

Symposium

Kuratiert von Dorothea Rust und Dimitrina Sevova,
co-kuratiert von Denis Pernet

What's Wrong with Performance Art?

Das Symposium¹ ist eine 2 ½-tägige Veranstaltung, die eine Plattform für die Präsentation und Diskussion von, sowie für performative Beiträge zu Performance Kunst bieten soll. Das Symposium will einen energetischen, offenen Raum für den Wissensaustausch zwischen angesagten aktiven Praktiker_innen im Feld der Performance Kunst(Künste) schaffen: Künstler_innen, Kurator_innen und Forschende, Lehrende/Vermittler_innen im Bereich von Performance, Engagierte in der Performance Kunst, die Erfahrungen aus ihrer Praxis, Reflexionen, Gedanken und Forschungen (mit-)teilen wollen.

Das Symposium ist ein Podium; es ermuntert, ja ermutigt die eingeladenen Beteiligten, sehr direkt und subjektiv Stellung zum materiellen programmatischen Inhalt der Veranstaltung zu beziehen. Die Panel-Struktur mit Präsentationen und einem Schwerpunkt auf Diskussionen soll das Publikum von vornherein einbeziehen. Das Symposium ist quasi-akademisch: es will Praktizierende innerhalb und ausserhalb akademischer Kontexte zusammenbringen, ihnen ein Podium geben, ihre Praktiken, ihre Artikulierung und Vorgehensweisen öffentlich vorzustellen und zu diskutieren. Der Anlass ist offen für 'Profis' als auch für die breite interessierte Öffentlichkeit. Das Symposium agiert innerhalb der lokalen, interregionalen und internationalen Performance Kunst Szene(n). Es plädiert für eine verschiedenartige Wahrnehmung und eine neue Ontologie im Verhältnis von Performance und Kunst, als auch für weitverzweigte Verästelungen, die das Feldes der 'live-practices' erweitern.

Das Symposium will sich nicht der Abstraktion hingeben, indem es Performance Kunst analysiert, sondern die Qualitäten und Erfahrungen aktueller Praktiken herausarbeiten und über ihre Zukunft spekulieren können, ohne diese zu kategorisieren. Es orientiert sich nicht an Geschichtsschreibungen über Performance Kunst, sondern belebt vielmehr deren unterschiedliche Diskurse und Narrative, die

es ermöglichen, Wissen zu artikulieren, das situativ, materiell und anwesend ist.

Das Symposium stellt Fragen zum Verhältnis von Performance und Kunst heute in mannigfaltigen und sich unentwegt verändernden Realitäten und zu Kunst als gelebte Performance. Es erkundet die aktuelle Tragweite der Kontexte gegenwärtiger Kunstpraktiken und die Vielfalt ästhetischer Strategien in zeitgenössischer Performance und der Performativität in der Kunst, im Weiteren auch die Beziehung zwischen Konzepten, Perzepten und Affekten, Ästhetik und Politik, Körper und Instrument, Technologie und Natur. Ihre Beziehung zum Leben, ihre Unbeständigkeit und Nicht-Repräsentierbarkeit machen Performance Kunst (Künste) vor allem als Praxis zugänglich, in Anbetracht der Vielfalt deren ontologischer Unterschiede quer durch viele Medien und Disziplinen.

Es bestehen Zweifel daran, was unter Performance Kunst (Künsten) und wie sie zu verstehen ist. Ist sie Zeitgenössische Performance, Performance als Bildende Kunst, Konstruierte Live-Ereignisse, Live Kunst, etc.? Nichtsdestotrotz legt das Symposium den Schwerpunkt nicht auf die Frage, was Performance Kunst denn sei; ebensowenig versucht es, die Gegenwart aufgrund ihrer vergeschichtlichen Vergangenheit zu theoretisieren oder in die kontroverse Debatte zu den Ursprüngen der Performance Kunst (Künste) einzugreifen. Im Kontext des Symposiums gibt es mehrere Ursprünge der Performance Kunst (Künste). Sie durchquert unterschiedliche Felder, Praktiken, Techniken sowie Bewegungen, Strategien und Kontexte.

Es nimmt Abstand von Definitionen der Performance Kunst als Genre und den Hierarchien, die durch die Ordnung von Klassifizierungen wie Körperkunst, „Soft Machine“ Technologien bzw. harte Technologien, zeitbasierte Kunst, oder die Beschreibung von Performance Kunst als Medium produziert werden. Das Symposium erkundet die politische und ästhetische Potentialität der Performance Kunst heute, wo heute wie Performance Kunst performiert wird und von wem, und stellt sie auf die Probe.

Das Symposium will zur emanzipatorischen Wirkmächtigkeit des Kartografierens beitragen. Kartografieren hat mit Performance zu tun, wie Deleuze und Guattari in *Tausend Plateaus*² schreiben

¹ Das Ersetzen des allgemein gebräuchlichen *Symposium* durch *Symposium* wurde angeregt durch die Suche nach anderen Zugängen und einem anderen Vokabular, näher bei der Performance Kunst. In der Botanik bezeichnet Symposium den Verzweigungsmodus von Gefässpflanzen, bei dem das weitere Wachstum der Sprosse nicht von der Hauptachse sondern von subterminalen Seitenachsen fortgesetzt wird. Die Hauptachse wird dabei meist – aber nicht in allen Fällen – durch die Bildung eines endständigen Blütenstands oder einer Blüte aufgebraucht.

² Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi (Minneapolis/MN: University of

– Kartografieren als Prozess als auch als politische und diskursive Praxis. Das Kartografieren ist eine lebende und unausgesprochene Form der Wissensproduktion zwischen Handlung/Nicht-Handlung, zwischen inszeniertem und alltäglichem Leben. Ihre implizite Wissensproduktion umfasst so viele verschiedene Praktiken, Methoden, Techniken, Bewegungen, Gesten, die direkt angebunden sind an Körper und Materialien und an die Materialität der Anwesenheit, hin zu jenem Moment, der noch kommt.

Performance diene als Ausgangspunkt für einige der radikalsten Vorstellungen, die die Art und Weise verändert haben, wie Künstler_innen und Publikum über Kunst nachdenken, schreibt RoseLee Goldberg – von den Avantgarde-Bewegungen bis heute. Die erste Definition von 'falsch' – 'nicht übereinstimmend mit was moralisch richtig oder gut ist' – halt darin nach, wie Performance Kunst inkorrekte, regelwidrige, verzerrte, schiefe und anverwandte Strategien eingeschleust hat, um bestehende feste Werte zu untergraben, Kategorien herunterzubrechen, wobei die Künstler_in bestrebt ist, Grenzen in neuer, unerwarteter Weise zu sprengen und damit neue Richtungen zu weisen. Der Titel des Symposiums 'What's Wrong with Performance Art?' kann selbst als eine Art Performance gelesen werden, bezieht er sich doch auf Marina Abramovics 'Rhythm 0' von 1974 bezieht. Das Symposium bietet viele Überlegungsgegenstände ohne Einschränkung, die vom Publikum als eine 'Performance' im Umlauf innerhalb der Diskussionen fungieren können, von der aus Kritik mit der Frage im Raum 'performiert' werden kann: «Bleibt heute noch etwas übrig vom Risiko und der Unberechenbarkeit der Performance?» – «Gibt es in der Pistole noch eine Patrone?» – «Was für eine Waffe ist sie?» – «Wer löst heute den Schuss aus? Die Künstler_in, das Publikum, die Kunst-Institution, der Kunst-Markt, die Kunsthochschule, eine 'unabhängige' Kunst-Szene?»

Wie Marina Abramović ausführte: „Im Falle von Performance würde ich sagen, das Publikum und die Performer_in ergänzen einander nicht nur, sondern sind fast unzertrennlich.“ Ihre Vorstellung einer Einheit zwischen der Künstler_in und dem Publikum für die Zeitdauer des Performancestücks bringt sie zur Behauptung, dass „die Energie, die von dieser Einheit freigesetzt wird, eine brandneue Gemeinschaft“ herstellt. Das Symposium stellt die Frage nach der Rolle des Publikums und der von einer neuen Mitwirkung geprägten Formen im Aufbau einer brandneuen Gemeinschaft. Welche Art von ‚brand‘, und welche Gemeinschaft wird heute von der Performance Kunst generiert?

Gibt es in allen Feldern der bildenden Kunst eine ästhetische Verschiebung 'von haptischen und distanzierten ästhetischen Formen hin zu immersiven und affektiven Kräften', welche die Performance Kunst (Künste) vom Rand der bildenden und zeitgenössischen Kunst in institutionalisierte Sichtbarkeit emporhebt? Die grossen Kunstinstitutionen, der internationale Biennalekreislauf, Kunstmessen, Fördersysteme der Kulturpolitik, lokale und internationale Festivals, weltweite Atelier-Austauschprogramme etc. zeigen heute ein beträchtliches Interesse an Performance Kunst. Der Trend geht dahin, dass Performance Kunst von Museen gesammelt und in ‚white cube‘-Galerien, an Leuchtturm-Festivals und bei den Feiern

Minnesota Press, 1987), p. 12.

grosser Institutionen gezeigt wird (Manifesta 2016 in Zürich, Performancepreis Schweiz, Art Basel, der Performance Room der Tate Modern etc.). Das Kunstsystem errichtet überall 'Kunst-Buchten' für Performances oder Performance-Räume, oder lässt sich etwas anderes einfallen, worin es Performance Kunst (Künste) permanent oder temporär beherbergen kann. Wie beeinflussen diese neuen Zusammenhänge Performance Praktiken, und allgemeiner, was wird da als Performance Kunst akzeptiert?

Wie Katie Kitamura behauptet: «Ehemals vom Kunstmarkt im Stich gelassen, ist Live-Art heute überall, grösstenteils dank ihrer hartnäckigsten Advokatin, RoseLee Goldberg.» Und im gleichen Artikel erörtert sie die Akkumulation von Performance Kunst im Kunstmarkt: «Die historisch antikommerziellste Kunstform ist heute ein fester Bestandteil von Kunstmessen, weil ihre Organisator_innen festgestellt haben, dass Live-Art dem Gefühl des Shoppings in einem Hangar Feierlichkeit verleiht.»³

Ökonomisierung beeinflusst Kunstpraktiken, und wenngleich die Performance Kunst (Künste) im Kunstmarkt immer noch weniger Aufnahme findet, wendet er für ihre Eingliederung verschiedene Strategien an, um ‚einen Raum zu aktivieren‘ für die Ausstellung von Kunstwerken, deren Material der Mensch ist. Wenn Performance Kunst (Künste) nicht mehr 'anti-markt' sind, was für einen Markt hat sie dann? Wer sammelt sie, und wie sind Performance-Künstler_innen repräsentiert, von welcher Art Galerien oder Firmen? Ist Performance Kunst (Künste) vielmehr die Aufwärm-Übung, die für eine gute Stimmung im Shopping-Erlebnis sorgt? Und ebenso die Frage: Ist der Körper immer noch das Hauptmaterial der Performance Kunst (Künste) von heute?

Wenn wir heute von globaler Kunst sprechen, so lässt uns kritischen Forscherstimmen zuhören, die finden, dass sich Performance Kunst (Künste) von 'nicht-westlicher Kunst' herleite, mit Wurzeln nicht nur in den Avantgarde-Bewegungen in Europa gegen den 1. Weltkrieg, sondern auch im Ankoku Butoh (Tanz der Finsternis) und der Gutai-Bewegung in der Nachkriegsära des 2. Weltkriegs in Japan. Gutai ist ein Amalgam von Werkzeug und Körper; er befasst sich mit der Beziehung zwischen Körper, Materie, Zeit und Raum und den zwei Qualitäten seiner Praktiken der Verkörperung und Gegenständlichkeit, was einen Raum fürs Experimentieren, einen Raum für Freiheit und Ausdruck aufspannt, als Reaktion gegen abstrakte Kunst. Butoh und Gutai wollen 'über die Abstraktion hinausgehen', zu einer Zeit als sich abstrakte Kunst ideologisch festgesetzt hatte und zur hegemonistischen Sprache wurde. Sie waren auch eine Reaktion gegen die Atombombe, die rasante Technologisierung und das ökonomische Wachstum im Nachkriegs-Japan und, im Fall von Butoh, gegen den Import westlicher Kultur in Tanz und Theater.

3 Katie Kitamura, "Art Matters | The Second Life of Performance," *T – The New York Times Style Magazine*, 10 June 2014 <<http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/06/10/performance-roselee-goldberg-interview-performance-art-book/>> (accessed 2016-09-19).

Einige Anliegen zu Performance Kunst — Symposium-Input und -Reflexion zu Inhalt und Praktiken

Performance Kunst betreffend scheint es zwei verschiedene Enden zu geben. Performance produziert einen doppelten Effekt und spannt Performance Praktiken und ihre Wahrnehmung zwischen zwei verschiedenen Enden oder zwischen zwei Polen auf, was noch mehr Dissens und Differenz im Feld, oder den Feldern, der Performance Kunst erzeugt:

Performance Kunst als ein Mythos: Performance Kunst isoliert sich als eine singuläre Praktik. Kredo ihrer ästhetischen Sensibilität ist eine materielle Präsenz von Jetzt-Hier [now-here], die von überall herbeigezogen wird. Ihre materiellen Aktionen sind flüchtige Phänomene, universale, subversive Live-Acts und -Ereignisse, die Grenzen ausloten und nicht nur der Dokumentation trotzen, sondern das Repräsentationssystem unterbrechen und diesen Moment in andere Felder der Sichtbarkeit führen in der unermesslichen Ganzheit der Realität. In der Präsenz existiert die Zeit nicht. Für Künstler_innen, die sich als Performancekünstler_innen definieren, bleibt der Körper Subjekt und Medium der Performance. Er emanzipiert sich vom zweifachen Strang seiner Identifikation mit dem Alltagsleben, in dem Performance nicht Performance Kunst wäre, indem er auf Elemente aller möglichen Erfahrungen, verschiedener Künste und Techniken zurückgreift, und daraus wie ein 'Bricoleur' eine Montage macht. Jede Performance grenzt den ästhetischen Raum von dem ab, was er nicht ist. Philosophie beeinflusst die Praktik oder Praktiken, die wiederum in die zeitgenössische Philosophie einfließen, wie in die Phänomenologie und den Poststrukturalismus. Performance Kunst ist «verkörperte Philosophie» und die begriffliche Grenze der Philosophie.

Performance Kunst ist überholt: Ihre Strategien aus 'anderen Zeiten' werden heute von allen Künsten und kulturellen Praktiken absorbiert. Alles wird performativ ausgehandelt und handelt von Performance Kunst (sozial, politisch, ökonomisch). Unser aller tägliches Leben wird von unsichtbaren automatisierten Kräften einer algorithmischen Performance gesteuert. Künstler_innen arbeiten mit verschiedenen Medien und Technologien. Kritische Praktiken, Anthropologie, Ethnographie, Gender Studies, Kulturtheorie, Aktivismus und Globalisierung beeinflussen Praktiken und Kultur, derweil sie Performance und Performativität kritisch hinterfragen und sie wiederum in ihren methodischen Werkzeugkasten und Vokabular aufnehmen.

Die heutige performative Ökonomie setzt auf logistisches Management und auf einem Kontrollfluss, die von Algorithmen performt werden. Performance ist Teil der technologischen Raffinesse, Vielschichtigkeit und Verflochtenheit unserer gegenwärtigen Realitäten. Wall Street hat ihre Sprache übernommen. Wir alle performen Arbeit, während unsichtbare Kräfte die Gesten kontrollieren, die differenzierte, immaterielle Güter produzieren. Das unsichtbare Spektakel verändert den Index von Körper, vom disziplinierten zum kontrollierten Körper, zum überwachten Körper, der panoptisch von überall einsehbar ist. Wie verändert diese Verschiebung Performance Kunst, und wie

geht sie mit Kontrolle bzw. mit dem Unkontrollierten um? Welche Kontrolle übt sie aus, und wie? Und eine ketzerische Frage: Kann sie sich dieser Kontrolle entziehen? Kann sie überhaupt einen anderen Raum schaffen?

Einige Künstler_innen und Kurator_innen scheinen der Meinung zu sein, dass Performance Kunst nicht mehr zeitgemäss ist. Welche Transformation hat da stattgefunden? Was bleibt übrig? Welche Beziehung besteht zwischen Performance und dem Performativen in der zeitgenössischen Kunst? Das Performative wird von J.L. Austin als ein Sprechakt, ein Behauptung umschrieben, die weder als richtig noch falsch gelten kann, sondern vielmehr als Erfolg oder Misslingen dessen, mit dem Aussprechen einer Tat dieselbe zu vollbringen, aufgrund des konstitutiven Versprechens und Wirkungsvermögens des Aussprechens zum Fabulieren und Verändern von Machtverhältnissen. Birgit Pelzer in «The Integral Calculus of Ambiguities» hebt das Performative über das Sprachspiel hinaus: «Ein Performatives ist weniger ein Sagen als ein Tun.» Sie unterscheidet zwischen der Aussage und der Wirkungsmacht des Aussprechens. Für sie liegt das Performative im feinen Zwischenraum zwischen Aussage und Referent, zwischen Aussage und Aussprechen. In den Kräften des Aussprechens, welche die Kräfte der Verschiebung sind, liegt das (selbst-) untergrabende Wirkungsvermögen des Performativen. Performance scheint sehr viele Gemeinsamkeiten mit dem Performativen zu haben, indem Bezogenheit hier mehr gemimt, als tatsächlich aufgeführt wird, was sie in die Dimension des Misslingens und der Nicht-Identität bringt und die mannigfache Verwirrung zwischen Bedeutung und Verweis erhöht. Das Performance Phänomen ist eine Ent-Adaptierung von Bedeutung. In der Performance ist der Wille zur Non-Rhetorik offensichtlich. Performance spielt so auf einem Zeichensystem mit paradoxerweise nicht-semanticischer Leidenschaft.⁴

Mit Birgit Pelzer fragen wir: «Performance stellt die Metapher für diese Gesellschaft in solch schwankender Weise zur Verfügung, dass gefragt werden kann, ob sie diesem Zeitgeist widersteht oder nicht oder sich ihm vielmehr anpasst. Wahrscheinlich beides, aber in welchem Verhältnis?»⁵

Es scheint, dass Performance ihr Verführungspotential selbst noch in der Twitter Generation behauptet. «Ist Performance wieder zurück?» fragt RoseLee Goldberg. Das Symposium fragt: «Ist Performance Kunst überall?» Haben sich alle anderen Formen von Live-Art in Performance Art verwandelt? Sind z.B. zeitgenössisches Theater, zeitgenössischer Tanz und Musik alle Performance?⁶ Trotzdem ist Performance Kunst eine akademische Disziplin geworden, und Performance fügt sich in den Mainstream ein. (RoseLee Goldberg) Heute ist Performance eine ernsthafte Angelegenheit.

4 Birgit Pelzer, "Performance or The Integral Calculus of Ambiguities," trans. from the French Oliver Feltham, in Chantal Pontbriand (ed.), *Parachute: The Anthology (1975-2000)*. *Performance & Performativity [Vol. II]*, (Zurich & Dijon: JRP | Ringier & Les presses du reel, 2013), pp. 44-53.

5 B. Pelzer, *op. cit.*, p. 51.

6 In the newspaper Gessnerallee Theater, the then-new director Roger Merguin stated once that there is no theater anymore (in Gessnerallee). That all is performance.

In der Spannung zwischen den beiden Tendenzen (Performance Art als Mythos und Performance als überholt) scheint es heute zwei Lager zu geben: «Performance Künstler_innen» versus «Künstler_innen, die in Performance arbeiten». Diese beiden unterschiedlichen Enden kommen von demselben sinnlich heterogenen Zentrum oder von der Widersprüchlichkeit zwischen zwei verschiedenen Polen, aus denen verschiedene Stadien und Haltungen hervorgehen: von Anti-Kunst zu erweiterter Kunst (expanded art), zu theatralisierter Kunst und der 'performativen Wende', zu sozialer und partizipativer, zu kontext-kollaborativen Netzwerk-Praktiken. Es besteht eine Affinität zwischen Performance Kunst und Technologie, den Medien-Künsten der 1980er Jahre mit Video-Kunst, den 1990er Jahren mit VR-Technologie, Cyborgs und Körper-Technologie. Verlangen soziale Medien und Smart Phones heute möglicherweise gar mehr Partizipation und neue Formen von Sozialität und Kollektivismus? Junge Künstler_innen scheren sich nicht um den Performance-Art-Kanon und seine Auslegung. Wenn es keine Regeln in der Performance Kunst gibt, wie hat es sich mit Methoden und Techniken? Gibt es Methoden (z.B. die Abramović-Methode), «um die Wichtigkeit der Beobachter_in und des Observanten in der Performance Kunst zu unterstreichen?». «Es ist ein kurioser Gedanke, dass die Beobachter zu Beobachteten werden.» Das Symposium befragt beides, die Methoden der Praktik und diejenigen der Forschung/Recherche und Dokumentation/ Archivierung von Performance Kunst.

Was für eine Beziehung gibt es zwischen Performance Kunst und performativer Kunst Praxis? Was könnte die Differenz zwischen beiden sein? Performance Praktiken werden in Kunsthochschulen vermittelt, oder sich ihnen angenähert. Was könnte das für beide Enden heissen? Aus welcher Perspektive reden wir darüber? Was verstehen wir unter Performance Kunst, wenn wir sie unterrichten? Was für eine Art der Vertiefung ist das im Kontext von Hochschul-Ausbildung? Was könnte mit Performance Kunst gemeint sein? Wie ist ihr Bezug zu Performance und anderer 'relationaler Ästhetik', politischem Aktivismus, öffentlichen Interventionen, performativen Gesten, Rundgängen/Spaziergängen, Umherschweifen, etc.?

Text: Dorothea Rust und Dimitrina Sevova

Symposium

Curated by Dorothea Rust and Dimitrina Sevova,
co-curated by Denis Pernet

What's Wrong with Performance Art?

The Symposium ¹ sets up a two-and-a-half days event that aims to provide a platform for presenting, discussing and performing about Performance Art. Symposium strives to generate an energetic open space to exchange knowledge between the current active practitioners in the field of Performance art(s): artists, curators and performance study researchers and educators, those who are committed to Performance Art to share their practices, experience, reflections, thoughts, and research.

The Symposium is a podium that encourages invited participants to give a very direct subjective response from the material objectives of the event itself. The audience will be closely involved in the sessions throughout a panel structure of presentations with an accent on discussions. The Symposium is quasi-academic, and serves to bring together practitioners inside and outside Academia to give them a podium to publicly present and discuss their practices and modes of articulation and action. It is an event open to professionals and the broad audience, too. The Symposium operates within the local, interregional and international Performance Art scene. It strives for different perceptions and a new ontology about the relation between Performance and Art, and a pattern of branching that expands the fields of live practices.

The Symposium does not aim to produce abstraction by analyzing Performance Art, but to abstract the qualities and experience of the current practices and speculate about their futures without attempting to categorize them. It is not oriented towards its histories, but rather activates its different discourses and narratives able to articulate knowledge that is situated, material and present. The Symposium asks about the relation between Performance and Art now in multiple and constantly changing realities, about art as a living performance. It investigates the current moment of the context of the present art practices and the variety of aesthetic strategies in contemporary Performance and Performativity in Art, and the relation between concepts, percepts and affects, aesthetics and politics, body and tools, technology and nature.

1 The substitution of the commonly used *symposium* by *symposium* is driven by the idea of searching for other sensibilities and vocabulary closer to Performance Art. In botanics, a symposium is a mode of branching of vascular plants, in which further growth continues not in the main axis but from subterminal laterals. The main axis is then in most cases – though not in all – used up by the production of a terminal inflorescence or blossom.

Its connection to life and its impermanence and non-representability make Performance Art(s) accessible mostly from the point of view of practice, to reflect on their variety of ontological differences ranging across many media and fields. The Symposium aims to enrich the emancipatory potential of the agency of mapping. The map has to do with performance, as Deleuze and Guattari write in *A Thousand Plateaus* ² – mapping as a process as well as a politics and discursive practice. They are living and tacit forms of knowledge, between action/inaction, between acted and daily life, and implicit knowledge production that encompasses so many different practices, methods, techniques, movements, gestures directly connected to the body and materials, and the materiality of the presence, to this moment yet to come.

Performance has been the starting point for some of the most radical ideas that have changed the way we – artists and audiences – think about art, writes RoseLee Goldberg, from avant-garde movements to nowadays. The first definition of wrong: 'not in accordance with what is morally right or good,' resonates with how Performance Art has been 'smuggling' incorrect, illegal, twisted, crooked and related strategies to subvert existing rigid values, breaking down categories as the artist attempts to push boundaries in new, unexpected ways and indicate new directions. The title of the Symposium *What's Wrong with Performance Art* can be read as a kind of performance itself, as it refers to *Rhythm 0* (Marina Abramović, 1974). The Symposium offers many objects of thoughts without restrictions to be used by the audience as the circulation of a 'performance' inside the discussions from where critique can be performed, asking: "Do risks and unpredictability remain in Performance Art today?" – "Is there still a bullet in the pistol?" – "What kind of weapon is this?" – "Who triggers it nowadays? The artist, the audience, the art institution, the art market, the art Academia, an 'independent' art scene?"

There are doubts about what and how is to be understood by Performance Art(s). Is it Contemporary Performance, Visual Art Performance, Constructed Live Events, Live Art, etc.? Nevertheless, the Symposium does not focus on the question of "What is Performance Art?," nor does it try to theorize the present based on its historicized past or take part

2 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi (Minneapolis/MN: University of Minnesota Press, 1987), p. 12.

in the controversial debate about the origins of Performance Art(s). In the context of the Symposium, there is more than one origin of Performance Art(s). It crosses different fields, practices, techniques, and movements, strategies and contexts.

Taking a distance from definitions of Performance Art as a genre and the hierarchies produced by a classification order, like *body art* "soft machine" technologies vs. hard technologies, or *time based art*, or a description of Performance Art as a medium. The Symposium explores and tests the political and aesthetic potentialities of performance practices today, where and how Performance Art is performed today, and by whom.

Is there an aesthetic shift 'from haptic and distance aesthetic forms into immersive and affective force' in all fields of visual art, that take Performance Art(s) from the margins of visual arts and contemporary art and elevates it to institutional visibility? Today there is considerable interest towards Performance Art by the large art institutions, the international Biennial circuit, art fairs, the system of grants of different cultural polices, local and international festivals, world-wide art studio exchange programs, etc. There is a tendency for contemporary Performance Art(s) to be collected by museums and presented in white cube galleries, beacon festivals and the celebrations of large institutions (Manifesta 2016 in Zürich, Performance Art Award, Art Basel, the Tate Modern's Performance Room, etc.). The art system builds everywhere "art bays" for performances, or performance rooms, or something else that can be used to host Performance Art(s) permanently or temporarily. How do these new contexts influence performance practices and more generally what is accepted there as Performance Art?

According to Marina Abramović, "In the case of performance, I would say that public and performer are not only complementary but almost inseparable." Her notion of *unit* between the performance artist and the audience during the duration of the performance piece lead her to state that "The energy generated by this *unit* [...] creates a *brand new community*." The Symposium interrogates the role of the audience and the new participation driven forms that are able to create *brand new community*? What kind of brand, and what kind of a community is generated by Performance Art today?

Katie Kitamura contends that "Once left behind by the competitive market, live art is now everywhere – thanks in large part to its staunchest advocate, RoseLee Goldberg." In the same article she discusses performance art's accumulation in the art market: "Historically the most anti-commercial of art forms, performance is now a fixture at art fairs, the organizers of which have found that live art adds a sense of occasion to the experience of shopping in a hangar."³

Economization exerts its influence on art practices, and although Performance Art(s) are still less accommodated by the art market, which nonetheless uses different strategies for its assimilation, to "activate a room" for an exhibition of artworks whose 'material

is the human being. If Performance Art(s) are no longer anti-market, what kind of market do Performance Art(s) have? Who collects them, and how are performance artists represented, or by what kind of galleries or companies? Are Performance Art(s) rather the warm-up act creating a good mood for the shopping experience? And in the same line of questions: Is the body still the main material of Performance Art(s) today?

Talking today about global art, let us listen to critical research voices which find that Performance Art(s) descend from "non-western art," being rooted not only in the reaction of art movements in Europe against World War I, but also post World War II Japan, with the Ankoku Butoh (dance of darkness) and Gutai movement, a portmanteau of *tool* and *body*, which deal with the relationships between body, matter, time, and space, and the two qualities of their practices of *embodiment* and *concreteness*, creating a space for experimenting as a reaction against abstract art, a space for freedom of expression. Both movements aim "to go beyond abstraction" at a time when abstract art was being ideologically inserted and had become a hegemonic artistic language. They also reacted against the atomic bomb, the rapid technologization and economic growth in post-war Japan.

Some concerns with Performance Art – Symposium input and reflections on contexts and practices

It seems that there are two different ends when it comes to Performance Art. Performance produces a 'double effect' and spans performance practices and the perception of them between two different ends or in-between two different poles, which generate even more dissensus and difference in the field(s) of Performance Art:

Performance Art as a Myth: Performance art isolates itself as a practice of singularity. Its aesthetic sensibility is a material presence of now-here, drawn from everywhere. Its material *actions* are ephemeral phenomena, universal, subversive, live-acts and events that test the limit and not only resist documentation, but interrupt the system of representation and take across other fields of visibility of this moment in the immense wholeness of reality. In the presence, time does not exist. Artists define themselves as performance artists, and for them the body continues to be the subject and medium in Performance. It emancipates itself from the two-folded thread of its identification with everyday life, in which Performance would not be Performance Art, as it takes elements from all possible experience, different arts, and different techniques, making a montage like a *bricoleur*. Every Performance differentiates aesthetic space from what it is not. Philosophy influences practice or practices that influence contemporary philosophy, like phenomenology and post-structuralism. Performance Art is "embodied philosophy" and "conceptual limit of philosophy."

Performance Art is obsolete: Its strategies from 'other times' are today absorbed by all art and other cultural practices, everything being about performance art (social, political, economic). Daily life is driven by the invisible automated power of an algorithmic

3 Katie Kitamura, "Art Matters | The Second Life of Performance," *T – The New York Times Style Magazine*, 10 June 2014 <<http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/06/10/performa-roselee-goldberg-interview-performance-art-book/>> (accessed 2016-09-19).

performance. Artists work with different media and technologies. Critical practices, anthropology, ethnography, gender studies, cultural theory, activism and globalization influence practices and culture, as they critically interrogate performance and performativity and adopt them in their methodological tool set and vocabulary.

Today's performative economy relies on logistic management and the flow of control, which are performed by an algorithm. Performance is a part of the technological sophistication and complexity of our current realities. Wall Street has adopted its language. We all perform labor, and invisible powers control the very gestures that produce differentiated immaterial goods. The invisible spectacle changes the index of the body, from the disciplined to the controlled body, the body of surveillance and panoptic optical object. How does this shift change Performance Art, and how does it deal with control vs. the uncontrolled?

Some artists and curators seem to think that Performance Art is not contemporary anymore. What remains of it? How does it transform itself? What is the relation between Performance and the performative in contemporary art? The performative is defined by J. L. Austin as a speech act, a statement that cannot be considered true or false, but rather a success or a failure in accomplishing an act by means of its enunciation, with its constitutive promises and potentiality to fabulate and change the reality of power relations. Birgit Pelzer, in "The integral Calculus of Ambiguities," takes the performative beyond the language game operations: "a performative is less a saying than a doing." She distinguishes between the meaning of the statement and the force of the enunciation. For her, the performative lies in the subtle gap between statement and referent, between statement and enunciation. In the forces of enunciation, which are the forces of displacement, lies the self-subverting potentiality of the performative. Performance appears to have a lot in common with the performative, as it mimes referentiality more than it actually enacts it, and brings it to the dimension of failure and non-identity. It increases the multiple confusion between meaning and reference. The performance phenomenon is a dis-adaptation of meaning. In the performance, the will to *non-rhetoric* is evident. Performance thus plays on a sign system with a paradoxically non-semantic passion.⁴

With Birgit Pelzer we would like to ask: "Performance provides the metaphor for this society in such a vacillating manner that one could ask whether or not it resists this zeitgeist or whether it adapts itself to it. Probably it does both, but in what proportions?"⁵

Performance Art, it seems, still holds its temptations even for the Twitter Generation. "Is performance back again?" asks RoseLee Goldberg? The Symposium asks: "Is Performance Art everywhere?" Have all other forms of live art transformed into Performance Art? E.g., are contemporary theater or contemporary dance and

music all performance?⁶ Despite that, Performance Art has become an academic discipline, and performance goes mainstream. (RoseLee Goldberg) Today, Performance Art is a serious business.

Today, in the span between these two tendencies (Performance Art as a myth, and Performance as obsolete), there would seem to be two camps: "performance artists" vs. "artists who work in performance." These two different ends come from the same sensible heterogeneous center or from the contradiction between two different poles from which emerge different stages or approaches, from anti-art to expanded art, to theatricalized art and the performative turn, to social and participative, context-collaborative-network practice. There is an affinity between Performance Art and technology, the media arts of the 1980s with video art, the 1990s with VR technology and cyborgs, body technology. Today, social media and smart phones perhaps demand even more participation and new forms of sociality and collectivism? Young artists do not care about the Performance Art canon and its definitions. If there are no rules in Performance Art, what about the methods and techniques? Are there methods (e.g., an Abramović Method) "to underline the importance of the observer and the observant in performance art"? "It's a funny kind of idea that the observers observing become observed." The Symposium interrogates both the method of practices, and the method of research and documentation/archiving of Performance Art.

What kind of relationship lies between Performance Art and performative art practices? What could be the difference between them? Performance Practices are taught or approached in art schools. What could it mean for both ends? From which perspective are we talking about it? What do you mean by Performance Art as you teach it? What kind of specialization is that in the context of the High Art education? What could they mean by Performance Art? How is their relationship to Performance and other relational aesthetics, political actions, public interventions, performative gestures, walks, derives, etc.?

Text: Dorothea Rust and Dimitrina Sevova

4 Birgit Pelzer, "Performance or The Integral Calculus of Ambiguities," trans. from the French Oliver Feltham, in Chantal Pontbriand (ed.), *Parachute: The Anthology (1975-2000)*. *Performance & Performativity [Vol. II]*, (Zurich & Dijon: JRP | Ringier & Les presses du reel, 2013), pp. 44-53.

5 B. Pelzer, *op. cit.*, p. 51.

6 In the newspaper Gessnerallee Theater, the then-new director Roger Merguin stated once that there is no theater anymore (in Gessnerallee). That all is performance.