviert die Informationen von Organisationen, Assoziationen, Artist-Run-Spaces und künstlerischen Projekten. Nicht ausgeschlossen sind auch Entwürfe von Projekten, die temporär auftraten, kurzfristig lebten oder nie realisiert wurden. Das Archiv generiert Techniken des Archivierens. In dem Archiv sind eingesammelt die Bausteine einer Wirklichkeit, die mit dem Archiv nach Außen verlegt werden. Eine zukünftige verdoppelte Öffentlichkeit aus historischem Material und schöpferischen Bedingungen.¹⁷²

¹⁷² Archiv SL, Nieslony Boris: Prospekt; „Die Schwarze Lade The Black Kit“, EPI, ASA-European, S.4

Art streams of the 20s: | The main movements



Art streams of the 20s: | 2 Organizations and political links



Whillet, John: Art and Politics in the Weimar Period, The New society, 1917-1933, Pantheon books, New York, 1978, S.17 "art streams of the 20s",

Dirmoser, Gerhard und Nieslony, Boris: “ Performance-Art Kontext” Diagramm
Aus Gründen der Datenmenge aus dem Internet zu laden.

http://monoskop.org/images/5/5d/Performance-Art_Kontext_A0.pdf

(Letzter Zugriff 18.01.2016)



PAC 1997 KunststudenTinnen der Chulalongkorn University BKK



Lee Wen ‚chewing gum‘ PAC Bangkok



Iwan (Indonesien) AisaTopia 2004 Siamsquare BKK



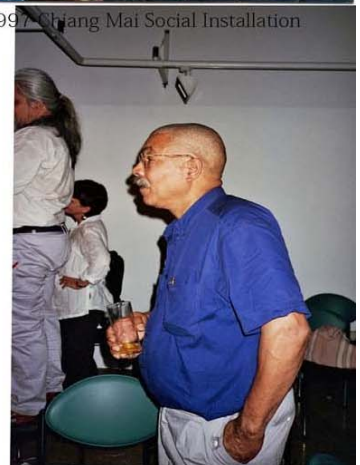
Hong o Bong (Kora) 1997 PAC Thailand



Paisan Plienbangchang Saigon 2006



Carola Willbrand Chiang Mai 1997 Chiang Mai Social Installation



Ben Patterson BKK PAC 1997

Bildfolge von links nach rechts : Nr. 4 - Nr. 10



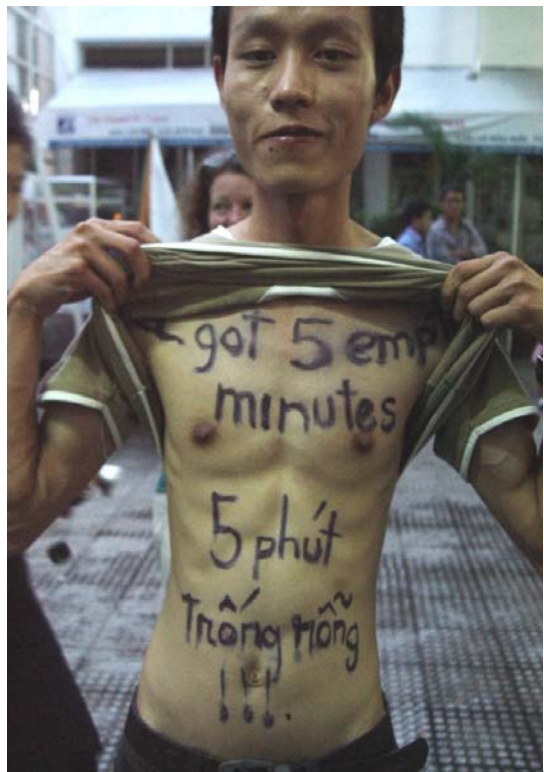
Nr. 11



Nr. 12



Nr. 13



Nr.14

Performance-Art-Conference 15, in Vietnam 2006 Dalat / Saigon (HCMC)



Bildfolge von links nach rechts:

Nr.15 Nieslony, Boris. Nr.16 Suryodarmo, Melati.
 Nr.17 Chin-ichi, ARAI. Nr.18 Sitthiket, Vasan, Nr.19 Orimoto, Tatsumi.
 Nr.20 Manrique Mendoza Yamile. Nr. 21 Ettengruber, Sibylle,
 Nr.22 unbekannt Indonesia (Foto: Gerber Almut) Nr. 23 Siu Lan, Ko

The Substation/ Singapur

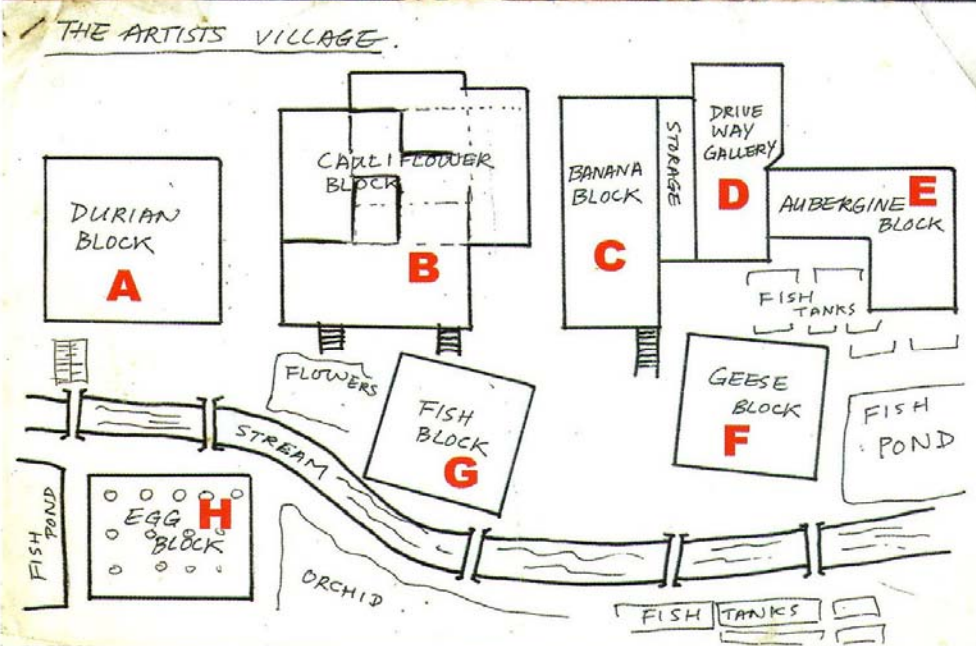
Audrey Wong, Artistic Co-director of The Substation 2000 – 2009

“Pao Kun once said that ‘ideally, The Substation should be anything anyone wants it to be: open and flexible enough to do things his or her own way’. This is an alarming statement that seems to invite chaos! But it also represents an image of The Substation as a civic space, and recognizes that civic spaces can be messy. In rule-driven, results-oriented Singapore, The Substation reminds us that we have more than just material needs. The ideal of The Substation — as a public, open space as well as an experimental, contemporary arts centre — is the energy that drives this place. Above all, The Substation is about an ideal of freedom and civic expression, it is egalitarian but also insists on the intrinsic value of the artistic spirit and individualism...”

Lee Weng Choy, Artistic Co-director, The Substation (2000 – 2009)

“Like Audrey, I joined as Artistic Co-Director in 2000. But ever since 1992, when I moved back to live in this part of the world, I’ve been a regular here. One might think that I would have gotten a strong sense of ownership of the place by now. But as it happens every so often, I’ll be leaving the office in the evening, and there’ll be a whole bunch of people I don’t know in the foyer or in the garden, gathered to watch a play or attend a reception for an exhibition opening, and I’ll feel like it’s me who’s the gate-crasher at the party, that I’m the stranger in someone else’s backyard. Or I’ll go into the Theatre to watch a performance by, say Daniel Kok, one of our Associate Artists, and I’ll feel more like an old-timer audience member than a guy who runs the space along with Audrey. In my three very hectic years here, I still haven’t gotten to the point where I really feel at home. Make no mistake, I am very comfortable here — most of the time. But I don’t imagine being more comfortable than the artists we work with, who come and frequent the place. For me, this is a good thing. The people who use our space, they take possession of it. And for a while, it’s theirs. So much so that it’s me who’s like the welcomed guest, and not the other way around.”¹⁷³

¹⁷³ Comments taken from captions in the exhibition: “The Home that Pao Kun Built”, created by The Substation for Sept Festival 2003 / <http://www.substation.org/about-us/history/> (01.06.2012)



Bilder. von oben nach unten Nr. 25, Nr. 26, Nr. 27



Vincent Lee sits at a table from a cup into which he had earlier urinated. He is wearing a white shirt.

Artist urinates on stage, then drinks urine to make 'statement'

By John Lui

AN OVERSIGHTY arts event to follow in the new year took a surprising turn when an artist went on stage, urinated into a cup and drank the urine in front of about 60 people.

Performance artist Vincent Lee, 29, also snipped off some of his shoulder-length hair during his 30-minute act. As he slipped, he spoke of how artists had to make sacrifices before society would take them seriously.

Some people were displeased, others found it funny, but all who talked to The Star on Thursday about it last week said it was unforgettable.

Mr Lee's act was part of a week-long art event, 6 to 6, held at the 5th Passage art gallery in Parkway Parade.

The five-act event featured abstract sculptures, posters and artists such as Gopal Prasad and Philip Yap, who have also read their works.

Mr Shannon White, one of



Performance artist Vincent Lee on his urinate-and-drink act.

'It's like slamming a table with your fist. People listen after you do that ... It made people think. I feel good about it.'

—Performance artist Vincent Lee on his urinate-and-drink act.

the organisers, found Mr Lee's performance "shocking" but also was still happy to accept when it happened.

She said it was about 11pm when Mr Lee went on stage, handed away from the audience and urinated into the coffee cup.

"He then sat down to face the audience. He talked about the state of the arts here and how deep from the cup, Lee, he gulped down the rest," she said.

"Shocking but really well done," commented backstage

criticist Ho Joo Ann, 33.

"It was a powerful, shocking statement about how the state of the arts here is not what it should be. The audience was long and respectful. But afterwards, we didn't have someone to console him or congratulate him," she said.

Mr Lee, who has a master's degree in fine arts from the United States and a diploma from the London College of the Arts, said the leader of the act was to draw the audience's attention to the state of the arts here.

"It's like slamming a table with your fist. People listen after you do that ... It made people think. I feel good about it."

Mr Lee said he drank his urine to show that life goes on and that "what comes from you will eventually come back to you".

He did not think the act would harm him. "My greenish urine told me that people used to drink it to cure some illnesses."

He was pleased with his act and happy with the performance. "I had never met people in the audience talking to me," he said. "It made people think. I feel good about it," he said.

Not all felt the same way. Christian Dewi Maloney, 36, who was there with her friends, said, "It was pretty disgusting. It surprised me the whole night."

I still don't understand why he was trying to prove he looked like he was going to vomit."

Artist who performed 'vulgar act' arrested

THE artist who snipped his pubic hair at a public performance at Parkway Parade has been arrested.

Police said that Josef Ng, 22, was arrested on Thursday at about 3pm, and has been released on \$3,000 bail, pending further investigations.

Ng had turned his back to an audience of 100 on New Year's Eve, pulled down his briefs and snipped off his pubic hair in protest against media coverage of an anti-gay operation in 1992.

Police said he was charged with an indecent act under the Penal Code.

Under Section 294, any person who does any obscene act in any public place to the annoyance of others can be charged.

The penalty is jail up to three months, or a fine, or both.

It is understood that police investigations have been going on since newspaper reports with pictures on the acts appeared this week.

Ng, who works in the SAF, was not available for comment when The Straits Times rang his home yesterday evening.

In his performance on New Year's Eve, he revealed his buttocks when he pulled down his briefs for the act of protest.

Another 5th Passage artist, Mr Shannon Tham, 20, a graphic artist, forced himself to vomit after swallowing ashes of a burnt copy of the New Paper.

The National Arts Council (NAC) has condemned both acts.

In a statement issued on Tuesday, the council called the acts "vulgar and completely disgraceful".

It also said that they deserved public condemnation.

The controversial acts took place during a 12-hour New Year's Eve event at Parkway Parade that included poetry readings, musical acts and the performance art segment.

It was organised by art groups, 5th Passage and Artists Village, as part of a week-long series of art performances which began on Christmas Day.

But is this really art?

CAN drinking one's urine in front of an audience be considered art?

That is the question Mr Lee, the National Arts Council's director of arts programmes, asked after the Sunday Times described artist Vincent Lee's New Year performance as "vulgar".

"It's not in good taste," he said.

"It's crude and repulsive. What is the world coming to?"

his back was turned when he urinated."

But two parents who did not see the performance "were shocked that it had taken place."

Mrs Mary Ting, 38, junior secretary and mother of two girls, said "I don't think it's very artistic. Art creates something that's pleasant and new."

Head general manager M

'I don't think it's very artistic. Art creates something that's pleasant and new.'

—Mrs Mary Ting, junior secretary and mother.

'It was a powerful statement about how the little sacrifices we make can make a big change.'

—Mr Ng Joo Ann, backstage critic.

There are artists who can make the more distasteful in a more acceptable way."

He said the council did not want to discourage artists, but it had to be more than it supported "would not get arrested for doing anything which may be obscene."

Mr Lee's act: He sits at a table with a cup and urinates into it.

Mr Lee's act: He sits at a table with a cup and urinates into it.

Mr Lee's act: He sits at a table with a cup and urinates into it.

Mr Lee's act: He sits at a table with a cup and urinates into it.

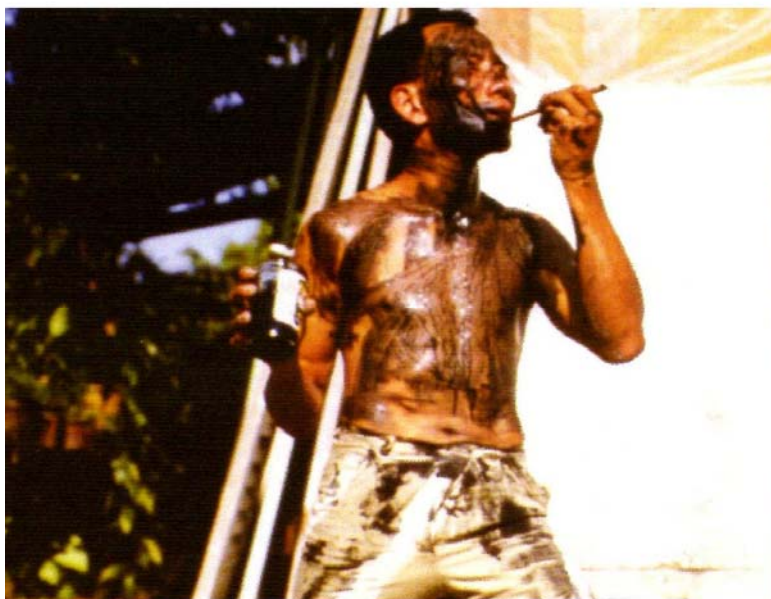
Mr Lee's act: He sits at a table with a cup and urinates into it.

Mr Lee's act: He sits at a table with a cup and urinates into it.

Mr Lee's act: He sits at a table with a cup and urinates into it.



Lee Wen 'Yellow Man'



Tang Da Wu, *Dancing UW* (1989) – Courtesy of Koh Nguang How



Lee Wen 'Yellow Man'



Amanda Heng with her mother

Bilder von links nach rechts Nr. 28, Nr.29, Nr. 30, Nr. 31



Nr. 32

Tang Da Wu, Singapur



Nr.33

Lee Wen 'Yellow Man' Singapur

Auftritte von Black Market International (Auswahl)

November 2010: Lublin, Warsaw, Köln, Ilsede

December 2010: Bone Festival, Schlachthaus Theater, Bern, Switzerland

2010 PALA Project, Padepokan Lemah Putih Solo, Indonesia

Undisclosed territory #4, Solo, Indonesia

Jürgen Fritz, Norbert Klassen, Myriam Laplante, Wen Lee, Alastair MacLennan, Helge Meyer, Boris Nieslony, Jacques van Poppel, Julie-Andrée T., Marco Teubner, Elvira Santamaria Torres, Roi Vaara. Jason LimFuture of Imagination, Sculpture Square, Singapore

Jürgen Fritz, Amanda Heng, Norbert Klassen, Kai Lam, Myriam Laplante, Wen Lee, Jason Lim, Alastair MacLennan, Helge Meyer, Boris Nieslony, Jacques van Poppel, Julie-Andrée T., Marco Teubner, Elvira Santamaria Torres, Melati Suryodarmo, Roi Vaara.

2007 National Review of Live Art 2007, Glasgow, Scotland

Bian Connolly, Alexander del Re, Esther Ferrer, Jürgen Fritz, Monica Klingler, Myriam Laplante, Wen Lee, Alastair MacLennan, Jamie McMurry, Helge Meyer, Boris Nieslony, Jacques van Poppel, Julie-Andrée T., Elvira Santamaria Torres, Roi Vaara,

2006 TROUBLE #2, Halles de Schaerbeek, Brussels, Belgium

Jürgen Fritz, Norbert Klassen, Myriam Laplante, Wen Lee, Alastair MacLennan, Helge Meyer, Boris Nieslony, Jacques van Poppel, Julie-Andrée T., Marco Teubner, Elvira Santamaria Torres, Roi Vaara,

2005 National Review of Live Art, Glasgow, Scotland

Jürgen Fritz, Monica Klingler, Myriam Laplante, Wen Lee, Alastair MacLennan, Jamie McMurry, Helge Meyer, Boris Nieslony, Jacques van Poppel, Julie-Andrée T., Elvira Santamaria Torres, Roi Vaara,

2005 Zweiten Ilseder PerformanceAbend, Gebläsehalle in Ilsede, Germany

Jekaterina Anzupowa, Jürgen Fritz, Norbert Klassen, Myriam Laplante, Wen Lee, Alastair MacLennan, Helge Meyer, Boris Nieslony, Jacques van Poppel, Julie-Andrée T., Marco Teubner, Elvira Santamaria Torres, Roi Vaara,

2005 13th Performance Art Conference - "The Art of Action 111", Podewils'schen Palais, Berlin,

Jürgen Fritz, Norbert Klassen, Myriam Laplante, Wen Lee, Alastair MacLennan, Helge Meyer, Jacques van Poppel, Julie-Andrée T., Marco Teubner, Elvira Santamaria Torres, Roi Vaara,

2005 Bone 8, Schlachthaus Theater, Bern, Switzerland

Jürgen Fritz, Norbert Klassen, Myriam Laplante, Wen Lee, Alastair MacLennan, Helge Meyer, Jacques van Poppel, Julie-Andrée T., Marco Teubner, Elvira Santamaria Torres, Roi Vaara,

2005 Le Theatre de L'Usine (place des Volontaires), Geneve, Switzerland

Jürgen Fritz, Norbert Klassen, Myriam Laplante, Wen Lee, Alastair MacLennan, Helge Meyer, Jacques van Poppel, Julie-Andrée T., Marco Teubner, Elvira Santamaria Torres, Roi Vaara,

2003 Acciones en Ruta, Mexico City and Encuentro Intl de Performance Yucatan, Merrida, Mexico

Jürgen Fritz, Norbert Klassen, Wen Lee, Alastair MacLennan, Victor Munoz, Boris Nieslony, Zygmunt Piotrowski / Mex, Elvira Santamaria Torres, Roi Vaara

2002 4th Asiatopia, Bangkok Thailand

N. Klassen, W. Lee, A. MacLennan, B. Nieslony, Elvira Santamaria Torres, Julie-Andrée T., R. Vaara

Recontre Int'l d'art performance de Québec 2002, Le Lieu, Quebec, Canada

N. Klassen, W. Lee, A. MacLennan, H. Meyer, B. Nieslony, J. v. Poppel, Elvira Santamaria Torres, Julie-Andrée T., R. Vaara

Black Market International, Espace Clark, Montréal N. Klassen, M. Laplante, W. Lee, A. MacLennan, H. Meyer, B. Nieslony, J. v. Poppel, Elvira Santamaria Torres, Julie-Andrée T., R. Vaara...

2001 Museo Nazionale delle Tradizioni Popolari, Roma

J. Fritz, N.Klassen, M.Laplante, A.MacLennan, H.Meyer, B.Nieslony, J.v.Poppel, M.Teubner, R.Vaara

2000 Expo 2000, Performance with Black Market International, Hanover, Germany

TransEuropa -Theatre Festival 2000, Hildesheim, Germany J. Fritz, M. Jakisch, N. Klassen, W. Lee, A. MacLennan, H. Meyer, B. Nieslony, Elvira Santamaria Torres, M. Teubner, R. Vaara

2000 Black Market International at festival " Bone III" , Bern / CH

J. Fritz, N. Klassen, A. MacLennan, H. Meyer, B. Nieslony, J. v. Poppel, M. Teubner, R. Vaara

1999 Red on Green Gallery , Dublin / IrelandNetworking 99, the 8th Performance Art Conference, IGI Farben, Frankfurt; J. Fritz, N. Klassen, A. MacLennan, B. Nieslony, N. Rolfe, R. Vaara, Morgan O'Hara, Ulrich Philipp, Jürgen Waldmann

1998 Black Market International at Sandomierz, Poland

J. Fritz, N. Klassen, A. MacLennan, B. Nieslony, Z. Piotrowski, J.v. Poppel, R. Vaara, Z. Warpechowski
YAMAOKA, Sakiko, TAKAHASHI. Fumiko 1999 Offenes Kulturhaus, Linz, Austria
J. Fritz, N. Klassen, A. MacLennan, B. Nieslony, J. v. Poppel, N. Rolfe, R. Vaara Kees Mol, Wolfgang Preisinger,
Stephan Us, Wolter Wierbos, students of the workshop

1997 Liquide Visionen, Luzern, Switzerland BLACK MARKET International arrival, Bern, Switzerland J. Fritz,
N. Klassen, B. Nieslony, J. v. Poppel, A. MacLennan, N. Rolfe, R. Vaara, Z. Warpechowski Performance Art In
NRW - 1997, Carl Stipendium Essen, Kunstraum Düsseldorf, Trinitatis-Kirche Köln J. Fritz, N. Klassen, B.
Nieslony, J. v. Poppel, A. MacLennan, N. Rolfe, R. Vaara, Z. Warpechowski

1995 Art is Life enough, Life is Art enough, Enough is enough, Dampfzentrale Bern / CH
11. June, J. Fritz, N. Klassen, B. Nieslony, J. v. Poppel, A. MacLennan, N. Rolfe, R. Vaara, Z. Warpechowski.
12. June, BLACK MARKET INTERNATIONAL J. Fritz, N. Klassen, B. Nieslony, J. v. Poppel, A. MacLennan,
N. Rolfe, R. Vaara, Z. Warpechowski NEUE Horizonte: M. Bruppacher, Ph. Micol, U.-P. Schneider, Marion
Schneider
STOP.P.T.: M. Trapp, J. Haufler, M. Rindlisbacher

1993 Das Große Fest 2, Hellerau Dresden, Germany J. Fritz, N. Klassen, B. Nieslony, J. v. Poppel, A.
MacLennan, R. Vaara, Z. Warpechowski. 1993 Relikte & Sedimente, Offenes Kulturhaus Linz, Austria J. Fritz, N.
Klassen, B. Nieslony, J. v. Poppel, A. MacLennan, N.

1992 The project E M P E D O K L E S, Documenta, Kassel J. Fritz, N. Klassen, B. Nieslony, J v. Poppel, A.
MacLennan, N. Rolfe, R. Vaara, Z. Warpechowski . NEUE HORIZONTE : M. Bruppacher, E. Grimm, S. Huber,
Ph. Micol, E. Radermacher, U-P. Schneider, P. Streiff THE OTHER's: J. Haufler, E. Hobijn, R. Signer, B.K.H.
Gutmann, R. Samens, F. Klossner

1992 Kunstverein St-Gallen, Switzerland B.W.A. Poland Galeria Laboratorium Warshaw, Poland J. Fritz, N.
Klassen, B. Nieslony, J. v. Poppel, A. MacLennan, N. Rolfe, R. Vaara, Z. Warpechowski .

1991 KONZEPTE - PERFORMANCES - EXPERIMENTE Ein Kleines Festival,
Neue Galerie Götzental Luzern, Switzerland ; Centre d'Art Contemporain Fribourg, Switzerland; Künstlerhaus
Mousonturm, NEUE HORIZONTE - E. Grimm, S. Huber, E. Radermacher, M. Bruppacher, Ph. Micol, R.
Moser, U.P. Schneider, P. Streiff, H-J. Waeldele

1991 Franklin Furnace's ASYLUM at the ANCHORAGE New York
J. Fritz, N. Klassen, B. Nieslony, J. v. Poppel, N. Rolfe, A. MacLennan, R. Vaara, Z. Warpechowski
1991 Festival: Helsingör-Festival Suomenlinna, Helsinki, Finland
J. Fritz, N. Klassen, B. Nieslony, J. v. Poppel, A. MacLennan, N. Rolfe, R. Vaara, Z. Warpechowski

1990 Ressource Art Project, Budapest, Hungary
Stadtgalerie Saarbrücken, Germany
Festival ' Edge ' New Castle U.T. and Glasgow, GB
N. Klassen , A. MacLennan , B. Nieslony , J. v. Poppel, N. Rolfe , T. Ruller , R. Vaara , Z. Warpechowski. B.
Nieslony , J. v. Poppel
Expanded Theater Festival, Teatre Maya, Posnan, Poland
Galeria Krzystofory Crakow, Poland
Festival Visiual-Art Galeria Stodola. Warshaw, Poland
Artist-Congress, Sandomierz, Poland
Galeria Dziekanka Warshaw, Poland
Galeria Wschodnia, Lodz, Poland
Artist-Meeting with Theatre MANDALA Crakow, Poland
J. Fritz , N. Klassen, B. Nieslony, J. v. Poppel, Z. PioTrowski , Z. Warpechowski, N. Rolfe, R.Vaara

1987 Project Brakteatenstück in Documenta 8 Kassel,
Flech Bizzel, Dortmund, Germany
Molkerei Werkstatt, Köln. Germany
J. Fritz , N. Klassen , B. Nieslony, J. v. Poppel , Z. PioTrowski

1986 Kunstmuseum, Düsseldorf, Germany
IGNIS, Köln, Germany ,Neue Galerie, Kassel, Germany
Belluard Festival, Fribourg, Switzerland ,Projekt Menschen, Bern, Switzerland
Künstlerhaus, Stuttgart, Germany; J. Fitz, N.Klassen, B. Nieslony, J. v. Poppel, Z. PioTrowski , T. Ruller , Z.
Warpechowski, J.Haufler, Verena Schwab
Sound : T. Sikorski .¹⁷⁴

¹⁷⁴ Archiv: Die Schwarze Lade, Box: BMI

15 principles of Black Market International

By Michael LaChance

The performances of BMI are exercises in derision and concentration, sacralisation and effacement. The performers try to take life seriously yet demonstrating that is worth very little, that it is held by a gesture, that is played in a moment. It is hard to describe that gesture, to say what it should look like, yet we recognize it as soon as we see it. We are familiar with metaphysics more that we want to admit and that is why we can recognize the fundamental moments of existence without even knowing what it's about - in an epoch where the acceptance of performance as an artistic practice is not yet in the dictionaries. That is the work of BMI: create fundamental moments. And it is our job to find out why and how. In this article, we will tell you about the solo BMI performances through 15 basic principles.

The 1st principle of BMI is the privilege of encounter. The art of encounter becomes a politic of *comunitas*. The members don't have a common theme; they work in open cooperation, even if it's not often that they are produced collectively. The title Black Market (1985) is not a group but ideas at work. Each performance must set up a singular space-time complex, exhuming the structure of encounter, which is genealogically the origin of what we call "space". The body is sublimed in space. There is also an experience of human relation that has been deposited in what seems today like an empty frame: the abstract notion of time-space. A BMI performance seeks an encounter so that we may reappropriate space and draw the invisible links that make it up. Lee Wen makes visual contact with the public, and then does a ritual in which he takes small stones and bounces them on his head. Then he eats a handful of red peppers, leaving the audience in awe. We are attracted to him and the tears in his eyes make the silence more enveloping... Wen shows his capacity of being detached himself, yet maintaining self-control. He seems to be saying: all our identities are false.

The 2nd principle is the diversity of initial impulses. Each member can bring his own impulse. A BMI event can host guests that will bring their own impulse, but the initial autonomy must hold its course; the performer is a vehicle for experimentation. Elvira S. wants to get on a bus without paying, negotiating the fare with a small duck, asking the driver to be her accomplice. It is the idea of the singularity of gratuity ("only this time"). The impulse is accentuated by the resistance that is provoked, and by the possibilities of eventual negotiations.

The 3rd principle is the parallelism of performances. We can imagine many actors on the same stage, each one reciting his own play. The happening-condition reminds us of the human condition, each one being absorbed by his own existence, each one unraveling the thread of his own existence. There is nothing in common between Alastair M. nailing fish on the wall and Roi V. writing a spiral of words on the ground. One thing is sure and it is that we must not link the interventions because it would reduce them to "episodes" The performances enable us to see forms of life that would otherwise go unnoticed - they are "language games" (Wittgenstein)

The 4th principle of BMI is that it is only an artistic idea, a creative hypothesis that could not be founded on certainties that must be verified in upcoming projects that need links that are not based on our cultural backgrounds. We must then choose links (structural, affective...) beyond our cultural limits. Another way of saying that our familiar world is made of a tight web of conventional links, and all things are connected to each other in the consolidation of the evidence of the world (I didn't understand this part!!! I skip it!) With this 4th principle, BMI is conceived as a federative idea (European inspired): a mutual political and economic union that respects the cultural specificity of each member. Within this union, the cultural differences are marked but they do not risk to be menaced by concerted actions. The political dimension must be assumed: the performer must reflect on the type of relationship he wants to have with his public. Each action questions the responsibilities of the artist and of the public which, in a given situation, has a drawing force and manifests an adhesion to the event in all its ethical and political implications.

In Helge M.'s relationship with his public, a unstated contract is passed: "All the clothing I wear are the result of an exchange (in a past festival in the Philippines) I must exchange them all with you today!" When it came to the last item, feminine underwear, and the public had to decide collectively about this symbolic process of nudity of the artist, whether or not to permit the complete success of the exchange protocol. The systematic character of the unraveling of the action and the quality of the interpersonal relationship in which the exchange is done contributes to the degree of response of the public. So Meyer's mechanism is a link in an international transmission chain: the group from Le Lieu became solidary with the Philippines group. And more, each piece of clothing having a history, each spectator discovers how much his clothing is related to his own cultural universe. All this pushed an audacious spectator to come and give up his underwear in front of everybody in exchange for a black lace string that Helge M. had succeeded in putting on. Thanks to this last audacious act, all the process was ratified, and the public confirmed its ability to conclude the "procedural" contract and overcome idiosyncratic prudery. The spectators are not only people who are asked to be there, they participate in an action and become performers. Helge M. can go to his next festival with a bunch of Québécois clothing. Let's hope he will find someone who will accept to take them.

The 5th BMI principle is that the artist must adjust his presence in the way he feels the space, and in the way he creates a duration in time through his actions. This is an existential statement that deals with the quality of the presence and the specificity of the staging of the present. Ideally, the event that assembles performer and public should have no content or reason other than this "typical presence" that characterizes the artist, signaling an ontic event really taking place. Roi Vaara, elegant in his evening suit, starts his performance putting an alarm clock on the floor. Then he writes a

series of words on the floor in a spiral. Once it is done, he swirls around and falls. He lights a cigarette and gets up, goes along the spiral in the other direction cancelling the words and replacing them by others. This performance magisterially illustrates the construction of space (the spiral) and time (the double movement centripede and centrifuge, systole and diastole), a space-time constructed hic and nunc. This vertiginous spiral of our time makes Roi V. lose his equilibrium. SO he has the good idea of changing the terms: fate (choice) etc.....

The 6th BMI principle is that the whole process must not end in a synthesis (a demonstration, a moral...), the event's indetermination must be maintained. A direct consequence of this indetermination is that hope remains in circuit because the virtuality of the presence is not completely actualized. BMI is an event without terms, produced within events that leave us waiting for something to follow, waking up the sense of community in the hope of a future world: recognizing in ourselves a thirst for the absolute (vodka hahaha), : recognizing in ourselves the hidden hope for a better world... Performance must give the most tangible manifestation of hope, must make hope gush like and energy flowing out of immateriality.

Boris N., almost nude, rolls on the gravel holding a stone to his breast. Rolling stone gathers no moss? He underlines his nakedness in a poetical action that is close to the definition that Cage gave to poetry: "celebration of the fact that we own nothing". It is like acts of meditation and telluric incantation, when the stone becomes the nexus of a mental concentration, a meditative exercise that transforms the gravel of any parking lot into something as precious as the Ryoanji Zen garden in Kyoto. A car with the headlights on follows him... How can the spectator abandon himself before the "unraveling" of this performance? He can evaluate the distance covered, the speed of the movement and thus the time. He can forget himself in this temporality by projecting himself in the performer's body (when one thinks that it must be more painful in the elbows than in the shoulders), by projecting himself into the enigmatic gravel that gives a theological aura to the event. The viewer moves along to follow the action, he is attracted by the stone that accumulates presence, when Nieslony shows that the effective daily being-alive of man, despite all the mediation of our "spectacularized" society, can be re-centered in a harder core.

The 7th BMI principle is that time is not dissociable from the elementary presence of the artist with the public, when both negotiate each other's presence.

Since Fluxus, MACINAS was looking for "monostructural qualities...of a natural simple event". It's a rule of unity. This is why it is important to set a specific duration: the time of the basic event, from which we take conscience of others, element in which we get closer to each other but also in which we practice exclusion. The presence is overthrown by the passage of time because the situation is precarious and participants are mortal. In the flux of time, objects and living people are all temporal actors, inert objects can become useful actors, and in fact they can become performers of equal value as the live ones. Cage had already discovered that all objects can "become Duchamp". All stones, as long as they are willing to roll along with us on the gravel, would be Nieslony. With Norbert K., the flux of pedestrians walking on the sidewalk across the street from Le Lieu and that we can see through the window to his left and to his right, give the rhythm of time. The street life becomes a discreet actor in the performance. The performer throws flowers – symbol of the corruptible character of all things in time, he blows a white balloon – using breath as a component of the duration of the operation. Covered in a black veil, he passes a red thread from left to right, identifying himself with the three Parcae. There is no duration to this piece; the piece is nothing but this duration that unwinds in different ways.

The 8th principle of BMI is the exploration of ethnic and cultural dimensions that are lost in the usual tracking we do by using the most current ethno cultural markings. These aspects do not appear on the map on which we would like to frame the diversity of our times. A better knowledge of cultural territories enables us to trace the borders and to play with overlapping of cultures, Hybridization and crossbreeding. We find a widening of the intermedia project that Dick Higgins is keen on, towards "interstitial" productions, intercultural poetics.

Alastair M.'s performances deals with objects whose connotation is specific to certain regions: in Northern Ireland, an individual with a nylon stocking on his head that nails mackerels to the wall, doesn't give the same impression as in, let's say Italy. M. proposes an installation: on the wall (three small plastic ducks, three mackerels) and all the material on the floor, need an interpretation, just like the door through which he finally disappears.

The 9th BMI principle is that performance is an investigation of forms of attention, from the reflective or meditative attention to a purely instinctive attention. This instinct enables us to recognize instantly "what must be", what corresponds to the right unwinding of the event, to the natural travelling of time. But we are not familiar with the logic of the event, we cannot narrate its course – it stems from an inner knowledge that is like the analogon of the structural unity of the world. Or it stems from the world that knows itself through us.

The 10th BMI principle is that all must occur in life. Here, we find Robert Filiou's exhortation: "Art is where you live". Art must be founded in life and merge with life so that in return life can take hold on art: esthetics must open the road of ethics. So the art of performance knows no limits, so life surfaces in its reinvented project, offering through its decisive actions, the impression of truth. Nieslony tries to create daily koan on life's synopsis (Daily Life Plots Koan)

The 11th BMI principle stipulates that it is in the heart of total solitude that we can find the greatest concentration that we can reach the utmost and accomplished being-entity. We think of Lee Wen's solitude holding on to his stool to absorb the shock of his peppers, Nieslony's solitude in which he realizes that the stone is his ally.

The 12th BMI principle aims at maintaining performance in an ontological paradox: the ambivalence of being and non-being, of visible and invisible – trying to give form to a third element, that of a differed existence, of a constantly

imminent emergence. A lot of our experiences and perceptions are not stored because they don't seem to contribute positively to our dichotomous and positivistic perception of the world. However we must find these experiences again, recognize them as sketches of another world, or of a multiplicity of worlds: as dreams dreaming themselves. Performance enables us to seize these experiences and perceptions, and to organize them according to what Daniel Charles calls "insular or compartmental structurations, rather than informative sequential".

The 13th BMI principle is performativity. Performance, as seen by BMI, is not the search for a greater technical or utilitarian efficacy; it is neither the development of a narrative knowledge that may challenge the great tales of modernity, as in Lyotard's proposed alternative. It is the performativity of a direct transmission, where saying is doing and doing is saying. In direct performativity – as in "direct provocation" – the discourse and the action merge: a thought or a word surfaces from the action, and it is a thought or a word that must become action. When accomplished, the word no longer has to be said, it becomes a virtuality of silence.

Another aspect of performativity: when the literal and the figurative combine, the performative encounter will be positive and through manipulation, symbols will be either desecrated or sacralized. It is like this when Jacques V.P. makes believe he is regimenting his public, buries his flag, distributes fetishist objects, all with the help of a translator called Nathalie, in an action interspersed with the reading of chapters of Tao te King. And in the finale, a well-known Gilbert Bécaud song about a pretty guide in Moscow is played. As if we could hear this song only through the present situation we are living.

The 14th BMI principle is that we must stay away from common language; we must practice a game of non-communicative provocations that create in the end a deficit of interpretation, a hearing hindrance, and a spiritual embarrassment. Pro-vocation: *provocare*, "call (*vocare*) out", place the voice outside, towards the outside. It is rather an ante-vocation, a call from inside. Auto-exhortation. The BMI performance, which has only a few vocal effects from the verbal sphere, suggest the passage from a verbal communication to a communication from self to self, self-oriented through vital energy. This concerns first of all the performer, who is carrying out a scenic activity disjointed from the reactions and participation of the public. Moments of energy that concern only him: Boris N. did not only carry a heavy stone, he made a crowd disappear, allowing it to become something else. On the gravel, under the highway, Nieslony is holding onto a piece of absoluteness. In fact, he is an admirer of Martin Buber, who said: "The words of he who wants to speak with human beings without speaking with God will not be accomplished; but the words of he who wants to speak with God without speaking with man will be lost".

The 15th BMI principle is that all is possible. The simple fact of reminding this during a performance means inciting shock. It is putting on us the weight of the immensity of reality. Then, the room seems small, the action seems trifling, and our knowledge seems useless. The only thing we must know is that the real form of a work of art is its approaching the other, and its true color, its attraction, its impact etc., all this has no place except in the people. When Roi V., sweating and panting, comes back from his vertigo, he tries to light a cigarette, but his lighter doesn't work. Someone from the public comes up with another lighter, but Vaara crossly throws it out. We don't leave a chance to possibilities because we determine from moment to moment what it should be!¹⁷⁵

¹⁷⁵ Nieslony, Boris, Teubner, Marco: "The Principle of Black Market International 1985-2005" produced by E.P.I.Zentrum; DSL, Box: BMI, Magazine, eigene

A NEMETORSZÁGI SZÖVETSÉGI
KÖZTÁRSASÁG
KULTURÁLIS ÉS TÁJÉKOZTATÓ
KÖZPONTJA

KULTUR- UND
INFORMATIONSZENTRUM
DER BUNDESREPUBLIK
DEUTSCHLAND



GOETHE-
INSTITUT
BUDAPEST

Kecskeméti u. 7.
1053 Budapest,

Telefon: (36-1-) 1177-400
Telefax: 1177-879
Telex: 232281 arger hu

Performance Gruppe "Black Market"
Herrn Boris Nieslony
Richard Wagner Straße 5
5000 Köln 1

Budapest, 04.04.1990
we/ver

Sehr geehrter Herr Nieslony,

als Mitveranstalter des Performance-Programms, das im Rahmen
der Ausstellung Ressource Kunst (vom 10. Mai bis zum 17. Juni 1990)
in der Műcsarnok in Budapest durchgeführt wird, möchten wir
Sie mit der Gruppe "Black Market" für eine Performance am
11. Mai einladen.

Die Einladung gilt für folgende Gruppenmitglieder:

Jürgen Fritz - Norbert Klassen - Alistair MacLennan - Boris
Nieslony - Jacques van Poppel - Nigel Rolfe - Tomas Ruller -
Roi Vaara - Zbigniew Warpechowski.

Die Veranstalter sind: Műcsarnok (Budapest), Molkerei e.V.
(Köln), Künstlerhaus Bulhauion (Berlin) und das Goethe-Institut
Budapest. Die Veranstalter übernehmen für alle Künstler die
Reise und Aufenthaltskosten.

Mit freundlichen Grüßen

Egon Graf Westerholt
(Dr. Egon Graf Westerholt)
- Institutsleiter -



Black Market International

Gast: Jason Lim



Performance:

24.11.2010, 19.00 Uhr bis 23.00 Uhr
Orangerie – Theater im Volksgarten, Köln

Eintritt: 15,- Euro, ermäßigt 9,- Euro

Info E.P.I. Zentrum: 00 49 (0)221 76 34 28

Info Orangerie – Theater im Volksgarten:
0049 (0)221 952 27 09

Performance:

27.11.2010, 19.00 Uhr
Umformerstation
Hüttengelände Groß Ilsede

Eintritt: 10,- Euro; ermäßigt 8,- Euro

Weitere Informationen unter:

www.ideenstiftung.org

oder unter Tel. 0 51 72-41 21 22

Foto: Martin Brindlshäcker

Dank an:



Bone Festival, Bern, Schweiz



Nr. 36



BMI Bone Festival (Bild oben)

Nr. 37, Nr. 38



Von links nach rechts: Nr. 39 MacLennan, Alastair. Nr. 40 Nieslony, Boris, Wen, Lee. Nr. 41 Andréé, Julie, T
 Nr. 42 Fritz, Jürgen. Nr. 43 Andréé, Julie, T, Teubner, Helge. Nr. 44 Teubner, Helge



Nr. 45

PAErsche Mai 2013 Aktuelle KünstlerInnen sind:

Malte Beisenherz, Marita Bullmann, Waltraud Caspari-Philips, Petra Deus, Michael Dick, Béatrice Didier, Philine Herrlein, Rolf Hinterecker, Bea & Frank Homeyer, Siglinde Kallnbach, R.J.Kirsch, Elke Mark, Karin Meiner, Mark Met, Boris Nieslony, Lala Nomada, Jürgen Raap, Laura Ries, Evamaria Schaller, Alice de Vischer, Carola Willbrand assoziiert:

Bartholomäus, Katze und Krieg (Julia Dick und Katharina Lima) Frauke Gerhard, Surya Tüchler | Susanne Helmes | Christian Schmidt-Chemnitzer | Vera Drebusch | Enric Fort
Melati Suryodarmo | Olliver Blomeier | Parzifal | Gerda Nettessheim | Pietro Pellini | Richard Martell André Jolles | Sascha Brosamer | Nyan Lin Htet | Beate Ronig | Tine Wille | Yingmei Duan | Lan Hungh | Valentine Verhaeghe | Eva Wal | Marcio Carvalho | Roddy Hunter Shaun Caton | Anja Ibsch | Ieke Trinkts | Pia Müller | Poppy Jackson | Tim Tiedemann | Raz Gomeh | Peter Baren | Victoria Grey | Nathan Walker | Watiq Al Ameri & Ali Al Fatlawi | Gwendolin Robin



Nr. 55



Nummerierung von links nach rechts: Nr. 47, Nr. 48, Nr. 49, 2.Reihe: Nr. 50, Nr. 51, 3. Reihe: Nr. 52, Nr. 53,



Nr. 54 Köln / Hohenzollernbrücke, PAErsche Wanderung, Nr. 55 Köln /Orangerie Köln, open source



Nr. 56 Köln / Orangerie 'open source', Nr. 56 Köln / Orangerie 'open source'

ASA (ART SERVICE ASSOCIATION) Ungehinderte Informationsimplosion

Auf dem Festival "D'Art Room" (Bologna 1987) legte Boris Nieslony den Grundsatztext "Das Netzwerk - die Botschaft, die Trainingsfelder" vor. In den Koordinaten "zwischen entwendeter Öffentlichkeit und politischer Kultur" solle "keine begriffliche Vereinzelung (entsprechend individueller Vereinzelung)" stattfinden, hieß es dort: Vielmehr solle innerhalb eines Denkens in Systemen und Sozietäten "Erkenntnis und Methode, Kontemplation und Aktion zu einer Wirklichkeit zusammenfallen". Gegenüber der kooperierenden Funktion gängiger Netzwerk-Modelle, z. B. in den "neuen sozialen Bewegungen", wird eine deutliche Abgrenzung gezogen: "Zusammenarbeit ist ein Zeichen, ein Ausdruck von Unwissenheit, von Unsicherheit oder zeitgebundener Schwäche. Die interaktiven Modelle in Wissenschaft, Wirtschaft, Technik und Kultur sind Bilder einer bestimmten Krisis des Denkens, der Krise der Selbstproduktion". Folgerichtig mahnt Nieslony, "Personen im mentalen Netzwerk" (s. Interview) könnten keine Gruppe oder eine Art von Gesellschaft bilden. Das Projekt ASA ist denn auch als "Association" definiert im Sinne einer "dimensionierten Gesellschaft im Tausch der geistigen und materiellen Werte".

ASA als "militanter Medienverbund" von Künstlern aus verschiedenen Disziplinen rekurriert auf die Tatsache, daß ab 1992 mit dem Wegfall der Handelsschranken innerhalb der EG auch die Kommunikation "über alle Grenzen hinweg" einen neuen Stellenwert bekommen wird. Unter anderem will ASA innerhalb eines "philosophischen Terminals" Informationskonzentrationen installieren und miteinander vernetzen. Das so gespeicherte Material kann reproduziert, vermittelt, getauscht oder implodiert werden. "Die aktivierte Zeit wird gegen Entgelt gehandelt." Äußere Rahmen können auch Symposien oder Kongresse sein, jedoch soll innerhalb der Handlungsräume "informationsloser Durchfluß (Besucherstrom) ausgeschlossen bleiben.

Die Veranstaltungsorte haben somit eine doppelte Struktur: Zum einen handelt es sich um einmalige Ereignisse, zum anderen strukturieren sie sich auch durch die Knotenpunkte des "mentalen Networks" als permanente Orte" und "permanente Ereignisse" im Sinne des Verbundes zwischen verschiedenen Städten.

Neben den genannten Raumkategorien wie "Veranstaltungen", "philosophischer Terminal" u. a. werden Angebote ("Einbringungen der Teilnehmer, Repräsentanten und Gäste") und Nachfragen in einer "Börse" gebündelt. Schalter, Messestände, Büroräume, Sitzgruppen in Hotelfoyers etc. wären hierbei als Installation "mögliche Darstellungsformen" zur Organisation und Vermittlung von Gesprächen, Vorträgen und anderen Veranstaltungen. Damit findet innerhalb der ASA keine Kunstproduktion im klassischen Sinne statt und auch keine Inszenierung performanceähnlicher Kunstereignisse. Im Folgenden werden Auszüge aus einem Text von "Art d'Ameublement" (Raoul Marek, Norbert Klassen und Boris Nieslony) dokumentiert:

- Service ist das Medium.
- Service macht ASA sichtbar. ASA benötigt Service nicht.
- ASA ist keine Vereinigung von freien Einzelpersonen oder Institutionen. ASA ist ein Netz sich schnell verändernder Skizzen von Gesellschaft.
- ASA ist eine Organisationsform ohne Organisation mit dem vorrangigen Ziel, die Organisationsform überflüssig werden zu lassen.
- Jede Leistung kann von jedem, der in ASA ist, allein und selbstverantwortlich ausgefüllt werden.
- ASA ist die Präsenz von Stuhl-Tisch-Schreibmaschine-Papier-Finger-Hand-Kopf Idee-Realisation-Leser-Interpretation-Papierkorb.
- ASA ist keine Vermittlung, sie ist interaktive Kunst. Jeder Stuhl und jeder Tisch ist ein Klimatechniker.
- Association ist die dimensionierte Gesellschaft im interaktiven Service.
- Association ist die gleichwertige Präsenz verschiedener Menschen, die öffentlich sind. Sie sind ASA.
- Association ermöglicht die Veränderung des Wertbegriffs von linearer, egoistischer Mehrwert-speicherung zu Wertgewinn durch Kapitalvernichtung...

Jürgen Raap

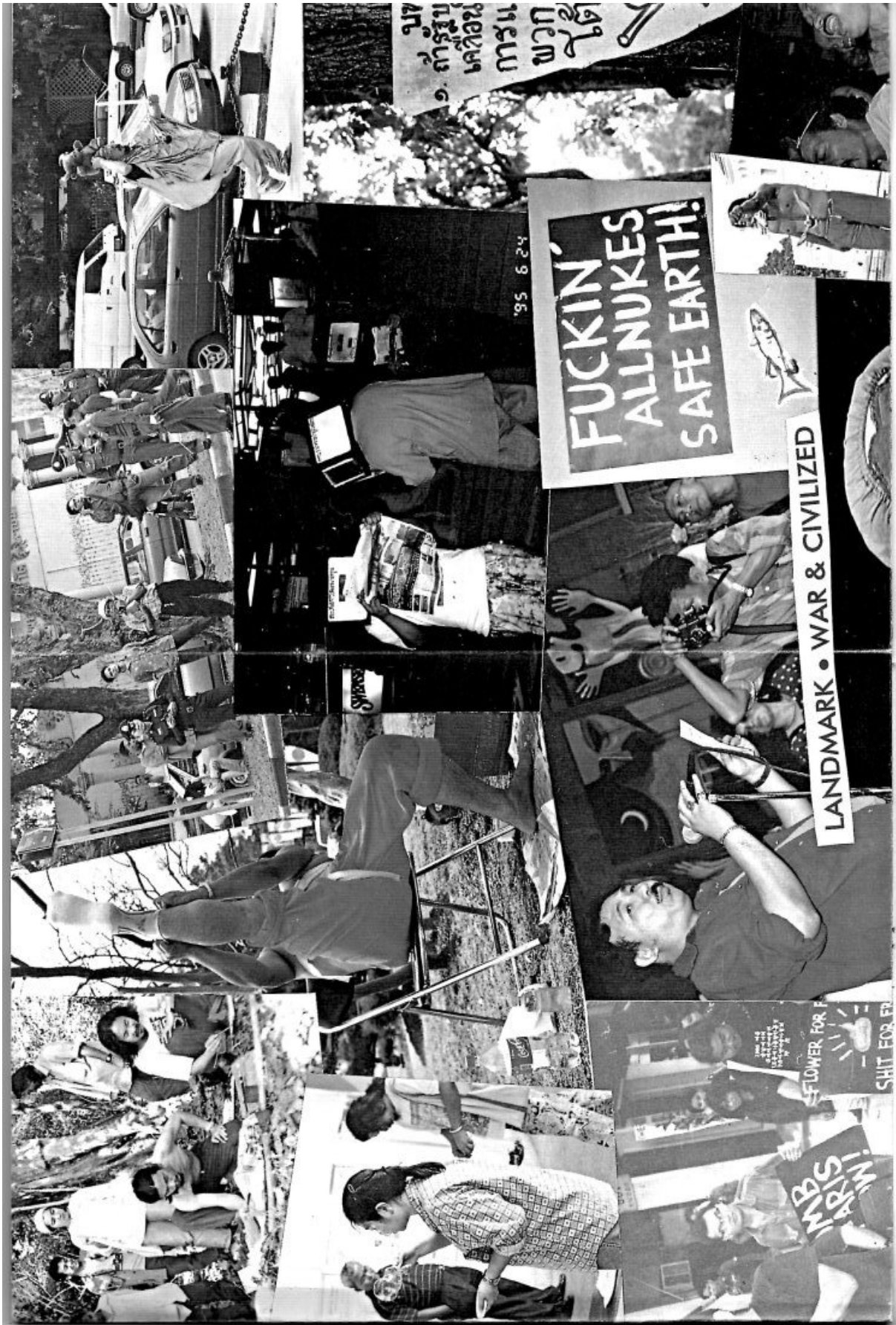


Noi und Chumpon Apisk und verschiedene Künstler AsiaTopia 2004 “Mild Conflict“
 Nummerierung von links nach rechts: Nr.59, Nr.60; 2.Reihe: Nr.61, Nr.62; 3. Reihe: Nr.63, Nr.64



IMMAF Performance Art Festival, Yangon / Burma 2012

Nummerierung von links nach rechts: Nr. 65; 2. Reihe: Nr. 66, Nr.67; 3. Reihe: Nr.68, Nr.69



Nr. 70 Flyer U-Kabat, Bangkok / Thailand



Nr. 70

Boris Nieslony

Performance-Art-Veranstaltungen , Festivals etc-) (Beispiele)

Beyond Pressure, Burma <http://www.beyondpressure.org/>

IMMAF , Burma (International Multi Media Art Festival)

<http://culture360.org/opportunity/myanmar-international-multimedia-art-festival-open-call/>

Performance Site Myanmar 05, Burma www.araiart.jp/myanmar05.html

Future of Imagination, Singapore <http://www.foi.sg/>

AsiaTopia, Thailand <http://asiatopia.blogspot.de/>

In:Act, Vietnam <http://www.nhasanstudio.org/web/index.php?id=111>

Ugnayan PIPAF, Philipinen- Philippine Performance Art Festival,
ugnayan.motime.com

NIPAF, Japan (International Performance Art Festival)l www.avis.ne.jp/~nipaf

TIPALive - Taiwan (International Performance Art Festival) www.tipaf.org.tw

BIPAF, Bucheon,Süd Korea, (International Performance Art festival)

DaDao Live Art Festival , China Beijing www.araiart.jp/dadao3.html

DIAF, China - (Dashanzi International Art Festival) , www.diaf.org

Open Art Festival, Changchun , China www.asahi-net.or.jp/~ee1s-ari/chun.html

Hong Kong Performance Art On the Move Project , Hong Kong China
www.hongkongperformanceart.com

Satu Kali, Kuala Lumpur Malaysien

http://groups.yahoo.com/group/performance_art_network/message/2060

La vida en otro planeta Performance Festival, Mexico City, Mexico
www.cuarto.org/espacios/portxter.html

Live Action, Schweden <http://www.liveaction.se/>

Cyprus International Performance Art Festival, Zypern
<http://www.goethe.de/ins/cy/nic/ver/de10709415v.htm>

FEAR NO ART Kopenhagen http://boek861.com/proyectos_rec/pry/0%20FEAR.pdf

International art Festival,Jerusalem, Israel

http://www.jerusalem.muni.il/yotzer/2012/home_eng.asp

Blurrr - 4th Biennial of Performance Art, Tel Aviv Israel www.cca.org.il/blur4

Zaz Festival - Performance Art in Motion, Israel www.miklat209.org.il

Huesca art festival, Barcelona, Spanien http://www.huesca-filmfestival.com/index_E.html

Castle of Imagination International Performance Art Festival , Polen,
www.performance.art.pl

Eurokaz, Zagreb, Kroatien www.eurokaz.hr

Perforacije - week of live art , Kroatien www.perforacije.org

Four Days Festival, Prag www.ctyridny.cz

Amorph - International Performance Art Festival, Finnland www.muu.fi/amorph

Fringe Festival, Adelaide Australien www.adelaidefringe.com.au

Navinki International Performance Festival , Weißrussland www.navinkifestival.org

Verbo Festival , Brasilien www.agenciaverbo.com

High Performance Rodeo, Kanada www.oyr.org

7a*11d International Festival of Performance Art , Kanada Toronto www.7a-11d.ca

LIVE Performance Art Biennale , Vancouver Kanada www.livebiennale.ca

Movement to Performance Festival , Finnland www.platform.fi

Infr'Action International Performance Festival, Frankreich www.infraction.info

Bandung Performance Art Festival, Indonesien www.araiart.jp/bandung.html

Undisclosed Territory , Indonesien http://www.lemahputih.com/undisclosed/p03-undisc10_01.html

Art Action Festival, Monza Italien www.hartaperformingmonza.it

Bone Performance Art Festival , Schweiz www.bone-performance.com

Cleveland Performance Art Festival, USA

<http://www.Performance-art.org>

u.v.a.

Bild- Textdokumente Index

Abkürzungen: Das Archiv; Die Schwarze Lade: DSL
Performance-Art- Conference: PAC
Performance-Art-Laboratory-Project: PALA

- S.62** Nr. 1-2 Archiv: Die Schwarze Lade (DSL) / Köln, Foto: Nieslony, Boris
- S.63** Nr. 3 Archivansicht: DSL/ Köln Foto: Nieslony, Boris
Text.: DSL, Nieslony, Boris: Prospekt; "Die Schwarze Lade, The Black Kit",
EPI, ASA-European, S.4
- S.64** Whillet, John: Art and Politics in the Weimar Period, The New society, 1917-
1933, Pantheon books, New York, 1978, S.17 "art streams of the 20s",
- S.65** Dirmoser, Gerhard, Nieslony, Boris: "Performance-Art Kontext" Diagramm
http://monoskop.org/images/5/5d/Performance-Art_Kontext_A0.pdf (19.04.2013)
- S.66** Nr. 4 Performance-Art –Conference 5, Suarn Pakkhard Pallace, (PAC) Bangkok /
Thailand. KunststudentInnen der Chulalongkorn University, Dez.1997
Foto: Cieslik, Lisa. DSL. Box: PAC 5
- Nr. 5 Wen Lee /Singapur: PAC 5, Suarn Pakkhard Pallace, Bangkok / Thailand.
Foto: Cieslik, Lisa, DSL. Box: PAC 5
- Nr. 6 Wijono Iwan / Indonesia: Asiatopia 2004 Siamsquare,
Foto: Hinterecker, Rolf (H.R)
- Nr. 7 Hong-o-Bong /Süd-Kora: PAC 5, Suarn Pakkhard Pallace, Bkk/ Thailand.
Foto: Cieslik, Lisa. DSL. Box: PAC 5
- Nr. 8 Plienbangchang, Paisan /Thailand: PAC 14 Saigon / Vietnam 2006
"Performance in one Minute" Foto: H.R.
<http://www.asa.de/conferences/conf14/vietnam.htm> (19.05.2013)
- Nr. 9 Willbrand, Carola / BRD: Chiang Mai Social Installation / Nord-Thailand
Foto: Ludwig, Gaby, DSL. Box: PAC 5
- Nr.10 Patterson, Ben/ USA/ BRD: PAC 5, Suarn Pakkhard Pallace, Bkk / Thailand.
Foto: Cieslik, Lisa, DSL. Box: PAC 5
- S.67** Nr. 11 Siu Lan, Ko / Hongkong: "waiting for Time" PAC 14 Saigon / Vietnam 2006
'Performance in one Minute' Foto: Chi Wai, Cheung
- Nr. 12 McLennan, Alastair/ Irland: PAC 14, Dalat / Vietnam 2006
Foto: Arsem, Marilyn
- Nr. 13 Nyunt Lynn, Kyaw / Burma: PAC 14, Saigon / Vietnam 2006

“Performance in one Minute” Foto: Arsem, Marilyn

- Nr. 14 Duc, Tung Pham / Vietnam: PAC 15 Saigon / Vietnam 2006
“Performance in one Minute” Foto: Arsem, Marilyn
- S.68** Nr. 15 Nieslony, Boris/ BRD: Koan, Daily Life Plot Project: PALA, Indonesia, 2008
Foto: Boedi, O-Tong, DSL; Box Indonesien PALA und
http://www.foi.sg/foi6/files/gimngs/8_pala-038.jpg (29.04.2013)
- Nr. 16 Suryodarmo, Melati/ Indonesien: “Solitaire” 10.04. – 27.04.2008
VALENTINE WILLE FINE ART vwfa.net
<http://www.vwfa.net/kl/offsiteDetail.php?oid=37> (06.06.2013)
- Nr. 17 Shin ichi, ARAI / Japan: “Art of Encountering Issue II “ Köln / Artothek
(14.07.2007) “Arigato, Joseph Beuys” Artothek Foto: H.R
Ergänzend: <http://www.araiart.jp/AoE71410.html> (05.06.2013)
- Nr. 18 Sitthiket, Vasan / Thailand: Performance Site: Myanmar 05. Borders:
“withIn without” (29.01.2005) araiart.jp
<http://www.araiart.jp/AoE71410.html> (15.05.2013)
- Nr. 19 Orimoto, Tatsumi / Japan: “Bread Man” 31/10/08-11/01/09,
http://spacecollective.org/userdata/7WAt4FSk/1316449148/orimoto_breadman01.jpeg (20.05.2013)
- Nr. 20 Mendoza, Yamile Manrique/ Kolumbien: Bogota, Foto: H.R. 04.04.2012
Archiv DSL: Box Kolumbien
- Nr. 21 Ettengruber, Sibylle / Austria: “Austria-Colonia / Von den Bergn unten nach
oben den Fluss hinauf” 2011 Archiv DSL, Box: Austria- Colonia,
Foto: Bartholomäus
- Nr. 22
- Nr. 23 Siu Lan, Ko / Hongkong: “Eggxercise” 150 eggs, transparent tapes, 2007
“Made In China” Louisiana Museum, Denmark
Foto: auch nach Rückfrage bei Ko Siu Lan; unbekannt
http://www.kosiulan.net/crbst_113.html Image 2 (20.06.2013)
- Nr. 24 freibild
- S.69** Archiv, DSL,Box: Singapur, Katalog SAM “ The Artists Village 20 Years on”
Co-published by ‘The Singapur Art Museum’ and ‘The Artists Village’,
Co-Edited by Woon Kian Kwok und Wen Lee “The Substation”
Archiv: DSL, Box: Singapur,
- S.70** Nr. 25 Archiv, DSL Box: Singapur, Katalog “SAM “ (s.o.) S. 12
- Nr. 26 Archiv, DSL Box: Singapur, Katalog “SAM “ (s.o.) S. 12
- Nr. 27 Archiv, DSL Box: Singapur, Katalog “SAM “ (s.o.) S. 10

- S.71** Archiv, DSL, Box: Singapur, Katalog "SAM" (s.o.) S. 42
- S.72** Nr. 28 Wen, Lee / Singapur: 'Yellow Man' 18.07.2009, DSL, Fotoarchiv: Wen_Lee
- Nr. 29 Da Wu, Tang / Singapur: "DancingUV" 1989, published in SAM 2011, ISDN 978-981-07-0087-4 S. 160
- Nr. 30 Wen, Lee / Singapur: "Journey of a yellow man no.16: southern man, northern exposure". Copenhagen City Square, "Made in China", Louisiana Museum of Art, Denmark, 25.05.2007
<http://www.longaction.org/media/bild/gross/general/JYM-Denmark.jpg>
 (04.05.2013)
- Nr. 31 Heng, Amanda/ Singapur: "Another Woman" 1996
<http://www.indesignlive.sg/articles/singapore-biennale-2011> (04.05.2013)
- S.73** Nr. 32 Da Wu, Tang/ Singapur: "The Rhino Drink" 1998, Archiv DSL Box: Singapur, Broschüre "SAM" (s.o.) S. 16, Foto: How Koh Nguang .
- Nr. 33 Wen, Lee / Singapur: "Journey of a Yellow Man No 13" 1999, Archiv, DSL Box: Singapur, Katalog "SAM" (s.o.) S. 16
- S.74-75** Archiv, DSL, Box: BMI
- S.76-78** Nieslony, Boris, Teubner, Marco:" The Principle of Black Market International 1985-2005"produced by E.P.I.Zentrum; DSL, Box: BMI- Magazine-eigene
- S.79** Nr. 34 Briefdokument : Archiv, DSL Box: BMI 1
- Nr. 35 Nieslony, Boris / BRD: Archiv, DSL Box: BMI 1 Fotograf: unbekannt
- S.80** Nr. 36 Black Market International: Poster 2010. Archiv DSL, Box: Material-BMI-Poster
- S.81** Nr. 37 Black Market International: Festival "Bone 8" Bern 2005, Archiv, DSL Fotoarchiv: Bone_8 Foto: Rindeisbacher, Martin
- Nr. 38 Black Market International: Festival "Bone 13" Bern 2010, Archiv, DSL Fotoarchiv: Bone_13Sa_203 Foto: Rindeisbacher, Martin
- S.82** Nr. 39 MacLennan, Alastair/ Irland: Collaboration#1, Belfast 2006 , Foto: Vason, Manuel. Aus dem Bildband "Encounters Inside Performance and photographie" Published by Arnolfini Gallery Ltd, Bristol, 2007 ISBN 978-0907738848, S. 44
- Nr. 40 Nieslony, Boris, Wen, Lee: "undisclosed territories 2010"Indonesien Foto: Gerber, Almut, DSL, Box: BMI undisclosed territories.

- Nr. 41 Andreé, Julie/ Kanada: <http://www.liveart.dk/hp13/?p=156> (22.5.2013)
- Nr. 42 Fritz, Jürgen/ BRD: “BMI in Action on Route“ Mexiko City 2002,
Foto: Juarez, Antonio
<http://blackmarketinternational.blogspot.de> (22.05.2013)
- Nr. 43 Andree, Julie T., Teubner, Marco: DSL , Box: BMI , sowie
<http://blackmarketinternational.blogspot.de/> (09.05.2013)
- Nr. 44 Meyer, Helge/ BRD: “Tulca Arts Festival 2012”
http://www.foi.sg/foi6/files/gimsgs/9_wann-when-2-helge-meyer.jpg (9.05.2013)
- S.83** Nr. 45 PAErsche, Gruppentreffen: Orangerie / Köln (10.05.2011) Foto: H.R.
- Nr. 46 Didier, Beatrice: PAErsche –Orangerie , Köln 10.05.2011
Foto: Schaller, Evamaria. Archiv DSL, Box: PAErsche 2011 Orangerie
sowie DSL Bildarchiv: D_Didier , sowie
http://www.paersche.org/content/P0511_Orangerie.html (17.05.2013)
- S.84** Nr. 47 Homeyer, Frank: open source, PAErsche, Orangerie (15.03.2011)
Foto: Schaller, Evamaria
- Nr. 48 Didier, Beatrice: Künstlerforum Bonn **PAErsche - Displacing Time**
(19.06.2012) Foto: © Bartholomäus
- Nr. 49 Bullmann, Marita: PAErsche, Orangerie (15.03.2011)
Foto: Schaller, Evamaria
- Nr. 50 Open source: **PAErsche | Displacing Time - die Muße** 12.11.2012
Orangerie, Köln, Foto: Bartholomäus
- Nr. 51 Bullmann, Marita: Künstlerforum Bonn **PAErsche | Displacing Time | Ent-
Setzen** (06.11.2012) Foto: Meiner, Karin
- Nr. 52 Raap Jürgen: **PAErsche - Künstlerforum Bonn** (11.11.2011)
Foto: Meiner, Karin
- Nr. 53 Tiedemann, Tim / Trinks, Ieke/ Meine,r Karin: (Open Source Performance)
Orangerie, Köln ,**PAErsche | Displacing Time | Aus-Setzen** (10.10.2012)
Foto: © Bartholomäus
- S.85** Nr. 54 **PAErsche – unterwegs** Performance-Spaziergang auf beiden Rheinseiten in
Köln (06.08.2011) KünstlerInnen: Helmes, Susanne / Jolles, André / Meiner,
Karin / Homeye,r Frank / Schaller, Evamaria / u.a
Foto: Caspari-Phillips, Waltraud
- Nr. 55 Open source: PAErsche, Orangerie, Köln (15.03.2011)
Foto: Schaller, Evamaria
- S.86** Nr 56 Open source: **PAErsche - Displacing Time**, Orangerie, Köln (20.06.2012)
Foto: Didier, Beatrice

- Nr. 57 Open source **PAErsche - Displacing Time**, Orangerie, Köln (20.06.2012)
Foto: Meiner, Karin
- S.87** Nr. 58 KUNSTFORUM INTERNATIONAL 1991 Band 116, S.228-233
- S.88** Nr. 59 Artists meeting: ASIATOPIA 2004 Bangkok/ Thailand, “Mild Conflict “
u.”Performance and Science” Foto: H.R
- Nr. 60 ASIATOPIA 2004 Chiang Mai/ Nordthailand, Empower, Fotograf: H.R
- Nr. 61 Besprechung zu ASIATOPIA 2008 Bangkok-Art -Center (BAC) Thailand
Foto: H.R
- Nr. 62 Marte, Sabine/ Austria, Plienbangchang, Paisan/ Thailand: ASIATOPIA 2004
Concrete House / Nonthaburi / Thailand, “Mild Conflict “sowie
”Performance and Science” Foto: H.R
- Nr. 63 Fam. Apisuk /weitere Künstler: ASIATOPIA 2004 Concrete House /
Nonthaburi / Thailand Foto: H.R.
- Nr. 64 Buffet für die Künstler (Nachbarschaftshilfe) : ASIATOPIA 2004 Concrete
House / Nonthaburi / Thailand Foto: H.R
- S.89** Nr. 65 Gruppenbild der partizipierenden KünstlerInnen und Helfer:
International-Multi-Media-Art-Festival (IMMAF) Yangon / Burma 2012
Foto: Didier, Beatrice,
[https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151225713944608
&set=t.100000854117053&type=1&theater](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151225713944608&set=t.100000854117053&type=1&theater)
- Nr. 66 Künstler: im Gelände des Farnzösischen Kulturinstituts zu IMMAF, Yangon /
Burma 2012, Foto: H.R.
- Nr. 67 Ko, Aye (Mitte)/ Burma, Besprechnung mit d. KünstlerInnen: IMMAF,
Yangon / Burma 2012, Foto: H.R
- Nr. 68 Transport vom Flughafen zum New Zero Art Space , Yangon / Burma 2012,
Foto: H.R
- Nr. 69 Rahman, Wakilur / Bangladesh, Wei, Liu/ China, Künstlergespräche in
Straßenrestaurant / Yangon: IMMAF 2012, Foto: H.R
- S.90** Nr. 70 U-Gabat (U- Kabat) Flyer ca. 1996, Bangkok/ Thailand Archiv, DSL, Box:
Thailand
- S. 91** Nr. 70 Nieslony, Boris: “A feather fell down on Hongkong” 2007
Foto: Clockwork, Jesse

Danksagung

Mein größter Dank gilt Boris Nieslony und dem mir entgegen gebrachten Vertrauen. Carola Willbrand und Karin Meiner die sich immer wieder Zeit für ausführliche Gespräche genommen haben und allen KünstlerInnen von The Artists Village, Black Market International, PAErsche sowie Noah Holtwiesche von Pan Vienna der mir immer wieder für Fragen zu Verfügung stand.

Sowie H. und HP. Hinterecker für die Unterstützung während meines Studiums.

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren

