



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Performative Grenzüberschreitung:
Guillermo Gómez-Peña und das Ritual in der Kunst.

Eine sozialanthropologische Auseinandersetzung
mit Ritual und Performance-Kunst

Verfasserin

Raphaela Weisz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 307
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kultur- und Sozialanthropologie
Betreuerin / Betreuer:	Dr. Ulrike Davis-Sulikowski

Vielen Dank

an meine Eltern,
Mogens und
Philipp

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	7
1. Guillermo Gómez-Peña	15
1.1. Leben und Werk	16
1.1.1 La Pocha Nostra	19
1.2. Performance Art	21
1.2.1. Monologe. Installationen. Site-specific Performances	22
1.2.2. Reverse Anthropology	25
1.2.2.1. „wild tongue“	27
1.2.2.2. Witz und Humor	28
1.2.2.3. Publikum	29
1.3. La Frontera	30
2. Performance Kunst	33
2.1. Historische Entwicklungen	35
2.1.1. Wegbereiter der Performance-Kunst	35
2.1.2. Nach dem Zweiten Weltkrieg	37
2.1.2.1. Happening. Fluxus. Environment	38
2.1.3 Performance Kunst der 70er	38
2.1.3.1. Feminismus	39
2.1.3.2. Opfer/Schamanismus	40
2.1.4 80er Jahre bis zur Jahrtausendwende	41
2.2. Latin American Performance Art	41
2.2.1. Abseits des Mainstream	42
2.2.2. Strömungen	45
2.2.3. „Latino art“	46
2.2.4. Historischer Überblick	47
2.2.4.1. El Movimiento	48
2.2.4.2. Chicano Art Movement	50
2.2.4.3. Performance-Poetry. Teatro Campesino	51
2.2.4.4. Displacement	52

3. Performative Grenzüberschreitungen: Das Ritual in der Kunst	55
3.1. Performativität	56
3.2. Kulturelle Performance	57
3.3. Soziales Drama vs. Bühnendrama	58
3.4. Das Ritual in der Kunst	61
3.4.1 Les Rites de Passage	62
3.4.2. Raum und Zeit	63
3.4.3. Liminalität	64
3.4.3.1. Symbole	65
3.4.3.2. Flow. Communitas	66
3.4.4. Transformation	67
4. Körper	69
4.1. Body Politic	70
4.2. Der Körper als Ausdrucksmittel	71
4.3. Der Körper als Abbild der Gesellschaft	73
4.4. Der Körper als Baustelle/Austragungsort	74
4.5. Embodied Theory	75
5. Publikum	77
5.1. Interaktivität	79
5.1.1. Interaktivität im Cyberspace	80
5.2. Responsibility	83
6. Mapa Corpo 3 – Interactive rituals fort he new millenium	85
6.1. Liminaler Raum	88
6.2. Körpersymbolik	90
6.3. Performer und Publikum	91
„A shaman who lost his way.“ Postskriptum	95
Bibliographie und andere Materialien	97
Abstract	109
Lebenslauf	111

EINLEITUNG

“Cultures are most fully expressed in and made conscious of themselves in their ritual and theatrical performances. [...] A performance is declarative of our shared humanity, yet it utters the uniqueness of particular cultures. We will know one another better by entering one another’s performances and learning their grammars and vocabularies.”
(Turner 1980 im Vortrag zit. in Schechner/Appel 1990:1)

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit dem Konzept der Grenze im postkolonialen Diskurs auseinander und untersucht das Verhältnis von Ritual und Performance-Kunst. Der Blick liegt sowohl auf theoretischen Zugängen wie auch auf der sozialen Praxis im Bereich von Gegenwartskunst, Populärkultur und Alltagswelt.

Wie das Ritual greift auch Performance-Kunst Themen aus den konkreten Lebenswelten der Menschen auf. Durch diesen reflexiven Anspruch werden zentrale Normen und Werte, sowie Ziele der jeweiligen Kultur thematisiert, hinterfragt und dargestellt. Kunst wird somit zum Spiegel für die Gesellschaft und bietet die Möglichkeit, persönliche sowie gesellschaftliche Grenzen zu überschreiten. Auch Rituale haben ähnliche Ziele, sie ermöglichen den Menschen, mit Krisen und Konflikten umzugehen und sie zu neuen Bereichen des Lebens hinzuführen, eben genau wie in der Kunst, Grenzen zu überschreiten.

Guillermo Gómez-Peña sieht Performance-Kunst als ein Mittel, den herrschenden Machtstrukturen entgegenzuwirken, um so eine Entkolonialisierung der Welt voranzutreiben.

Die Geschichten, die als Materialien für seine Kunst dienen, sind weitgehend seine eigenen. Er thematisierte in den frühen Jahren seine Migrationserlebnisse und die damit verbundene Heimatlosigkeit (*displacement*) –sowie die Erfahrung zwischen den Kulturen zu leben, weder hier noch da zugehörig zu sein. Er schafft mit seiner Kunst einen Raum, in dem seine Erlebnisse und die Hinterfragung von Identität einen Platz finden, in dem sie artikuliert, neu verhandelt und definiert werden können (Vgl 3.3. Soziales Drama vs. Bühnendrama). Dieser Raum ist ein liminaler Raum – er stellt eine Schwelle dar – welcher seinem Konzept der Grenze und auch dem der „*cultural borderlands*“ entspricht:

„The borderlands make up just such a place of incommensurable contradictions. The term does not indicate a fixed topographical site between two other fixed locales (nations, societies, cultures) but an interstitial zone of displacement and deterritorialization that shapes the identity of the hybridized subject. Rather than dismissing them as insignificant, as marginal zones, thin slivers of land between stable places, we want to contend that the notion of borderlands is more adequate conceptualization of the ‚normal‘ locale of the postmodern subject.“ (Gupta/Ferguson 1997:48)

Die Frage der Identität ist in den *borderlands* nicht an ein geographisches Territorium gebunden, sondern an einen sozialen Raum (*space*), in dem gemeinsam Erlebtes – wie am Beispiel von Gómez-Peña, Migrationserlebnisse oder Deterritorialisierung, als Ursprung der sozialen Identität gesehen wird (Vgl. Weibel 1997:16). In diesem Raum wird eindeuti-

gen Identitätszuschreibungen und herrschenden Machtpositionen entgegengewirkt, dadurch wird eine kreative Energie freigesetzt, die zu kulturellen „Experimenten“ und hybriden Landschaften sowie Subjekten führt (Vgl. Donnan/Wilson 1999:39).

La Frontera ist für Gómez-Peña keine Grenze, die das Eine vom Anderen trennt, sondern vielmehr ein eigener Raum – ein Übergang (Vgl. 1.3. *La Frontera*), in dem herrschende Seh-, Denk- und Seinsweisen artikuliert und durchbrochen werden können. In diesem Verständnis hat ein dualistisches Denken (schwarz/weiß) keinen Platz mehr, sondern es zählt die Vielfalt der Möglichkeiten und Kombinationen. Nach Richard Schechner ist dies einer der möglichen Zugänge zu interkulturellen Performances:

„Hybrids and fusions that intentionally combine diverse cultural elements. Here the colonial horror of ‚impurity‘ or ‚mixing‘ is subverted, overturned, and developed. A large and increasing number of artists are doing this kind of postcolonial, post-modern work, which ranges from the respectful to the ironic and parodic.“
(Schechner 2002:226)

Die oft grotesk erscheinenden Personen, die in diesem Raum kursieren – zum Beispiel *El Border Brujo* oder *Techno-Shaman-in-drag*, lassen sich nicht in Dualismen einteilen. Das Spiel mit den Identitäten ist einerseits eine Strategie gegen Fremdzuschreibung – Gómez-Peña reproduziert gängige Stereotypen, um sie den Menschen wie einen Spiegel vorzuhalten, andererseits dient ihm dies dazu, seine eigenen Identität zu finden. Die Personen verändern sich im Laufe der Zeit und je nach Ort, weil Identität eine Konstruktion ist, ein Prozess der nie abgeschlossen ist. Identitäten müssen immer wieder neu verhandelt werden und werden über die Beziehung zum Anderen konstruiert und definiert (Vgl. Hall 2004:172).

Mit der *Reverse Anthropology* (Vgl. 1.2.2 *Reverse Anthropology*) und in Bezug auf sein Publikum verwendet Gómez-Peña bewusst Formen der Inklusion und Exklusion, und versucht so die herrschenden Machtpositionen umzudrehen. Die dominante Kultur drängt er an die Ränder der Gesellschaft und macht so die Marginalisierten zumindest für die Dauer der Performance zu den Privilegierten (Vgl. 1.2.2.3 *Publikum*). Damit schafft er einen *fictional central space*, indem symbolische Grenzen gezogen werden – um sie zu artikulieren und zu erkennen, und um sie im nächsten Moment hinter sich lassen zu können.

Die Sprache (Vgl. 1.2.2.1. „*wild tongue*“) ist dabei ein wichtiges Element. Denn auch sie ist von Kolonialismen durchdrungen. Einerseits selektiert Gómez-Peña die Sprachen je nach Ort und Umstand, andererseits vermischt er sie, um so Gemeinschaften von Men-

schen anzusprechen, die einen gleichen Erfahrungshintergrund haben. Somit können Sprachen identitätsstiftend sein:

„Chicano Spanish sprang out of the Chicanos' need to identify ourselves as a distinct people. We needed a language with which we could communicate with ourselves, a secret language. For some of us, language is a homeland closer than the Southwest¹ - for many Chicanos today live in the Midwest and the East. And because we are a complex heterogeneous people, we speak many languages.“ (Anzaldúa 1999:77)

Chicano-Spanisch ist eine Grenzsprache (*border tongue*), welche Chicano/as die Möglichkeit bietet, sich einerseits mit ihrer gemeinsamen kulturellen Identität zu verbinden und andererseits sich von den „Anderen“ abzugrenzen.

Weitere wichtige Schwerpunkte in der Kunst von Guillermo Gómez-Peña sind Interkulturalität und Globalisierung. Richard Schechner zählt Gómez-Peña zu den „*intercultural performance artists*“ (Schechner 2002:257). Mit „interkulturell“ meint er „between or among two or more cultures. Intercultural performances may emphasize the integrative or the disjunctive“ (Schechner 2002:226). Interkulturelle Performances stehen immer in Verbindung mit Globalisierung, entweder als Antwort darauf oder als Protest. Globalisierung ist eine Folgeerscheinung des Kolonialismus und europäischen Imperialismus und wird heute in Form von Postkolonialismus weiter geführt:

„The dark side of this project [globalization], however, is ineluctable. Entire Third World countries have become sweatshops, quaint bordellos, and entertainment parks for the First World and for the inhabitants of the Southern Hemisphere the only options for participating in the 'global' economy are as passive consumers of 'global' trash, or providers of cheap labor or *materia prima*. Those excluded from these 'options' are forced to become part of a transnational economy of crime (sex, drug and organs trafficking, child labor, kidnappings, *fayuca* [smuggled goods], etc. Many will cross the border North in search of the source of the rainbow, only to find racial hatred and inhumane working conditions.“ (Gómez-Peña 2001:9-10)

Gómez-Peña sieht die Globalisierung als einen Plot, um die westliche Dominanz in Bezug auf militärische, wirtschaftliche, politische und kulturelle Angelegenheiten zu erhalten beziehungsweise zu erweitern. Deshalb verwendet er seine Performance-Kunst, um auf diese Missstände aufmerksam zu machen, und setzt sie als Protest gegen das postkolonialistische Werte- und Gedankensystem ein.

¹ „Some call themselves Chicanos and see themselves as people whose true homeland is Aztlán [the U.S. Southwest].“ (Jack D. Forbes zit. aus Anzaldúa 1999:23)

Eine Idee parallel zur NAFTA (*The North American Free Trade Agreement*), war zum Beispiel eine Art „*Free Art Agreement*“ zu schaffen, dabei sollten der Austausch von Ideen und nicht-kommerzieller Kunst im Vordergrund stehen und Modelle für „cross-cultural dialogues and interdisciplinary artistic collaboration“ (Gómez-Peña 1996:9) entwickelt werden.

„Die Rebellen unter den Intellektuellen und/oder KünstlerInnen nehmen diese Herausforderung an, in ganz anderen Bahnen zu denken, und prüfen neue Möglichkeiten, sich über Rassismus und Darstellungsweisen zu äußern. Sie setzen alles daran, das Bild umzuformen.“ (Hooks 1992:10)

Dieser Überblick stellt theoretische Diskurse rund um meine Arbeit und um Guillermo Gómez-Peña dar.

Theoretisch-Methodische Erläuterungen

Diese Diplomarbeit besteht aus sechs Kapiteln, wobei das erste von Guillermo Gómez-Peña handelt. Einerseits wird darin sein Leben und Werk beschrieben und andererseits habe ich charakteristische Merkmale seiner Kunst herausgearbeitet. Dieses Kapitel ist die Basis für die weitere Arbeit, aus diesem Grunde werde ich mich immer wieder auf einzelne Bereiche rückbeziehen.

Das zweite Kapitel „Performance-Kunst“ besteht aus zwei Teilen: der erste ist ein historischer Überblick von Performance-Kunst aus der euro-amerikanischen Tradition und der zweite Teil ist ein Einblick in die „Latin American Performance Art.“ Mit „Abseits des Mainstream“ habe ich versucht, die postkolonialistischen Hierarchien und Machtpositionen innerhalb der Kunstwelt zu beleuchten, um im Anschluss daran einen historischen Überblick, welcher sowohl politische als auch künstlerische Bewegungen miteinschließt, darzulegen.

Die Kapitel 3 – 5 beschäftigen sich mit theoretischen Konzepten welche die Grundlage für meine Forschungsfragen darstellen:

Inwiefern verkörpern sich ästhetische Verbindungen von Performance-Kunst in sozialen Strukturen und persönlichen Erlebnissen? Und umgekehrt, wie beeinflussen individuelle sowie soziale Erfahrungen Themen der Kunst? Welche Bedeutung haben dabei symboli-

schen Handlungen und/oder Aktionen?

Auf welche Weise können kulturelle Performances rituellen Charakter annehmen und kollektive sowie persönliche Transformation ermöglichen? Werden durch symbolische Handlungen kulturelle Normen und Werte verändert und/oder neu definiert?

Besteht ein Zusammenhang zwischen performativen Grenzüberschreitungen von SchamanInnen und Performance-KünstlerInnen und/oder von Ritual und Performance? Und: welche Grenzen werden überschritten?

Im Kapitel „Performative Grenzüberschreitungen: Das Ritual in der Kunst“ habe ich die Beziehung von Sozialem Drama und Bühnendrama herausgearbeitet, um die Wichtigkeit und die Bedeutung der Performance-Kunst für Gómez-Peña darzustellen. Im zweiten Teil dieses Kapitels werden rituelle Aspekte der Performance-Kunst beleuchtet. Dabei habe ich anhand Van Genneps *Les rites de passage* und Turners Liminalität oder Schwellenphase Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Ritual und Performance Kunst erarbeitet.

Das 4. Kapitel „Körper“ ist ein Einblick in verschiedene Ebenen des Körpers und seiner Symbolik. Guillermo Gómez-Peña setzt seinen Körper vor allem in Form der *body politic* ein, ich sehe dies als Strategie, herrschende Machpositionen, eindeutige Identitätszuschreibungen sowie Genderkonstruktionen freizulegen und darzustellen. Der Körper spielt in den Performance-Künsten eine bedeutende Rolle, da er als wichtiges Ausdrucksmittel fungiert. Über ihn und durch ihn werden Grenzen überschritten, was den/die KünstlerIn in einen liminalen Zustand bringen und somit zu einer Veränderung führen kann.

Im 5. Kapitel habe ich mich dem Publikum zugewendet. Gómez-Peñas Beziehung zu seinem Publikum ist nicht immer eine friedliche, denn er versucht durch dessen Einbeziehung und verschiedenste Formen der Interaktionen auch sein Publikum an dessen Grenzen zu bringen. Er übergibt den ZuseherInnen eine gewisse Verantwortung, die die Einzelnen zu TeilnehmerInnen und PerformerInnen werden lässt.

Anhand dieser drei Kapitel habe ich im Anschluss eine ausgewählte Performance – *Mapa Corpo 3: interactive rituals for the new millenium*, analysiert, um meine theoretischen Ansätze zu untermauern.

Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine Werkanalyse eines paradigmatischen Künstlers aus anthropologischer Sicht und Theorienbildung. Die dabei verwendeten Materialien – primär und sekundär Literatur sowie Internetvideos und Bildmaterial, habe ich unter quellenkritischer Betrachtung analysiert. Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bild-

rechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

1. GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA

„[...] I am a border Sisyphus.“
(Gómez-Peña 1996:i)

Seit über 25 Jahren erkundet Guillermo Gómez-Peña interkulturelle Themen und Grenzkulturen mit einem reichen Repertoire der verschiedensten Genres und experimentellen Sprachen. Er entwickelte eine Reihe von multizentrischen Narrationen und Performance Projekten aus der Perspektive einer Grenzkultur und kreierte, was viele KritikerInnen als „*Chicano cyber-punk performances*“ oder „*ethno-techno art*“ bezeichneten.

In seiner Arbeit hat er kulturelle Grenzen ins Zentrum und den Mainstream an die Ränder der Gesellschaft gestellt, hat ihn marginalisiert und behandelt ihn als etwas „Exotisches.“ Sein Publikum wird dabei oft als die „Anderen“ und als „Minderheit“ dargestellt. Er vermischt experimentelle Ästhetiken und soziale Realitäten, Englisch und Spanisch, Chicano-Humor und politischen Aktivismus, um so sich und sein Publikum an die Grenzen zu treiben.

1.1. LEBEN und WERK

Guillermo Gómez-Peña wurde 1955 in Mexiko D. F. geboren. Er studierte an der UNAM Linguistik. Seit seiner frühesten Kindheit interessierte er sich für Kunst, diese führte ihn im Jahre 1978 nach Kalifornien, wo er „*post-studio art*“ studierte. Seine Emigration – das Überqueren der Grenze – hat sein Werk grundlegend beeinflusst. Dazu meinte er

„algo se rompió en mi interior, y para siempre“ (Gómez-Peña zit. nach Ochoa 2006:10)

Dass dabei „für immer etwas in seinem Inneren zu Bruch gegangen ist“ lässt sich gut in seinem Werk ablesen, denn *La Frontera* – die Grenze, und Fragen um Identitäten sind zentrale Themen seiner Kunst. In Kalifornien ließ er sich in Los Angeles nieder, wo er sich vor allem mit den Chicano/as² identifizieren konnte, und begann somit seinen Prozess der „*Chicanoization*.“ Die Geschichte, die das Werk von Gómez-Peña durchzieht ist größtenteils seine eigene:

² Unter dem Begriff „Chicano/as“ werden Menschen mit mexikanischen Wurzeln, die in den USA leben, subsumiert. Dabei wird jedoch zwischen jenen unterschieden, die aus Mexiko eingewandert sind, und jenen, die vor der Okkupation durch die USA in Kalifornien, Arizona, New Mexiko und Texas gelebt haben. (Vgl. Taylor 1994:5)

„I am a nomadic mexican artist/writer in the process of Chicanization, which means I am slowly heading North. My journey not only goes from South to North, but from Spanish to Spanglish, and to English; from ritual art to high-technology; from literature to performance art; and from a static sense of identity to a repertoire of multiple identities.” (Gómez-Peña 1996:i)

Anfang der 1980er Jahre, den ersten Jahren als Künstler, gründete Guillermo Gómez-Peña mit KünstlerInnen aus Mexiko und den USA das Kollektiv „*Border Art Workshop/El Taller de Arte Fronterizo*“, kurz BAW/TAF (1984 - 1990). In diesem Rahmen organisierte das Kollektiv Performances direkt an der Grenze, für ein Publikum beider Länder. Dabei wurden viele verschiedene Dinge, wie zum Beispiel Essen oder Kunstwerke „illegal“ ausgetauscht. Auch das Publikum wurde aufgefordert, „illegal“ die Grenze zu überqueren. Das Grenzgebiet wurde zu einem Ort für soziale und ästhetische Experimente und die KünstlerInnen sahen sich in ihrer Rolle als „*social thinker and binational diplomat*“ (Gómez-Peña 1996:88). *La Frontera* nahm seither eine metaphorische Funktion in Gómez-Peñas Werk ein. Zu dieser Zeit pendelte er zwischen Tijuana, San Diego und Los Angeles. Neben den Dynamiken der territorialen Grenze, wie Militarisierung, Diskriminierung, Multikulturalismus und Globalisierung, beschäftigte er sich mit jeglichen Grenzen im Leben der Menschen und entdeckte die Kunst als Mittel, diese zu artikulieren und zu überschreiten. Er thematisierte in seinen frühen Jahren des Kunstschaffens vor allem das Verlorensein zwischen zwei Welten und die Suche nach Identität.

Mitte der 1990er Jahre wurde High-Tech als künstlerische Ausdrucksform von einigen Performance-KünstlerInnen aufgegriffen. Innerhalb dieser Bewegung gab es zwei Strömungen, da war einerseits das Verschwinden des Körpers durch Ersatz von roboterhaften Mechanismen und andererseits blieb der Körper zwar im Zentrum, doch wurde er mit wahrnehmbaren Veränderungen, wie zum Beispiel High-Tech Prothesen usw., versehen. Das Internet wurde ebenfalls als Medium der Kunstwelt erkundet.

Roberto Sifuentes³ und Gómez-Peña besetzen zu dieser Zeit als „*Cyber-Immigranten*“ den virtuellen Raum. Ihr Ziel war es, Diskussionen über digitale Technologien zu politisieren und den Cyberspace mit Chicano-Humor und „*linguas polutas*“ wie Spanglish zu „infizie-

³ Roberto Sifuentes ist ein interdisziplinärer Künstler und seit 1991 künstlerischer Partner von Guillermo Gómez-Peña und unter anderem Mitbegründer der *Pocha Nostra*. In „*Dangerous Bordercrossers*“ schreibt Gómez-Peña: „Two important borders separate Roberto and I: cultural and generational. He is a Chicano in the process of Mexicanization (which means that he is looking South) and I am a Mexican in the process of Chicanization. [...] Roberto is also eleven years my junior. These borders have become raw material for our performance adventures and fractured memories.“ (2000:11-12)

ren.“ Sie wollten den neuen Raum nutzen, um die Interaktivität des Performers und des Publikums zu steigern und ihn als Medium zur Erforschung interkultureller Ängste und Begierden zu verwenden.

Mit dem Projekt „*The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Curio Shop On The Electronic Frontier*“ (1994) begannen die beiden, die digitale Technologie in ihr Werk mit ein zu beziehen. Das Projekt umfasste zwei Ebenen, auf der ersten wurden dem Publikum durch Installationen die verschiedensten Transformationsebenen der KünstlerInnen sichtbar gemacht. Das Publikum konnte durch verschiedenste Räume gehen, und die Verwandlung der KünstlerInnen, die sich selbst als exotische Exemplare ausstellten, miterleben. Der andere Teil des Projekts war die Einrichtung einer Website mit Fotos und ethnographischen Fragebögen. Die BesucherInnen wurden dabei aufgefordert, ihre Meinungen und Projektionen über Latino/as, Chicano/as und indigene Menschen zu äußern. Aus diesen Statements wurden verschiedenste Performance-Identitäten kreiert. Somit wurde dem Publikum Einfluss auf die Form und den Inhalt der Performance gegeben, „*Shame-man*“, „*Postmodern Zorro*“ und „*Cultural Transvestite*“ waren Figuren, die so entstanden sind.

Durch den Erfolg dieses Experiments kam es zu einer radikalen Wende in der Arbeit von Gómez-Peña und Sifuentes. Sie entschlossen sich, die Website weiterhin als Quelle für ihr Material bei zu behalten. Denn anders als bei der Live-Performance „*Temple of Confessions*“ (1994) wurde durch das Internet die absolute Anonymität gewahrt, somit fiel es den BesucherInnen leichter, über heikle Themen wie ethnische Zugehörigkeit, Sexualität und Identität zu diskutieren. In Folge wurden daraus verschiedenste „*Ethnocyborgs*“, welche die mythischen MexikanerInnen und Chicano/as der 1990er Jahre darstellten, kreiert.

„We were the flesh and blood incarnation of America’s millennial fantasies about immigrants from South, Latinos from the inner cities, pagan sexuality, indigenous witchcraft, and the Spanish language. What the audience ended up experiencing during the performance was a stylized anthromorphization of its own post-colonial demons and racist hallucinations, a kind of crosscultural poltergeist.“ (Gómez-Peña 2000:50)

Jegliche nur denkbaren Hollywood- und MTV-Stereotypen und Ängste und Begierden der Bevölkerung wurden in den *Ethnocyborgs* verkörpert. Da ein Großteil der Leute MexikanerInnen und Chicano/as als Eindringlinge und öffentliche Feinde sahen, entstand im Folgenden das Projekt „*Mexterminator*.“

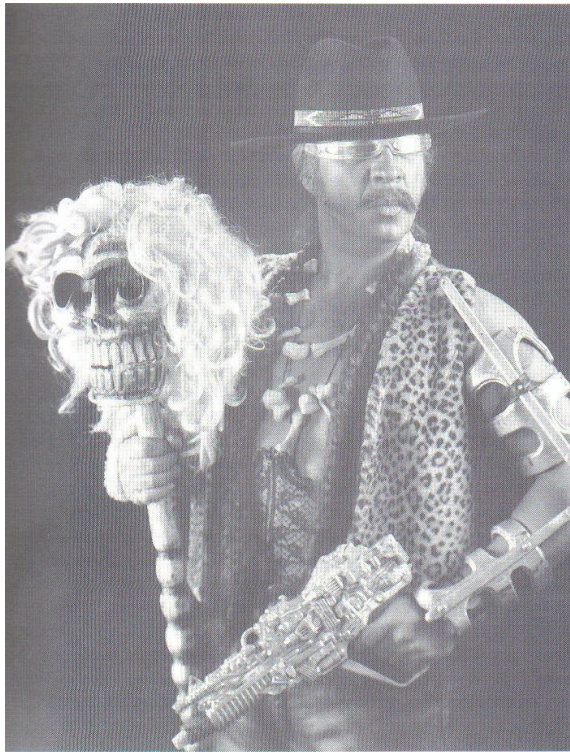


Bild 1: Gómez-Peña als einer von vielen Mexterminator „ethno-cyborgs,“ welche von Internetusern kreiert wurden.

1.1.1. LA POCHA NOSTRA

„If there is a common denominator, it is our desire to cross and erase dangerous borders between art and politics, practice and theory, artist and spectator. We strive to eradicate myths of purity and dissolve borders surrounding culture, ethnicity, gender, language, and métier.“
(Gómez-Peña 2005:78)

Im Jahre 1993 gründeten Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes und Nola Mariano *La Pocha Nostra* in Los Angeles, mit der Absicht, eine Plattform für Kollaborationen mit internationalen KünstlerInnen zu schaffen. 1995 übersiedelten sie nach San Francisco und 2001 wurde *La Pocha Nostra* schließlich eine Non-Profit-Organisation.

La Pocha Nostra ist eine transdisziplinäre Kunstorganisation. Die Basis bildet unter anderem ein Forum mit der Möglichkeit zur Vernetzung mit anderen „rebel artists“ aus verschiedensten Disziplinen, Generationen und ethnischen Backgrounds. Durch die Kollaborationen sollen „ephemeral communities“ und ein Ort geschaffen werden, um Austausch von Ideen und Aspirationen zu ermöglichen. Sie ist auch eine virtuelle „maquiladora“ (Fabrik), ein konzeptuelles Territorium, in dem mit Metaphern, Symbolen, Bildern und Wörtern die Komplexität der Zeit dargestellt werden soll. Die KünstlerInnen sehen sich als

„social critics and chroniclers, inter-cultural diplomats, translators/mis-translators, radical pedagogues, informal ombudsmen, media pirates, information architects, reverse anthropologists, and experimental linguists.“ (Gómez-Peña 2005:78)

Wichtig für die KünstlerInnen der *Pocha* ist, dass sie in der Welt und nicht bloß in der Kunstwelt agieren. Sie erkunden die Schnittstellen (*interface*) von Globalisierung, Migration, hybride Identitäten, Grenzkulturen und neuen Technologien und vertreten einen politischen Anspruch nicht bloß in der Kunst, sondern im realen Geschehen.



Bild 2: *The Pocha Cartel*. (Von Links nach Rechts: Kari Hensley, Guillermo Galindo, Juan Ybarra, Emiko Lewis, Roberto Sifuentes, and Guillermo Gómez-Peña. Knieend: Monica Lleó und Michelle Ceballos.) San Francisco. 2003

Der Beginn des 21. Jahrhunderts, geprägt von den Ereignissen des 9/11, versetzte die Welt mit einem Schlag in einen Schockzustand. Vor allem in den USA wurde durch die Bush-Administration ein Regime der Intoleranz, der Zensur und des paranoiden Nationalismus implementiert, welches die Welt bloß noch in Dualismen wie gut und böse, wir und ihr einteilte. Neue Feindbilder wurden konstruiert, die Immigranten und „*Druglords*“ aus dem Süden wurden durch die Terroristen aus dem Mittleren Osten ersetzt. Alle Menschen muslimischer Glaubensrichtung und arabischer Abstammung wurden zum Bösen deklariert. Neben den verschärften Ein- und Ausreisebedingungen in den USA, und den damit ver-

bundenen Kontroll- und Sicherheitsmaßnahmen, veränderte sich mit den eingeschränkten Lebensbereichen der Menschen auch die Kunstwelt.

„Following the events of September 11, the fetishization of Otherness by the global media and the sanctioned culture of extreme behavior as depicted on TV, movies, and the Internet have suddenly become unfashionable again. The Other is once again perceived as seriously threatening, as ‚un-American.‘ There’s been a total overnight shift of parameters and attitudes toward, say, brown people. We are no longer hip, sexy, and exotic creatues on the global menu. In the world according to Bush and his evangelical cowboys, we are all ‚suspicious.‘“ (Gómez-Peña 2005:271-272)

Die Kunstwelt musste mit drastischen Kürzungen umgehen, die budgetären Prioritäten verlagerten sich in die Bereiche der nationalen Sicherheit und des Militärs. Die Grenzen der Toleranz verschoben sich und KünstlerInnen und KritikerInnen nahmen vorerst eine beobachtende Position ein. Parallel entstand im virtuellen Raum eine neue, anonyme, politisch aktivistische Kunst-Bewegung. Poster, Cartoons, QuickTime Filme kursierten im Cyberspace. Erst mit der Invasion in den Irak (2003) meldeten sich die KünstlerInnen zurück, um ihre Stimme zu erheben.

„I performed constantly and everywhere I could: From streets to chic museums and from community centers to international festivals. The stage became both the ultimate battlefield and the ‚ground zero‘ of the search for clarity and valor. The stage became the world and vice versa.“ (Gómez-Peña 2005:47)

1.2. PERFORMANCE ART

„Performance is the most flexible language I have found. I utilize it to analyze our social crisis and cultural misplacement; to articulate my desires and frustration in the overlapping realms of politics, sexuality, art and spirituality. Performance is a vast conceptual territory where my eclectic and ever-changing ideas, and the ideas of my collaborators, can be integrated into a coherent system and be put into practice. It’s radical theory turned into praxis through movement, ritual, gesture, sound, light and spoken text.“
(Gómez-Peña 2000:24)

Nach diesem kurzem Überblick über Guillermo Gómez-Peñas Werk möchte ich nun auf die Performance-Kunst und ihre Bedeutung für den Künstler eingehen und einige charakteristische Elemente seiner Kunst näher betrachten.

Guillermo Gómez-Peña beschreibt Performance-Kunst als ein Genre, das sich in einem konstanten Zustand der Krise befindet und deshalb auch ein ideales Medium ist, um sozia-

le Anliegen und Konflikte zu artikulieren (Vgl. Gómez-Peña 2000:7). Zentral ist die symbolische Aufzeichnung des Augenblicks, Performance oder Aktion kann immer nur in der Gegenwart stattfinden.

„[...] we perform as we live, love, travel and suffer, everything woven together into a complex, multi-hued tapestry.“ (Gómez-Peña 2000:7)

1.2.1. MONOLOGE. INSTALLATIONEN. SITE-SPECIFIC PERFORMANCES

Die Kunst von Guillermo Gómez-Peña ist sehr vielfältig. Sie umfasst sowohl Live-Auftritte, als auch Radio- und Videoaufnahmen und Projekte. Dabei mischt er Elemente aus dem formalen und experimentellen Theater, sowie aus dem Journalismus, aus Oraltraditionen, aktivistischer Rhetorik, aus dramatischen Monologen, „*Popular Culture*“, aus Rock und Rap, sowie Elemente aus digitalen Technologien.

Monologe sind eine häufig verwendete Kunstform von Gómez-Peña. Ihr Inhalt wird über Personen wie zum Beispiel „*El Border Brujo*“, „*El Mexterminator*“ oder „*El CyberVato*“ dargestellt. Es handelt sich dabei um hybride Identitäten, welche die Sichtweisen der anglikanischen Bevölkerung in den USA gegenüber der Mexikanischen und/oder „*People of Color*“ porträtieren. Stereotypen werden aufgegriffen, personifiziert und mit Ironie und Humor dem Publikum präsentiert.

Cantico shamánico

[...]

soy hijo de la crisis fronteriza
soy hijo de la bruja hermafrodita
producto de una cultural cesarean
punkraca, heavy mierda, all the way
el chuco funahuátl desertor de dos países
rayo tardó de la corriente democratik
vengo del sur

el único de diez que se pintó

(*voz de merolico*)

nací entre épocas y culturas y viceversa
nací de una herida infectada
herida en llamas
herida que auuuuulla

[...]

for I am part of a new mankind
the Forth World, the migrand kind

[...]

(Gómez-Peña 2006:128-129)

„*Càntico shamánico*“ gehört zu einer Reihe von Monologen (1987-1988) die *El Border Brujo* aufgeführt hatte. Ich habe diesem einige Zeilen entnommen.



Bild 3: *El Border Brujo*. Tijuana. 1988.

Eine andere häufig verwendete Kunstform sind Performances und Installationen, welche als symbolische Modelle fungieren. Der „*Temple of Confessions*“ (1994) ist ein Beispiel dafür: Gómez-Peña und Roberto Sifuentes stellten sich selbst in Plexiglaskäfigen aus, jeweils in einer Dauer von acht Stunden. Dabei präsentierten sie sich als kulturelle „*specimens*“ und „*heilige*“ Kreaturen. Dieses Projekt basierte auf einer religiösen Metafiktion, sie stellten die zwei letzten „*Santos*“ – Heilige – einer unbekannten „*border religion*“ dar, welche sich auf der Suche nach ihrer heiligen Stätte in Amerika befanden. Das Publikum wurde eingeladen, sich durch den Tempel zu bewegen und ihre interkulturellen Ängste, Fantasien und Begierden den *Santos* zu beichten. Aus diesen Geständnissen wurden Figuren, die wiederum in weitere Projekte inkorporiert wurden.



Bild 4: *The Temple of Confessions*. (San Pocho Aztlanea bereitet sich darauf vor, seine Zunge abzuschneiden). Mexico City. 1995.

Ein weiterer Typ der Performances von Guillermo Gómez-Peña sind „*site-specific performances*.“ Damit gemeint sind Aktionen, die für einen bestimmten Ort und Umstand konstruiert wurden. Das Ziel dabei ist, aus dem gewöhnlichen Umfeld der Kunstwelt heraus zu treten und an speziellen, öffentlichen, politisch und sozial sensiblen Orten zu agieren. Das unfreiwillige Publikum auf Strassen, vor Monumenten, in Sanatorien, Aufzügen usw. sollte überrascht werden, um wahre Momente zu erleben zu können. Ein Beispiel hierfür ist „*The Cruci-Fiction*“ (1994). Roberto Sifuentes und Gómez-Peña kreuzigten sich selbst am Rodeo Beach in San Francisco, drei Stunden lang, auf zwei rund 5 Meter (16 Fuß) hohen und rund 3,5 Meter (12 Fuß) breiten Holzkreuzen. Sie waren als „*contemporary public enemies of California*“ gekleidet.

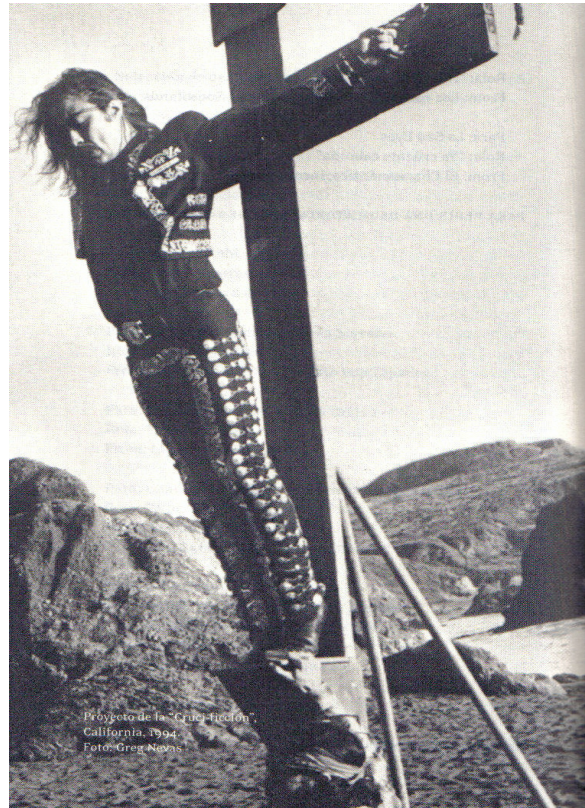


Bild 5: *Cruci-Fiction*. California. 1994

Gómez-Peña stellte einen „undokumentierten“ Banditen dar, über seinem Kreuz war eine Inschrift angebracht mit den Buchstaben „INS“ (*Immigration and Naturalization Service*). Roberto Sifuentes hingte als „generic gang member“ am Kreuz, an welchem „LAPD“ (*Los Angeles Police Department*) stand. Diese Aktion war ein Protest gegen die xenophobe Einwanderungspolitik des damaligen kalifornischen Gouverneurs Pete Wilson. Die Banditen sind eine Anspielung auf Dimas und Gestas, die gemeinsam mit Jesus gekreuzigt wurden.

1.2.2. REVEVERSE ANTRHROPOLOGY

„By ‚reverse anthropology‘ I mean pushing the dominant culture to the margins and treating it as exotic and unfamiliar. Whether conscious or not, performance challenges and critiques the ideological products of anthropology and its fraudulent history and yet still utilizes parts of the discipline’s methodologies.“ (Gómez-Peña 2005:25)

Die *Reverse Anthropology* ist eine der wichtigsten Strategien in Gómez-Peñas Arbeit. Dabei wird ein „fictional central space“ besetzt, um bestehende Machtverhältnisse aufzuzei-

gen und sogleich umzudrehen. Hier wird ein rein konzeptueller Raum kreiert, der sich nicht in die soziale Sphäre übertragen lässt. Doch die dominante Kultur wird so zumindest für die Dauer der Performance zum Exotischen deklariert.

Diese Strategie drückt sich auf verschiedenen Ebenen in der Kunst von Gómez-Peña aus, unter anderem hat er ein Konzept der neuen Weltordnung erarbeitet, wobei der Schwerpunkt auf dem Verhältnis von Nord- und Südamerika liegt. Seine Definition von „Amerika“ hält sich dabei nicht an nationale Grenzen:

„I travel across a different America. My America is a continent (not a country) that is not described by the outlines on any of the standard maps. In my America, ‚West‘ and ‚North‘ are mere nostalgic abstractions – the South and the East have slipped into their mythical space. For example, Quebec seems closer to Latin America than to its Anglophone twin. My America includes different peoples, cities, borders, and nations. For instance, the Indian nations of Canada and the United States, and also the multiracial neighborhoods in the larger cities all seem more like Third World micro-republics than like communities that are part of some ‚western democracy.‘ Today, the phrase ‚western democracy‘ seems hollow and quaint. When I am on the East Coast of the United States, I am also in Europe, Africa, and the Caribbean. There, I like to visit Nuyorico, Cuba York, and other micro-republics. When I return to the U.S. Southwest, I am suddenly back in Mexamerica, a vast conceptual nation that also includes the northern states of Mexico, and overlaps with various Indian nations. When I visit Los Angeles or San Francisco, I am at the same time in Latin America and Asia. Los Angeles, like Mexico City, Tijuana, Miami, Chicago, and New York, is practically a hybrid nation/city in itself. Mysterious underground railroads connect all these places – syncretic art forms, polyglot poetry and music, and transnational pop cultures function as meridians of thought and axes of communication.“ (Gómez-Peña 1996:5-6)

In bewusster Übertreibung zeichnet Gómez-Peña ein transnationales Grenzgebiet, das ohne Zentrum nur mehr aus Rändern bestehe. Die „Anderen“ sind diejenigen, die sich der Vermischung (*fusion*), *Mestizaje* und kulturübergreifenden Dialogen verweigern. In dieser utopischen Kartographie zählen hybride Kulturen zur dominanten Kultur, während Monokulturen weiterhin als Minderheiten existieren. Weiters schlägt er vor, die koloniale Dichotomie der „Ersten“ und „Dritten“ Welt durch die entsprechende Konnotation der „Vierten Welt“ zu ersetzen. In dieser Welt leben die Menschen zwischen und in verschiedenen Kulturen, Gemeinschaften und Ländern. Die Identitäten dieser Menschen werden durch ihre Erlebnisse ständig neu definiert und neu geformt.

1.2.2.1. „wild tongue“

“The language of postmodernism is ethnocentric and insufficient. And so is the existing language of cultural institutions and funding agencies. Terms like Hispanic, Latino, ethnic, minority, marginal, alternative, and Third World, among others, are inaccurate and loaded with ideological implications. They create categories and hierarchies that promote political dependence and cultural underestimation.” (Gómez-Peña 1994:18)

Die Sprache ist für Guillermo Gómez-Peña ein wichtiges Element in der Kunst. Sie ist mit Kolonialismen und entsprechenden Hierarchien besetzt, in ihrer Unzulänglichkeit kategorisiert und marginalisiert sie und steht mit bestimmten Ideologien in Verbindung. Gómez-Peña nutzt die Sprache deshalb als Instrument, genau dem entgegen zu wirken. Je nach Ort und Umstand selektiert er Sprachen. Er verwendet dabei Spanisch, Englisch, „*Spanglish*“, Neologismen sowie eigens erfundene Sprachen, jedoch mit Wirklichkeitsbezug wie zum Beispiel „*Robo-Esperanto*“, „*Gringoñol*“ oder „*Fake-Nahuatl*.“

Den Begriff „*wild tongue*“ habe ich von Gloria Anzaldúa (1999) übernommen, er beschreibt nicht bloß das selektieren und vermischen von Sprachen, sondern steht in Verbindung mit den persönlichen Erlebnissen und sozialen Spannungen in der Grenzregion von Mexiko und den USA. Anzaldúa und Gómez-Peña kommen aus der gleichen Tradition – als Chicano/as thematisieren sie in autobiographischer sowie in mythischer Form ihren mexikanischen Hintergrund, der durch die US-amerikanischen Erfahrungen geprägt ist und ihr Wissen ihrer Kultur, ihrer Geschichte sowie ihrer Spiritualität wiedergibt.

„Wild tongues can't be tamed, they can only cut out.“ (Anzaldúa 1999:76)

Das Abschneiden der Zunge ist ein Aspekt, der auch bei Guillermo Gómez-Peña immer wieder vorkommt (Siehe Bild 4: *The Temple of Confession*) und steht in Verbindung mit dem vorherrschenden Anspruch auf Englisch als die „alleinige“ Sprache. Bei Aufführungen in den USA zum Beispiel verwendet er bewusst *Spanglish* oder er spricht Englisch mit starkem spanischem Akzent. Die eigens erfundenen Sprachen und *Spanglish* können nur von bilingualen Menschen verstanden werden. Dies schafft eine Verbindung zwischen Menschen mit gleichem sprachlichem Erfahrungshintergrund und verbindet sie mit ihrer kulturellen Identität.

In der Umkehrung der bestehenden Machtverhältnisse in Bezug auf Sprachen propagiert er außerdem in „*The New World Border*“ (1996) die zukünftige Herrschaft des *Spanglish*. In diesem Raum werden Anglophone wegen ihrer mangelnden Sprachkenntnisse an Schulen und Arbeitsplätzen diskriminiert werden.

„*Califas*“ (1987) ist ein bilinguales Gedicht von Gómez-Peña und erzählt von einem jugendlichen Chicano namens Johnny:

„¿Qué tal si gringolandia fuera México?
¿Qué tal si 200 000 anglosaxicans
cruzaran la frontera cada mes
[...]
¿what if yo were you
y tú fueras I, mister?“
(Gómez-Peña 2006:14)

Kalifornien wird unter Chicano/as *Califas* genannt. Der Junge, Johnny, stellt sich vor, dass *gringolandia*, die USA, zu Mexiko wird, und somit die anglophone Bevölkerung sich in derselben marginalen Position befinde, wie Johnny selbst. In diesem Gedicht verbirgt sich eine Grenzsprache: Obwohl *yo* und *you* nur ein einziger Buchstabe trennt, stecken verschiedene Klassen, Sprachen und Welten dahinter. Gómez-Peña spielt mit Sprachen, um genau diese Probleme zu thematisieren und artikulieren. Die erfundenen Sprachen sollen „verfremden“ und den Menschen zeigen, wie es ist, eine Sprache nicht zu verstehen.

1.2.2.2. WITZ und HUMOR

„armas para combatir gringos y tapados“
(Ochoa 2006:15)

Wie die Sprache sind auch Witz und Ironie wichtige Charakteristika in Gómez-Peñas Arbeit. Sein Humor kommt in gewisser Weise aus Traditionen der Avantgarde der 20er Jahre – dem Dadaismus, dem Surrealismus und dem experimentellen Theater, sowie aus dem mexikanischen *Carpa*⁴. Aber auch in den Strassen Mexikos und der USA, in Kantinen, beim Fussball etc. lässt sich sein Humor finden.

Gómez-Peña drückt sich gerne mit unzähligen witzigen Wortspielen und -verbindungen aus: *Los Estados Unidos* zum Beispiel wird so zu *Estamos Hundidos*, Los Angeles zu *Lost Angeles*. Bei Grenzstädten, die in gewisser Weise in einander übergehen, verbindet er beide Namen – so wird aus San Diego und Tijuana, *San Diejuana*. BewohnerInnen der Grenzregion nennt er *Borderígena*, dies leitet er von *border* und *indígena* ab. MTV wird zu *EMPTY-V*. Durch Synkretismus nord- und südamerikanischer Religionen entstehen neue

⁴ Das mexikanische „*Carpa*“ ist ein Volkstheater, welches Sketches, Puppentheater, politisierte Satire, sowie Akrobatik und Tanz beinhaltet. Es florierte vor allem während der mexikanischen Revolution (1910) bis in die 1930er Jahre.

Gottheiten wie zum Beispiel *Funkahuatl* – Gott des aztekischen Funk, und *Krishnahuatl* – die aztekische Version der hinduistischen Gottheit Krishna. Auch bei sich selbst hält er sich nicht zurück, wenn er sich *Comes-Penis* nennt.

Der karnevaleske Umgang mit vorgegebenen Mustern ist wie das Selektieren der Sprache eine Methode, um die Autorität und Dominanz zumindest zeitweise auf den Kopf zu stellen. Guillermo Gómez-Peña greift mit seinem Humor vor allem auch Stereotypen auf, die er seinem Publikum präsentiert, um ihm auf überspitzte Art und Weise einen Spiegel vorzuhalten:

„The Euro-Americans who resisted interracial love became a nomadic minority and eventually ended up migrating south to work for maquiladoras and fast-food restaurants. They get paid less than 200 pesos an hour. They are derogatively referred to as waspanos, wasptios, wasperos, or wasbacks.⁵ The basic rights of these downtrodden people are constantly violated, and there is no embassy to defend them.

This alarming ‚Anglophobia‘ is based on an absolute fallacy – that ‚they‘ have come to take ‚our‘ jobs. But the truth is that no hybrid in his or her right mind, including me, would work for such lousy wages.“ (Gómez-Peña 1996:43)

1.2.2.3. PUBLIKUM

Guillermo Gómez-Peña's Publikum wird in seinen Performances oft direkt mit der *Reverse Anthropology* konfrontiert.

Neben zahlreichen Interaktionen mit dem Publikum (Vgl. 5. Publikum) ist vor allem die Segregation des Publikums eine wichtige Methode bei der Umkehrung der Machtverhältnisse. Coco Fusco⁶ und Gómez-Peña, die von 1991 bis 1993 zusammenarbeiteten, teilten die Zuseher vor dem Eintritt ihrer Performance, unter Betrachtung verschiedenster Kriterien auf, trennten diese und platzierten sie dementsprechend im Raum. Die Merkmale, nach denen das Publikum aufgeteilt wurde, bezogen sich auf den Grad an Bilingualität, auf ethnische Backgrounds, auf Immigrationsstatus und/oder politische Orientierungen. Das bilinguale Publikum durfte zum Beispiel als erstes in den Raum und konnte die vorderen Reihen besetzen, das Monolinguale hingegen, musste warten und sich mit den letzten

⁵ Die Wortschöpfungen *waspanos*, *wasptios*, *wasperos* und *wasbacks* leitet Gómez-Peña aus von der Abkürzung WASP – „*White Anglo-Saxon Protestant*“ und „*wetback*“ ab. *Wetback* ist ein altes angloamerikanisches Schimpfwort und bezeichnet mexikanische Einwanderer, die „nass waren vom Schwimmen über den Rio Grande.“ (Gómez-Peña 2002:58)

⁶ Coco Fusco ist eine interdisziplinäre Künstlerin und Autorin. Seit 1988 macht sie Performances, Ausstellungen und Lesungen und Vorträge rund um die ganze Welt. Außerdem unterrichtet sie als Professorin auf der *Tyler School of Art Temple University*. (Vgl. Fusco 2000:contributors)

Reihen zufrieden geben. Die Idee dahinter war,

„to create a fictional center which we would occupy for the duration of the performance, thereby forcing monolingual/monocultural Americans to feel like outsiders and ‚minorities‘ in their own country, even if only for an hour or two.“
(Gómez-Peña 1996:95)

Im Anschluss an solche Aufführungen wurden immer Diskussionen eingeleitet, die teils heftige Reaktionen beinhalteten. Die im alltäglichen Leben oft marginalisierten Menschen wurden zu den „Privilegierten,“ sie artikulierten ihre Eindrücke und machten so die „Anderen“ zu den „Ausgeschlossenen.“

1.3. LA FRONTERA

„I make art about the misunderstandings that take place at the border zone.
But for me, the border is no longer located at any fixed geopolitical site. I
carry the border with me, and I find new borders wherever I go.“
(Gómez-Peña 1996:5)

Mit diesen Worten beschreibt Guillermo Gómez-Peña sein Verständnis der Grenze, für ihn ist *La Frontera* nicht nur ein Ort, sondern vielmehr eine Metapher und Lebensweise.

Grenzen existieren in seinem Sinne nur, um überschritten zu werden. Er sieht die Grenze nicht als klare Linie, die das Eine vom Anderen trennt, sondern als Raum, in dem Austausch, Interaktionen möglich sind. Also wie eine Schwelle, die zwar das Eine vom Anderen unterscheidet, doch mit der Besonderheit, es nicht zu spalten und voneinander zu trennen. Für Gómez-Peña ist die Grenze ein fließender, durchlässiger Übergang, der zwar von Spannungen durchzogen ist, doch deswegen nicht auseinander fällt. Ein Überschreiten der Grenze ist so immer mit einer Veränderung, einer Bewegung verbunden, sei es hinsichtlich eines Ortes, eines sozialen Status, eines veränderten Habitus oder einer neu definierten Identität.

Seit seiner Emigration in die USA, thematisiert und artikuliert Gómez-Peña Grenzen über seine Kunst. Performance-Kunst wurde zum Instrument, um zu seinem Inneren zurück zu kehren, an seine Grenzen zu gehen und sie zu überschreiten.

In den frühen Jahren seines Schaffens ging es vor allem um Austausch und Dialog. *BAF/TAF* (wie vorher beschrieben) war ein grenzüberschreitendes Projekt, welches direkt

an der territorialen Grenze Mexiko/USA stattfand. Die territoriale Grenze wurde für Gómez-Peña zum Ausgangspunkt, und führte ihn weiter zu kulturellen, sprachlichen, sozialen sowie persönlichen Grenzen. Er zieht in seiner Kunst immer wieder Parallelen zu Menschen mit Migrationserlebnissen und die oft damit verbundene Heimatlosigkeit (*displacement*). Er versteht diesen Zustand als Reise – in gewisser Weise als *Rite de Passage* am Weg zur Neuerfindung und zur Bildung von Selbstbewusstsein. Er thematisiert in diesem Zusammenhang seine eigene Identitätssuche und kreiert dabei immer wieder neue hybride Identitäten.

„[...] the hybrid – a cultural, political, aesthetic, and sexual hybrid. My version of the hybrid is crossracial, polylinguistic, and multicontextual. [...] It fuses ‚low‘ and ‚high‘ art, primitive and high-tech, the problematic notions of self and other, the liquid entities of North and South, East and West.“ (1996:11-12)

Das Konzept der Hybridität und Kreolisierung entsteht notwendigerweise durch Gómez-Peñas Perspektive auf die „*borderlands*.“ Zentral dabei ist nicht die Grenze, sondern der Raum, in dem Ambivalenzen nicht ausgeschlossen werden, sondern sich verbinden können. So entsteht eine Alternative zu Dualismen wie Mann und Frau oder Nord und Süd, eben das Hybride. Homi Bhabha spricht in „*The Location of Culture*“ von einem „*Third Space of enunciation*“ (1994:37), dieser Raum ist ein Zwischenraum in welchem kulturelle Identitäten entstehen.

La Frontera ist für Gómez-Peña ein Ort des Dialoges, an welchem Menschen, die sich dort treffen, respektiert werden und durch deren Vielfalt Neues entstehen kann. Das Hybride durchdringt sein ganzes Werk und zeigt sich sowohl im Umgang mit den Sprachen und Kulturen als auch mit Religionen. Er überschreitet Grenzen zwischen Kunst und Politik, Theorie und Praxis, und, wie ich in einem weiteren Kapitel erläutern werde, zwischen Zuschauer und Performer.

2. PERFORMANCE KUNST

“Before man was aware of art he was aware of himself. Awareness of the person is, then, the first art. In performance art the figure of the artists is the tool for the art. It *is* art.”

(Palazzo Grassi zit. in Battcock 1984: Introduction)

Performance ist im Augenblick verhaftet, eine Handlung kann nur in der Gegenwart – im „Hier“ und „Jetzt“ stattfinden. Auch das Verschwinden gehört zu ihrer Erscheinungsform, Performance kann wie Theater nur über Erinnerung rekonstruiert werden.

Obwohl es Formen der Performance (Rituale, Tänze etc.) schon immer gegeben hat, erlebte sie in der euro-amerikanischen Welt ihren Höhepunkt in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Da sie sich an den Grenzen verschiedenster Disziplinen wie Literatur, Poesie, Theater, Musik, Architektur, Bildhauerei, Malerei und Film bewegt, passte sie in keine klassische Kategorie der Kunstgeschichte. Verschiedenste Medien aus diesen Disziplinen werden gemeinsam verwendet. Performances können überall stattfinden, auf Straßen, in Bars, in Galerien, in Museen, im Theater usw. Sowohl einzelne Personen als auch Gruppen versuchen oft, während der Aktionen das Publikum aktiv mit einzubeziehen.

Aufgrund der Vielzahl verschiedenster Elemente ist es schwierig eine klare Definition zu treffen. Doch gerade dies war und ist das besondere an diesem Begriff. Es war und ist ein offenes Feld, das keine klar definierten Grenzen kennt (Vgl. Battcock/Nickas 1984:xi). Roslee Goldberg bezeichnet Performance Kunst folgendermaßen:

“Performance is the expression of artists who wish to challenge the viewer’s perceptions of art and the limits of those perceptions.” (Goldberg 1984:25)

Die Performance-Kunst stellt radikale Ansprüche. Sie hinterfragt moralische Grenzen der Gesellschaft und versucht diese zu durchbrechen und verändern. Der Körper fungiert dabei als wichtiges Element – er wird zum Objekt und wie eine Skulptur oder Leinwand manipuliert und bearbeitet. Das Erleben von Raum, Zeit und Bewegung, das Entdecken neuer Grenzen und das Überschreiten dieser, das aktive Einbinden des Publikums in die Aktionen, das Ändern sozialer Normen und Werte und allem, was unter Kunst verstanden wird, sind wichtige Aspekte der Performance-Kunst.

„The stance of performance artists has historically been a radical one: against establishment (be it art or politics), against the commercialization of art, and against the strict confinement of museums and galleries. Performance artists have acted against the overriding belief that art is limited to production of art objects, insisting instead that art is primarily a matter of ideas and actions. [...] And if the history of performance is any guide, it is clear that performance, whatever form it may take, can be expected to remain a vital catalyst for the culture of the future.” (Goldberg 1984:36)

Auch innerhalb Kultur- und Sozialanthropologie ist Performance ein weites und offenes Feld welches unter verschiedensten Gesichtspunkten untersucht wird. James L. Peacock spricht unter anderem von Performance

„as embodying meaning. A performance is not necessarily more meaningful than other events in one's life, but it is more deliberately so; a performance is among other things, a deliberate effort to represent, to say something about something.“ (1990:208).

Im Unterschied zu anderen Begebenheiten im Leben beabsichtigt Performance Bedeutung auszudrücken. In diesem Zusammenhang werden oft Verbindungen zu Ritual und ritualisiertem Handeln gezogen. Mit Mitte des 20. Jahrhunderts wurden nicht wie zuvor die religiösen sondern vor allem die kreativen und subversiven Aspekte des Rituals (Vgl. Turner 1969), die soziale Veränderungen herbeiführen können, betont. Heute, so Ronald Grimes, werden Rituale als „acts of marking-off“ (2006:12) betrachtet, entweder geht es dabei um das Abgrenzen oder aber um das Verbinden kultureller Inhalte. Diese Perspektive ermöglicht auch Verbindungen zwischen Ritualen und den Medien herzustellen, denn heute werden vor allem über Medien kollektive Werte und Erfahrungen erklärt und zueinander in Beziehung gesetzt. Sie schaffen Symbole der Macht und Autorität, die maßgebend auf unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit wirken und in Folge dessen unser Selbstbild und unsere sozialen Identitäten beeinflussen.

Auch Mary Crain und Felicia Hughes-Freeland sehen Verbindungen von Ritualen, Medien und Performances und betrachten Rituale in diesem Sinne als

„[...] contested space for social action and identity politics – an arena for resistance, negotiation, affirmation.“ (1998:2)

Mit diesem Blickwinkel auf Rituale möchte ich wieder zur Performance-Kunst zurückkehren, denn auch sie schafft einen Raum indem durch performatives Handeln kulturelle Inhalte sowie persönliche als auch sozialen Identitäten verhandelt, bestätigt und durchbrochen werden.

2.1.HISTORISCHE ENTWICKLUNGEN

2.1.1. WEGBEREITER der PERFORMANCE-KUNST

Ein Rückblick auf Entwicklungen des 19. Jahrhunderts – dem Zeitalter der bürgerlichen Konventionen und zugleich der Auflehnung dagegen, ist zentral für die Performance-Kunst, da ohne diese Impulse vieles nicht denkbar gewesen wäre. Die Ersten waren die Maler, die sich mit ihren subjektiven Impressionen gegen die naturgetreuen Abbildungen der anerkannten Ästhetik auflehnten. Um die Jahrhundertwende verschärften sich diese Entwicklungen und ein Paradigmenwechsel wurde eingeleitet. Dabei ging es um eine grundsätzliche Infragestellung des gesamten Kunstbetriebes.

Mit der Uraufführung „*Ubu Roi*“ 1896 verunsicherte Alfred Jarry erstmals mit Provokationen gegen die Scheinmoral die Bourgeoisie. Mit Ubus Ausruf „*Merdre!*“ (zu dt. „Schoiße“) musste die Aufführung auf Grund von Aufruhr im Publikum kurz unterbrochen werden.

Auch der Futurismus⁷ mit seinem Gründer Filippo Tommaso Marinetti forderte in seinem Manifest (1909) „*Verbrennt die Museen!*“ er lehnte sich damit gegen die christliche Moral auf, verherrlichte Jugend, Gewalt und Rücksichtslosigkeit und sagte den „*Passatisten*“ (etablierte KulturträgerInnen) den Kampf an (Vgl. Jappe 1993:11).

Auch Dada (ab 1916) war eine künstlerische und literarische Bewegung in der es um die Ablehnung konventioneller Kunstformen ging. Es war vor allem eine Kritik an der Kunst von Seiten der KünstlerInnen selbst und ein radikaler Schritt in der damaligen Szene. Aus der Dada-Bewegung entstanden später die *Surrealisten*. Die Aktion und das Manifest wurden so erstmals zum künstlerischen Ausdrucksmittel (Vgl. Jappe 1993:11). Es wurden verschiedenste künstlerische Disziplinen zusammengeführt, die zum Teil anarchisch miteinander verbunden wurden – Literatur, Tanz, Kabarett, Musik, Rezitation und Teile der bildenden Künste, wie Bild, Bühnenbild, Grafik, Fotomontage, Collage. Das Produkt als solches war nebensächlich, wichtig war vor allem das Satirische, Groteske, Humorvolle und auch die Ironie, die die KünstlerInnen in ihre Werke einfließen ließen und so „Sinn im Unsinn“ darstellten. Kunst war nicht mehr nur Abbildung der Wirklichkeit, sondern mehr.

⁷ Futurismus war eine avantgardistische Kunstrichtung aus Italien.

Aus den vorher angeführten experimentellen Zugängen zur Kunst entstanden unter anderem Institutionen wie das „*Bauhaus*“ (1919), in dem Oskar Schlemmer die Performance-Kunst weiter entwickelte und auch unterrichtete. Zu Beginn des 2. Weltkrieges war die Aktionskunst bereits eine eigene, anerkannte Kunstrichtung. Viele KünstlerInnen wanderten damals in die USA aus, und setzten ihre Arbeit dort fort. Im Zuge dessen wurde das „*Black Mountain College*“ (1933) in North Carolina gegründet. Unter den Gründern waren einige KünstlerInnen aus dem *Bauhaus*. Auch John Price, der erste Direktor, kam aus dieser Institution. Verschiedene wissenschaftliche Disziplinen – Literatur, Geschichte, Sprachen, Physik und Kunst – wurden im *Black Mountain College* zusammengeführt, und es wurde interdisziplinär gearbeitet. Unter den Lehrenden fanden sich heute bekannte Namen wie Merce Cunningham (Tänzer und Choreograph), Walter Gropius (Architekt und Gründer des *Bauhaus*), Anais Nin (Schriftstellerin). Auch John Cage (Komponist und Künstler), durch dessen Aufführung „*untitled event*“ 1952 das College große Berühmtheit erlangte, lehrte dort. „*Untitled event*“ stellt einen Meilenstein in der euro-amerikanischen Theatergeschichte dar, einerseits auf Grund der Beziehung zwischen PerformerInnen und dem Publikum, andererseits wegen der Form der Interaktion zwischen verschiedenen Kunstrichtungen. Neben John Cage waren der Pianist David Tudor, der Komponist Jay Watts, der Maler Robert Rauschenberg, der Tänzer Merce Cunningham und die DichterInnen Mary Caroline Richards und Charles Olsen beteiligt. Das herausragende an diesem Event war, dass verschiedenste Aktionen zur gleichen Zeit stattfanden. Die ZuseherInnen konnten so ihre Aufmerksamkeit direkt auf eine bestimmte Aktion richten. Durch die Rezitation von Gedichten, das Spielen der Musik, das Zeigen von Filmen und die Veränderung eines weißen Gemäldes durch Diaprojektionen und Tanz wurde allein das Performative in den Vordergrund gestellt (Vgl. Fischer-Lichte 2003a).

2.1.2. NACH dem ZWEITEN WELTKRIEG

In den ersten Jahrzehnten der Aktionskunst ging es den KünstlerInnen vor allem um Protest und Ablehnung der bürgerlichen Wertvorstellungen. Das änderte sich nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Entstehung der eigentlichen Performance-Kunst als die Auseinandersetzung mit dem physischen und psychischen menschlichen Körper in den Mittelpunkt gerückt wurde.

2.1.2.1. HAPPENING. FLUXUS. ENVIRONMENT

Der Begriff „*Happening*“ taucht erstmals 1959 bei Allen Kaprow's „*18 Happenings in 6 Parts*“ auf, die er in New York aufführte. Schon in der Einladung teilte er den Zuschauenden mit, dass sie Teil der Aktion sein würden, inwiefern blieb dabei offen. Wichtig für Kaprow war vor allem, dass das Publikum zum Mitdenken, Mitfühlen und Mitagieren angeregt wurde. Der Miteinbezug des Publikums blieb ein wichtiges Element bei *Happenings*. Der Verlauf der Aktionen wurde nicht genau festgelegt, da die KünstlerInnen je nach Reaktionen des Publikums frei improvisierten.

„*Fluxus*“ (vom lat. *flux/fluere*) bedeutet Fluss, das Fließende. Das wesentliche bei *Fluxus*-Aktionen war die Konzeption des Aktes, also des Ereignisses und der Prozesse an sich und nicht die Produktion eines Kunstwerkes. Im Sinne von „*Kunst ist Leben*.“ Der Hauptunterschied zwischen *Fluxus* und *Happening* ist laut Elisabeth Jappe (1993:15), dass bei *Happenings* die Beteiligung des Publikums sehr wichtig war, hingegen bei *Fluxus*-Aktionen die Demonstration der Idee im Vordergrund stand, das Publikum wurde zwar mit einbezogen, doch sollte es nicht selbst agieren. Die Sprache war ein wichtiges Medium dabei. *Fluxus* wurde für KünstlerInnen wie George Maciunas, Dick Higgins, George Brecht, Robert Filliou u.v.m. einer Art Lebenseinstellung, die die Ablehnung der marktorientierten Konsumgesellschaft implizierte. *Fluxus* blühte in den 90er Jahren noch mal auf.

Bei *Environment* ging es um die Beziehung zwischen Objekten und der Umgebung, die Teil des Kunstwerkes waren. Die ZuschauerInnen wählten sich eine Position im Aktionsraum, von dem aus sie das Geschehen beobachteten. Dabei wurde die Wechselwirkung von den BeobachterInnen und dem Ereignis als prozessualisierte Werkform reflektierbar (Vgl. Dreher 2001:10). Joseph Beuys, Allan Kaprow, Edward Kienholz, Claes Oldenburg und Robert Rauschenberg bedienten sich unter anderem des *Environment*.

2.1.3. PERFORMANCE-KUNST der 1970er

Gegen Ende der 1960er Jahre begannen viele KünstlerInnen, die traditionellen Materialien, die bis dahin mit neuen Medien kombiniert wurden, abzulehnen. Der Körper als Ausdrucksmittel wurde in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Der Körper wurde als

Objekt – Leinwand, Skulptur – betrachtet.

In den 1970er Jahren wurde die Performance-Kunst zu einer eigenständigen, anerkannten Kunstrichtung, die ihre eigenen Regeln hatte, die durch Einflüsse von Antonin Atraud, Bertold Brecht und Richard Wagner, Merce Cunningham und John Cage zu einer besonderen Form wurde. Wichtige Impulse kamen zuletzt von Josef Beuys und seinem erweiterten Kunstbegriff der „sozialen Plastik.“⁸ Diese Theorie war auch Ausgangspunkt für neue Formen in den 1980er Jahren, für die „*expanded performance*.“⁹

Themen der 1970er Jahre:

2.1.3.1. FEMINISMUS

Die Performance Kunst war für Frauen, aber auch für Homosexuelle ein geeignetes Medium ihren Emanzipationsbestrebungen und Anliegen Ausdruck zu verleihen. Denn diese neue Kunstrichtung war noch nicht von der rein männlichen Vorherrschaft besetzt worden, im Unterschied zu anderen Kunstformen und -bereichen.

Anfänge finden sich bereits in den 1950er Jahren in Ann Halprins Tanzstudio in San Francisco. Doch in den 70ern wurde die Frauenbewegung stärker und aktiver. Judy Chicago gründete gemeinsam mit anderen Frauen das „*Womanhouse*“ in Los Angeles. Es wurde zu einem Ort, wo Frauen ihre Installationen und Performances ausprobieren konnten. Suzanne Lacy, die auch mit Judy Chicago zusammen arbeitete, schockierte 1977 mit „*Three Weeks in May*“ ihr Publikum. Sie setzte sich dabei mit dem Thema Vergewaltigung auseinander – bluttriefende Frauen, ein Lammkadaver mit Flügel und Tonbandaufnahmen mit Frauenstimmen, die ihre traumatischen Vergewaltigungserlebnisse erzählten. Sie kombinierte in ihren Aktionen feministische Theorien mit verbalen und visuellen Metaphern des Innenlebens und vermischte so objektive und subjektive Erfahrungen mit politischen und persönlichen (Vgl. Case 1988:56-57).

In Europa haben Gina Pane, Marina Abramovic, Ulrike Rosenbach, Valie Export und Saint-Orlan maßgeblich die feministische Performance Kunst geprägt.

⁸ Kurz gesagt: „Jeder Mensch ist ein Künstler,“ denn jede/r Einzelne kann durch sein kreatives Handeln zum Wohl der Gemeinschaft beitragen und somit formend auf die Gesellschaft wirken. (Vgl. Bode-mann-Ritter 1997)

⁹ Dabei werden neue Räume geöffnet, Entfernung überwunden, Zeitgrenzen verwischt und Gruppenaktionen vorgezogen. (Vgl. Jappe 1998:17)

2.1.3.2. OPFER/SCHAMANISMUS

Das zweite große Thema in der Performance Kunst der 70er Jahre war die Auseinandersetzung mit Gefahr als existentieller Erfahrung.

Künstler wie Timm Ulrichs, Helmut Schober, Zbigniew Warpechowski und viele andere, die sich in ihren Aktionen selbst zum Opfer machten und sich Selbstkasteiung und -verletzungen unterzogen, hatten zum Ziel, möglichst intensiv auf ihr Publikum einzuwirken. Diese KünstlerInnen wurden oft mit schamanistischen Riten in Verbindung gebracht. Auch bei Hermann Nitsch lässt sich ein Zusammenhang zu religiösen Opferritualen sowie zur katholischen Liturgie herstellen. Die Kunstkritikerin Antje von Graevenitz sieht in diesen Aktionen Verbindungen zu Initiationsriten. Zugleich aber bekräftigt sie, dass die Kunst selbst nie ein Ritual ist. Sie nimmt zwar dessen Formen auf, doch bleibt ihr immer ein Teil an Künstlichkeit zurück (Vgl. Jappe 1993:37-39).

An dieser Stelle möchte ich Jerzy Grotowski erwähnen. Er war Gründer und Direktor des *Teatr Laboratorium* (1959 – 1984), Performance-Trainer und Theoretiker. Neben Explorationen in *Environmental Theatre* untersuchte er vor allem Verbindungen von Ritual und Theater. Seine Arbeit beeinflusste weltweit Theater, Tanz und Performance-Kunst.

Grotowskis Transkulturalismus suchte nach universell gültigen Verbindungen in Verhalten, Konzept und Glauben verschiedenster Kulturen, solche die für alle und überall gültig sind. Dabei konzentrierte er sich auf einige traditionelle Ritual-PerformerInnen und brachte diese mit Menschen aus verschiedensten Bereichen zusammen (Vgl. Schechner 2002:244). Konzeptuell zentral war seine Idee des „*Armen Theaters*“ das ohne Bühnenbild, Schminke, Kostüme, Ton- und Lichteffekte sowie ohne Bühne auskommt. Wichtig war ausschließlich der Raum, die Schauspieler und das Publikum, die in diesem Raum in Kontakt treten konnten. Die Schauspieler sollten all ihre Masken fallen lassen und „nackt“ vor das Publikum treten, welches er zu Zeugen deklarierte.

„Performer, with a capital letter, is a man of action. He is not somebody who pays another. He is an order, a priest, a warrior: he is outside aesthetic genres. Ritual is performance, an accomplished action, an act. Degenerated ritual is a show. I don't want to discover something new but something forgotten. Something so old that all distinctions between aesthetic genres are no longer of use.“ (Grotowski zit. in Schechner 2002:245)

2.1.4. 80er Jahre bis zur Jahrtausendwende

Den Ausgangspunkt für einige künstlerische und subversive Konzepte vor allem den Körper und die Sexualität betreffend stellen die revolutionären Vorstellungen und das Brechen jeglicher Konventionen der 1960er Jahre dar. Weitere wichtige Impulse kamen durch den Einsatz neuer Technologien. Während in den 60er und 70er Jahren der Moment – das Hier und Jetzt, charakteristisch für Performance war und Live-Aufführungen im Gegensatz zu den statischen Künsten und dem Theater als ausschlaggebend betrachtet wurden, entstanden durch die Verwendung neuer Technologien wie Video, Internet etc. Fragen, ob Performance-Kunst nun „tot“ oder so „lebendig“ wie noch nie war (Vgl. Murphie).

Die Performance-Kunst in den 80er Jahren wendete sich immer mehr den neuen Medien zu und näherte sich der Massenkultur. Der/die KünstlerInnen wurden zu „Stars.“ Das politische Klima in den 80er Jahren war ein konservatives. Auch Galerien und der Kunstmarkt verlangten wieder nach Objekten, die in Galerien und Museen ausgestellt werden konnten. Durch den enormen Einfluss der Medien und neuer Technologien wurde der Cyberspace immer mehr von den Künsten erobert und so entstanden Performances via Internet und neue Interaktionsmöglichkeiten, welche ich später besprechen möchte.

2.2. LATIN AMERICAN PERFORMANCE ART

“In Latin America, the artist has multiple roles. He/she is not just an image-maker or a marginal genius, but a social thinker/educator/counter-journalist/civilian diplomat/human rights observer. His/her activities take place in the center of society and not in specialized corners.”
(Gómez-Peña 1994:22)

In Ländern Lateinamerikas besetzen KünstlerInnen und Intellektuelle mehr als in anderen Teil der Welt die politische Landschaft (Vgl. Goldman 1994:1). Geschichte und Politik sind wichtige Inspirationsquellen für die visuellen Künste. Auch wie dem Zitat von Gómez-Peña zu entnehmen ist, sehen sich KünstlerInnen in Lateinamerika in verschiedensten Funktionen, die mit sozialen und politischen Ansprüchen in Verbindung stehen.

2.2.1. ABSEITS des MAINSTREAM

“It is generally understood that performance as a term was introduced in the early 1970s to describe art that was ephemeral, time-based and process oriented, that incorporated the body as an object and as a subject of inquiry, and explored extreme forms of behavior, cultural taboos, and social issues. It is also used retroactively to refer to the experiments of the 1960s, the Black Mountain College group of the 1950s, Dadaist and Surrealists events of the 1920s and 1930s, and so on. This genealogy is flagrantly Eurocentric, and lends credence to the assumption that American artists of colour started doing performance thanks to multicultural policies of the 1980s.” (Fusco 1995:160)

Durch die Kriterien und Normen des euro-amerikanischen Mainstreams wird nicht-westliche Kunst an den Rändern des internationalen Kunstgeschehens positioniert. Und wie Coco Fusco im oben genannten Zitat erwähnt, wird oft auch angenommen, dass Performance Kunst von „*American Artists of Color*“ erst mit den 1980er Jahren im Zuge der Debatten um Multikulturalismus etabliert wurde.

Doch andererseits bedient sich die westliche Kunstwelt Ausdrucksformen nicht-westlicher Kunst: zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren es die Kubisten und Surrealisten, die Symbole, Formen und Bilder aus vor allem afrikanischen Kulturen für ihre eigenen Zwecke benutzten. Auch heute noch werden viele Elemente nicht-westlicher Kunst entkontextualisiert und in westliche Ausdrucksformen aufgenommen. Die Aneignung (*appropriation*) damit ist die Wiederverwendung und Neuordnung bestehender Elemente der Kunst gemeint, entpuppt sich als „kulturelle Ausbeutung“ und „Voyeurismus“ (Vgl. Lippard 1992:161). Dabei geht es nämlich meist nicht um die Aufnahme der fremden Kunst in einem ernsthaften Diskurs, sondern vielmehr um die eigene Bereicherung.¹⁰

Von KünstlerInnen nicht-westlicher Gesellschaft wird erwartet, dass sie mit Traditionalismen als Ausdruck für ihre kulturelle Identität arbeiten, sich Stereotypen bedienen, um den exotischen Wünschen des „Westens“ gerecht zu werden.

„If you were in Cuba and made art about identity and popular culture, that was likely to be supported and receive critical attention, and if you made non-figurative art that was also fine but might not benefit from the Euro-American interest in Third World exotism.“ (Fusco zit. aus Wagner 2000:113)

Im Mainstream wird Kunst von Latino/as meist homogenisiert, dekontextualisiert, folklorisiert und mit Exotismen und Stereotypen besetzt. Der mythische Blick, unter dem Kunst

¹⁰ Kolonialismus wird in Form von Postkolonialismus weitergeführt, so auch im Bereich der Kunst.

von Latino/as oft betrachtet wird, setzt Konnotationen des Kolonialismus fort. Der „Süden“ wird mit dem Wilden, Exotischen und Vorindustriellen in Verbindung gebracht, das nur darauf wartet vom „Norden“ entdeckt zu werden. KünstlerInnen, die mit politischem Anspruch in ihrer Kunst diesen Kolonialismen entgegenwirken wollen, werden vom Mainstream oft nicht beachtet, weil die „Authentizität“ der Kunst, nach der Bewertung des Mainstream nicht gegeben ist (Fusco 1995:161).

So erregten Guillermo Gómez-Peña und Coco Fusco zum Beispiel mit ihrer „*Guatinaui*“¹¹ *World Tour*“ (1992 – 1993) großes Aufsehen. Während den Debatten um den 500. Jahrestag der Entdeckung Amerikas durch Kolumbus tourten die beiden als „*Two Undiscovered Amerindians*“ durch Europa und Amerika, um an „the other history of intercultural performance“ (Gómez-Peña 1996:96) zu erinnern. Damit wollten sie auf die Völkerschauen in Europa im 17. Jahrhundert und an die *Freakshows* in den USA hinweisen.

In diesen Performances stellten sie sich als menschliche Artefakte – als „*authentic primitives*“ – über einige Tage in ethnographischen und naturhistorischen Museen gleich in der „passenden“ Umgebung aus. Sie trugen Kostüme und hatten rituelle Artefakte bei sich, die mit real existierenden Objekten nichts zu tun hatten. Gerade diese Objekte porträtierten den Mythos des „edlen Wilden“ sowie weitere Vorstellungen vom „Fremden“ und „Exotischen“ entsprechend den Darstellungsformen in Massen- und Populärkultur. In Perioden von drei Tagen waren sie als „*undiscovered Amerindians*“ von der fiktiven Insel *Guatinaui* zu sehen. Neben „authentischen“ Ritualen wurden dem Publikum gegen eine kleine Gebühr Tänze und Gesänge dargeboten. Die Reaktionen des Publikums waren unterschiedlich: ein Großteil der ZuseherInnen nahm an, dass diese Ausstellung real war und die beiden KünstlerInnen „authentische“ RepräsentantInnen ihrer Kultur waren. Gerade letzteres führte zu heftigen Kontroversen sowohl bei Sponsoren als auch beim Publikum.

¹¹ „*Guatianau*“ bedeutet „*what now*“ in Spanglish (Vgl. Gómez-Peña 1996:96)



Bild 6: *The Guatinaui World Tour*. (Coco Fusco und Gómez-Peña) Madrid. 1992

Die Reaktionen auf diese Performances spiegeln einerseits den stereotypen Blick wieder, unter dem Kunst aus nicht-westlichen Kulturen oft betrachtet wird, andererseits drückt sie den eurozentrischen Exklusionsmechanismus aus, denn westliche Kunstobjekte werden in „Kunstmuseen,“ und Kunst nicht-westlicher Kulturen in eigenen Häusern – „Häuser der Kulturen“ und/oder „Völkerkundemuseen“ untergebracht (Vgl. Weibel 1997:11). Die Auswahl des Ortes dieser Performance – in der „passenden“ Umgebung, in Naturhistorischen und Völkerkundemuseen, verweist drastisch auf Inklusions- und Exklusionsprozesse.

Das „Exotische“ und „Fremde“ wird in der heutigen Gesellschaft tagtäglich über Bilder in verschiedenster Form auf Leinwänden, Bildschirme, Werbeplakate etc. projiziert. Bell Hooks (1994:14) spricht davon, dass diese Bilder eine große Wirkung auf die Gesellschaft haben, denn sie bestimmen, wie wir uns wahrnehmen.

“The Latino boom is clearly a media-produced mirage [...]” (Gómez-Peña 1994:26)

Guillermo Gómez-Peña sieht den Latino-Boom als reine Marktstrategie, der einerseits den Konsum unter Latino/as steigern soll und zugleich das „Exotische“ der anglo-amerikanischen Mittelklasse verkaufen soll. Durch die so produzierten Bilder wird die Rea-

lität in den *barrios* verwischt und außer Acht gelassen. Latino/as haben die höchste Schulabbruchquote und haben den größten Anteil an Insaßen in den Gefängnissen des Südwestens. Die Mehrheit der Kinder, die mit Aids geboren werden, sind Latino/as und African Americans. Polizeigewalt, Alkoholismus und Drogen sind alltägliche Realitäten in den *barrios*.

“Blood and salsa, that’s the nature of this relationship.” (Gómez-Peña 1994:28)

2.2.2. STRÖMUNGEN

Coco Fusco arbeitet in „*Corpus delecti. Performance Art of the Americas*.“ (2000:7-8), drei Merkmale und deren Einflüsse der Performance-Kunst Lateinamerikas heraus:

Erstens sieht sie Einflüsse aus der Populär-Kultur. Sowie Dada sich auf einige populäre Theaterformen wie das Kabarett und den Zirkus zurückführen lässt, sind das „*Sainete Criollo*¹²“, das mexikanische *Carpa*, und die karibischen Kabaretts wichtige Quellen für einige Performance-KünstlerInnen Lateinamerikas. Dabei meint sie vor allem diejenigen, denen es um nicht-lineare Strukturen, anti-elitäre Attitüden, archetypische Charaktere und interaktive Dynamiken geht. Auch die sehr oft überspitzte, melodramatische Gestik kann auf diese Einflüsse zurückgeführt werden.

In Bezug auf die Körpersprache meint Coco Fusco, dass vor allem Religionen und Rituale als Einflussquellen für die Kunst dienen. Auch die europäische und amerikanische Avantgarde des 20. Jahrhunderts beruht zum Teil auf Elementen von nicht-westlichen Performances. Um nur einige Beispiele zu nennen, Antonin Artaud hat einiges aus dem balinesischen, Peter Brook aus dem indischen und Bertold Brecht vom chinesischen Theater adaptiert. Dadaisten und Surrealisten bedienten sich an Elementen nicht-westlicher Kunst. KünstlerInnen Lateinamerikas hingegen wenden weniger den Blick nach Außen, sie konzentrieren sich eher auf ihre eigene Kultur und ihre eigenen Wurzeln. Ihre symbolische Körpersprache und Gestik nehmen sie vor allem aus ihren präkolumbianischen, kolonialen, afrikanischen und katholischen Traditionen. Das katholische Körperkonzept zum Beispiel, mit seinem physischen Leid und der Aufopferung, dient als konzeptueller Hintergrund und sozialer Subtext einiger Lateinamerikanischen Performance KünstlerInnen. Die afrikanischen und indigenen Traditionen schreiben sich oft als kollektives, historisches Gedächtnis

¹² Das „*Sainete Criollo*“, ein Tango-Theater Genre vom Rio de la Plata (Argentinien), basierte auf einem tragikomischen Hintergrund, es erreichte seinen Höhepunkt Anfang des 20. Jahrhunderts bis in die 1940er Jahre (Vgl. www.canteatro.com).

in bedeutungsvollen Gesten nieder. Der Synkretismus afro-lateinamerikanischer Kulturen spielt auch eine große Rolle, vor allem fungiert er als Anlehnung an eigene Modelle, im Gegensatz zu euro-amerikanischen Formen.

Das dritte und letzte Merkmal der lateinamerikanischen Performance-Kunst nennt Fusco „*the spatialization of power*.“ Damit meint sie die soziale Wichtigkeit der Dematerialisierung der Objekte – der Körper als Objekt, die Teilnahme am Prozess etc. die das teilnehmende Publikum anstelle der KunstsammlerInnen setzten, und somit ihre Kunst oft in nicht-institutionelle und „non-profit“ Räume platzieren. Dies ist eine Strategie gegen den dominierenden euro-amerikanischen Kunstmarkt mit seinen Objekten.

Der Kunstmarkt Lateinamerikas, ganz anders als in Europa und Amerika, wo private Sammler großen Einfluss haben, wird hauptsächlich aus staatlichen Geldern gefördert und somit auch von diesen kontrolliert. In den 1960er bis 1980er Jahren, wo viele lateinamerikanische Staaten unter Militärdiktaturen litten, wurden kritische Stimmen und politische Opposition zensuriert und erstickt. Dieser Trend hat sich auch in den bereits „demokratischen“ Regierungen der 1990er Jahre weiter fortgesetzt (Vgl. Fusco 2000:9).

In den Vereinigten Staaten von Amerika ist diese Machtausübung in der hegemonialen Haltung gegenüber Latino/as und anderen Nicht-WASPs gegenüber ebenfalls erkennbar. Damit meine ich die Ghettoisierung der Lebensräume, die Misshandlungen seitens der Grenzkontrollen, der Einwanderungsbehörden, der Polizei, die Ausbeutung der Arbeitskräfte und die Diskriminierung seitens rassistischer und neofaschistischer Gruppen. Dies sind unter anderem Gründe für die meist sozial und politische orientierte Kunstausbübung und die Adaption öffentlicher Räume als symbolische Konfrontation mit dem Staat.

2.2.3. “LATINO ART”

„There is no such thing as ‚Latino art‘ or ‚Hispanic art.‘ There are hundreds of types of Latino American art in the United States. Each is aesthetically, socially, and politically specific.” (Gómez-Peña 1994:21)

Der Begriff „*Latino*“ lässt sich historisch gesehen auf Menschen mit „*hispanischer*“ Herkunft, die in den Vereinigten Staaten geboren wurden oder dort permanent leben, zurück führen. Politisch gesehen wird der Begriff Latino oft im Gegensatz zu „*Hispanic*“ verwendet. Wohingegen Latinos ideologisch gesehen eher mit der so genannten „Dritten Welt“, „*People of Color*“ und einer wirtschaftlich und politisch entrechteten Minderheit assoziiert

werden. Latinos selbst betonen ihre indigenen Wurzeln, Hispanics ihre spanischen, und sehen sich eher als „Weiße,“ Europäer aus der „Ersten Welt“ (Vgl. Taylor 1994:4-5). Zu dieser ideologischen Teilung kommt noch die Tatsache hinzu, dass Latinos aus vielen verschiedenen Kulturen und Ländern kommen, die eigentlich nur wenig miteinander zu tun haben.

Für meine Arbeit ist die Performance-Kunst der *Chicano/as* bedeutend. Zur Unterscheidung, ob diese Menschen bereits vor oder nach der Okkupation Mexikos in Kalifornien, Arizona, New Mexiko und Texas gelebt haben kommt die ideologische Betrachtung hinzu: “it goes beyond the hyphenated, negotiated; nationality-based ethnicity of Mexican Americans to signal a relatively new ideological position of self-affirmation that took shape with the Raza movement in the 1960s.” (Taylor 1994:5)

2.2.4. HISTORISCHER ÜBERBLICK

In den 1920er Jahren nahm die Verbindung von Politik und Kunst in Lateinamerika eine neue Richtung an, die mit dem Aufkommen der „*Mexican School*“ in Verbindung stand (Vgl. Goldman 1994:4).

Zwei Revolutionen haben die Politik in Lateinamerika und der Welt verändert: einerseits die Mexikanische Revolution 1910, die vor allem Wirkungen in Lateinamerika hatte, und andererseits die Russische Revolution, die globale Auswirkungen auf KünstlerInnen, Intellektuelle und die Arbeiterklasse hatte. Die ersten zwei Dekaden des 20. Jahrhunderts waren geprägt von politischen und sozialen Kämpfen am ganzen Kontinent (Uruguay, Brasilien, Argentinien, Nicaragua etc.).

Nach dem ersten Weltkrieg suchten Menschen wieder nach ihren verlorenen Elementen ihrer indigenen und afrikanischen Traditionen. Parallel dazu (1920er und 1930er Jahre) kam es kurz zu einer Anpassung an die europäische Avant-Garde – vom Impressionismus zum Expressionismus, Kubismus, Konstruktivismus und Surrealismus (Goldman 1994:5). Wie in Europa waren auch einige Länder Lateinamerikas (Mexiko, Brasilien, Argentinien, Peru und Kuba) von Manifesten und sozialen Positionen geprägt. 1921 bis 1937 entstand in Mexiko eine neue „*public art form*,“ die *Murales*. *Murales* bezeichnen große Wandgemälde, welche bereits in der vorspanischen Zeit existiert haben. Doch nach der Mexikanischen Revolution ab 1920 fungierten sie als Erziehungs- und Propagandainstrument an öf-

fentlichen Gebäuden und wurde so zu einer eigenen Kunstform. Angesichts des weit verbreiteten Analphabetismus in der Bevölkerung wurden *Murales* unter anderem zu GeschichtsträgerInnen. Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros waren berühmte Muralisten. In den darauffolgenden Jahrzehnten breitete sich diese neue Kunstform auf viele Länder Lateinamerikas aus. Auch in den Vereinigten Staaten bedienten sich Ende der 1960er Jahre progressive KünstlerInnen der *Murales*. Sie fungierten vor allem als öffentliches Kommunikationsmittel. Bis heute noch sind sie eine sehr beliebte Kunstform bei Chicano/as. Der Chicano Park in San Diego ist ein Ort, an dem neben der weltweit größten Sammlung an „*outdoor Murales*“ andere Kunstwerke, welche das kulturelle Erbe dieser Gemeinschaft darstellen, zu finden sind.

Zwischen 1945 und 1965 wurde die staatlich geförderte Kunstwelt kurz von internationalen Sponsoren abgelöst, neue Museen und Galerien entstanden. Doch dieser Trend schwand nach kurzer Zeit wieder mit den Militärdiktaturen vieler Staaten. Zugleich gab es in den 1950er Jahren eine jüngere Generation von KünstlerInnen, die mit ihrer Kunst versuchten, soziale Veränderungen herbeizuführen.

In meinem weiteren historischen Überblick werde ich mich an den Entwicklungen in den Vereinigten Staaten orientieren, da diese den Rahmen meiner Arbeit bilden.

Die 1960er und 1970er Jahre waren von sozialen und politischen Kämpfen geprägt: neben weltweiten StudentInnenbewegungen kam es in den Vereinigten Staaten zu verschiedenen politischen Bewegungen, welche sich gegen Rassismus und für Selbstbestimmung aussprachen. Das waren einerseits BürgerInnenrechtsbewegungen innerhalb der afro-amerikanischen Bevölkerung, wie die *Black Panthers*, Malcolm X und Martin Luther King und andererseits innerhalb der mexikanisch-amerikanischen Gemeinschaften *El Movimiento*, das ich nun näher beschreiben werde:

2.2.4.1. EL MOVIMIENTO

„*El Movimiento*“ entwickelte sich zwischen den Jahren 1950 bis 1970¹³, und war zugleich der Grundstein für die Kunst der Chicano/as. Viele KünstlerInnen innerhalb der BürgerInnen- und Menschenrechtsbewegung beschlossen, ihre Kunst für politische Zwecke zu nut-

¹³ In der Literatur wird die Bewegung oft bereits mit dem Jahre 1848 datiert, als Mexiko mit dem Vertrag von Guadalupe Hidalgo die Staaten Texas, Arizona, Kalifornien, New Mexiko, Nevada und Utah an die USA verlor und somit viele MexikanerInnen plötzlich StaatsbürgerInnen der USA wurden. (Vélez-Ibáñez 1996:93)

zen und vor allem auch Bewusstsein für die eigene kulturelle Identität zu schaffen. Sowohl die BürgerInnenrechtsbewegung als auch die Bewegung der Kunst wurden als dynamische Kräfte angesehen, die soziale Veränderungen herbeiführen sollten. Im Zuge dessen blühten Mitte der 1960er Jahre im „*Chicano Art Movement*“ neben den *Murales*, der Plakatkunst, der Mailart¹⁴, viele verschiedene Kunstformen wie Literatur, Tanz, Theater, Performance und Musik auf.

Aufgrund der sozio-ökonomischen Situation der mexikanisch-amerikanischen Bevölkerung gipfelten die Proteste und Rebellionen zwischen den Jahren 1965 und 1975. Die Bewegung zog sich quer durch verschiedene soziale Klassen, regionale und generationsbedingte Gruppen. Daher gab es auch verschiedenste Kämpfe mit unterschiedlichen Forderungen und Zielen.

Eine der ersten Aktionen war der Streik der FarmarbeiterInnen im San Joaquín Valley 1965. Gemeinsam mit philippinischen ArbeiterInnen forderten sie eine Verbesserung ihrer Situation und Rechte für die FarmarbeiterInnen. Von diesem Zeitpunkt an gab es viele Veranstaltungen, Proteste und Streiks. Die wohl deutlichste Bewegung innerhalb des wirtschaftlichen Kampfes war die der „*United Farm Workers*“ (UFW) unter der Führung von Cesar Chavez.

„[...] Now we will suffer for the purpose of ending the poverty, the misery, and the injustice, with the hope that our children will not be exploited as we have been.
[...] This is the beginning of a social movement in fact and not in pronouncements.
[...] We shall do it without violence because that is our destiny.
[...] We seek, and have, the support of the Church in what we do. At the head of the Pilgrimage we carry the Virgin of Guadalupe because she is ours, all ours, Patroness of the Mexican people.
[...] The majority of the people on our Pilgrimage are of Mexican descent, but the triumph of our races depends on a national association of all farmworkers.“
(Chavez zit. nach Segade 1979:86)

Cesar Chavez schaffte es FarmarbeiterInnen, liberale AktivistInnen und StudentInnen zusammen zu bringen, um gemeinsam für ihre Rechte zu kämpfen. Durch ihren friedlichen Protest konnte die UFW einige ihrer Ziele durchsetzen und gegen die wirtschaftliche und rassistische Diskriminierungen eingreifen.

¹⁴ *Mailart* oder *Correspondence Art* wurde in den 1970er Jahren zu einem wichtigen Feld innerhalb der Bewegung. Ursprünglich entstand sie aus der Fluxus Bewegung Europas und den Vereinigten Staaten (1960er). Bücher, alternative Veröffentlichungen, Kollagen, Stempel, Postkarten, übersetzte Gedichte etc. wurden per Post verschickt und als politisches und soziales Medium verwendet. Diese Form der Kommunikation war in vielen Widerstandsbewegungen zentral, da sie die üblichen Verteiler (Galerien, Museen usw.) umging und so schwerer zu kontrollieren war.

Im Zusammenhang mit den Aktionen der UFW, entstanden unter anderem Zeitungen wie zum Beispiel „*El Malcriado: The Voice of the Farmworker*“ sowie neue Formen der Plakatkunst, als auch Comics.

Neben den Forderungen der FarmarbeiterInnen setzten sich Chicano/as auch für die Verbesserung der Ausbildung, eine gerechte Landverteilung und für die Beendigung der Diskriminierung und Unterdrückung ein. Sie kämpften auch um politische Repräsentation und Selbstbestimmung und traten für ein Bewusstsein ihrer kollektiven Geschichte ein.

Obwohl ein Großteil der ökonomischen Kämpfe in ländlichen Gebieten ausgetragen wurde, gab es auch zahlreiche politische und kulturelle Aktivitäten in den Städten. Dort ging es vor allem um Polizeigewalt, die Verletzung von BürgerInnenrechten, niedrige Löhne, schlechte Wohnsituationen, Bandenkriege, Drogenmissbrauch, unzureichende Bildung und den Mangel an politischer Repräsentation.

2.2.4.2. CHICANO ART MOVEMENT

Gegen Ende der 1960er Jahre entfaltete sich laut Goldman (1994) das „*Chicano Art Movement*.“ Die Kunst wurde als „part of a whole movement to recapture, at times romantically, a people’s history and culture and formed part of the struggle for selfdetermination“ (Goldman/Ybarra-Frausto 1991:84) gesehen.

Wichtig für die KünstlerInnen war also das Bewusstwerden der eigenen Geschichte und Kultur, dies trug wesentlich zur Identitätsbildung bei. Die Kunst war in den verschiedenen politischen Aktionen der Bewegung integriert – die KünstlerInnen schrieben Gedichte, Lieder, prägten Slogans und schufen Symbole, welche die sozialen Themen, Forderungen und Ziele der Gemeinschaft artikulierten und nach Außen trugen.

„Chicano art [...] had also as a central goal the formation and affirmation of a Chicano cultural identity. In visualizing this new identity, artists became part of a cultural reclamation process to reintroduce Mexican art and history, revitalize popular artistic expressions, and support community cultural activities.“ (Romo 2001:100)

Goldman und Ybarra-Frausto (1991) teilen die Kunst der Chicano/as in zwei Phasen ein: Wobei die erste Phase zwischen den Jahren 1968 und 1975 eher „*non-commercial community-oriented*“ gewesen ist. Die Themen der Kunst waren vor allem Politik und Ethnizität, und sie war durch ein hohes Maß an Idealismus geprägt. Die KünstlerInnen hatten sowohl politische als auch ästhetische Funktionen und fungierten als VermittlerInnen der Ideolo-

gie, die das Streben der Selbstbestimmung der Chicano/as zum Ausdruck brachte.

Die darauf folgende Phase brachte einerseits eine veränderte Wahrnehmung der Chicano/as in den USA selbst, aber auch im internationalen Geschehen mit sich. Von zentraler Bedeutung war der gewaltsame Widerstand vieler lateinamerikanischer Staaten. Andererseits versuchten aber einige Gruppen innerhalb der Bewegung „to assimilate into the dominant society and its values and to commercialize the content and dissemination of their art“ (Goldman/Yabarra-Frausto 1991:83).

2.2.4.3. PERFORMANCE-POETRY. TEATRO CAMPESINO

In den USA war in den 1960er Jahren das *Civil Rights Movement* bereits äußerst aktiv und öffentlich präsent. Wie oben erwähnt waren sehr viele *Artists of Color* in diese und andere Bewegungen integriert und artikulierten ihren Kampf sowie ihre politischen und sozialen Anliegen durch die Kunst. Speziell im Bereich der Performance-Kunst prägten Einflüsse aus der *Performance-Poetry* und dem *Teatro Campesino* die darauf folgenden Jahrzehnte.

Die *Performance-Poetry* fungierte primär als Sprachrohr oraltradiierter Geschichte. Diese Form der Kommunikation war vor allem in marginalisierten und unterdrückten Gesellschaften von großer Bedeutung und lässt sich auf einen Mangel an Repräsentation in öffentlichen Räumen und Diskursen zurückführen. Im afro-amerikanischen Kontext vermittelte der *Griot*¹⁵ Geschichten und Neuigkeiten und verbreitete diese innerhalb der Gemeinschaft. Das Pendant innerhalb der mexikanisch-amerikanischen Gemeinschaft waren die *Corridos*. Dabei handelt es sich um Balladen, die von Legenden und Helden, der eigenen Geschichte sowie von Neuigkeiten berichteten. In den urbanen Gegenden hingegen war es der *Pachuco* – „a street-wise mover and shaker who, through bilingual word play, could always outsmart the law“ (Fusco 1995:164), der diese Funktion übernahm. Der berühmteste *Trickster* (Vgl. Campbell 2008), eine mythische Figur, welche die dualistische Beschaffenheit von Gottheiten in sich trägt und vor allem Gegensätze in sich vereint, findet sich in vielen Teilen der Welt wieder. Als weder gut noch böse wird der *Trickster* oft als Symbol für kulturelle Veränderung verwendet. Auch Guillermo Gómez-Peña bedient sich in seiner Kunst dieser mythischen Figur – in seinen zahlreichen hybriden Performance-Identitäten wie zum Beispiel „*El Techno-shaman-in-drag*“ vereint er Ambivalenzen und

¹⁵ *Griot* ist in Teilen Westafrikas eine eigene Berufskaste und heißt „Geschichtenerzähler.“ Sie gelten als Bewahrer der Geschichte, oraler Literatur und Musik. In der Verwendung des Begriffes innerhalb des afro-amerikanischen Kontextes wird dabei auf den Rückbezug der afrikanischen Wurzeln verwiesen.

bricht so mit moralischen Wertvorstellungen.

Der zweite wichtige Einfluss auf die Performance-Kunst war das *Teatro Campesino*, welches im Jahre 1965 von Luis Valdez und der San Francisco *Mime Troupe* in Kalifornien gegründet worden war. Luis Valdez entwickelte politisch orientierte Performances und Parodien, die von der FarmarbeiterInnen-Krise handelten. Dabei holte er sich die SchauspielerInnen direkt aus den Reihen der streikenden FarmarbeiterInnen, und auch die Stücke wurden an Orten des Protestes aufgeführt (Vgl. Huerta 1994:38).

Das *Teatro Campesino* inspirierte viele Chicano/as, so entstanden in den darauf folgenden Jahren viele Theater- und Performance-Gruppen, wie zum Beispiel die *Royal Chicano Air Force*. Weitere Künstler wie Rene Yañez (Künstler und Kurator), der afro-amerikanische Künstler Keith Antar Mason und sein Gruppe „*The Hittite Empire*“, und viele mehr wurde vom *Teatro Campesino* beeinflusst und brachten mit ihrer Kunst soziale Anliegen von Gemeinschaften zum Ausdruck.

Für Performance-Kunst lateinamerikanischer KünstlerInnen war und sind der politische Anspruch, die sozialen Anliegen und kritische Inhalte von bestimmender Bedeutung. Auch die KünstlerInnen der 1970er Jahre verfolgten diese Ziele und wendeten sich gegen Verfolgung und Folterung politischer Gefangener von den Militärdiktaturen mit massiven Protesten auf. Die im Exil lebenden KünstlerInnen thematisierten ihre Migrations- und Exilerfahrungen über die Kunst.

2.2.4.4. DISPLACEMENT

Displacement und Entfremdung waren vor allem für *Performance Artists of Color* wichtige Themen. Diese Phänomene wurden in den 70er Jahren unter den Gesichtspunkten des Nichterwünschtsein, des Fremdsein und des Entwurzeltsein betrachtet.

Das Chicano-Kollektiv ASCO beschäftigte sich mit Performance und *Conceptual Art* in direkter Verbindung zu den sozialen und politischen Unruhen in Los Angeles während der späten 60er und 70er Jahre. Zu ihren Mitgliedern zählten Harry Gamboa, Jr., Gronk, Willie Herrón oder Patssi Valdez. Verbunden durch ihre gemeinsamen Erfahrungen von *Displacement* und Entfremdung schlossen sie sich zu einem Kollektiv zusammen, das Aktivismus mit kulturellen Produktionen verband. Sehr bald realisierten sie die Macht der öffentlichen

Repräsentation und nutzten diese gegen den Mainstream. Sie forderten öffentliche Räume für Latino/as, dies in Bezug auf sowohl geographische als auch soziale Bereiche (Vgl. Chavoya 2000:242). In ihren Aktionen „*No Movies*“ stellten sie ihre Erlebnisse als Mitglieder der urbanen, sichtbar anderen, sozialen Unterschicht dar.

Ana Mendieta begann 1972 ihre Exil-Erfahrungen in Performances zu thematisieren. In Form von Fotodokumentationen stellte sie sich in Selbstportraits in ritualisierter Verbindung zur Erde dar und drückt ihr Sehnen nach ihrer Heimat Kuba aus.

In den darauf folgenden Jahrzehnten setzte sich der künstlerische Umgang mit Gesellschaft und seinen Konflikten fort. Guillermo Gómez-Peña mit dem BAW/TAF Kollektiv (Vgl. 1. Guillermo Gómez-Peña) steht in dieser Tradition und ist seit den 80er Jahren von paradigmatischer Bedeutung. Er inspirierte seinerseits weitere Chicano/a-Performance-Projekte bis in die Gegenwart.

3. PERFORMATIVE GRENZÜBERSCHREITUNGEN:

Das Ritual in der Kunst

„Human rituals are bridges across life’s troubled waters.“
(Schechner 2002:57)

Mit diesem Kapitel möchte ich mich den rituellen Aspekten der Kunst von Guillermo Gómez-Peña nähern:

Einerseits wird der Zusammenhang zwischen sozialem Drama, wie es Victor Turner vorschlägt, und dem Bühnendrama am Beispiel des Künstlers Gómez-Peña herausgearbeitet. Damit möchte ich zeigen, inwiefern sich gesellschaftliche sowie persönliche Erlebnisse in der Kunst manifestieren, und welche Bedeutung dabei Grenzen und Performance-Kunst einnehmen. Das *soziale Drama* erscheint mir als geeignet für meine Untersuchung, da es nach Turner die ursprünglichste Form der Auseinandersetzung (Vgl. Turner [1982] 1995:14) ist. Durch unsere Sozialisation haben wir bestimmte Formen der Konfrontation, der Bedeutung und Krisenbewältigung erlernt, durch welche Spannungen innerhalb der Sozialstruktur ausgedrückt werden können. Die Bewältigungsmechanismen sind in pluralistischen Gesellschaften aus dem Bereich des Rechts und der Religion auch hin zu den verschiedensten Kunstbereichen gewandert.

Andererseits werde ich im zweiten Teil dieses Kapitels „Das Ritual in der Kunst“ Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Ritualen und Performances herausarbeiten. Diese theoretischen Überlegungen stehen an der Basis der Auseinandersetzung mit Körpersymbolik und der Beziehung des Performers zum Publikum. Weiters bestimmt dieser theoretisch-methodische Ausgangspunkt die Analyse der ausgewählten Performance „*Mapa Corpo 3. Interactive rituals for the new millenium.*“

3.1. PERFORMATIVITÄT

“The term [...],performative’ is derived, of course, from ,perform’ [...]: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action. [...] The uttering of the words is, indeed, usually a, or even the leading incident in the performance of the act [...].”
(Austin zit. in Schechner 2002:111)

Der in den Sozialwissenschaften vielseitig verwendete Performance-Begriff wird auf John L. Austin’s „*performative Rede*“ in „*How To do Things With Words*“ (1962) zurückgeführt. Dabei begriff er den Akt des Sprechens nicht als bloße Rezitation eines Textes, sondern als Handlung „to say something is to do something“ (Schechner 2002:110).

In diesem Sinne kann sich Performance also sowohl auf inszenierende Aufführungen

theatraler und ritueller Handlungen sowie auf das Ausführen von Sprechakten beziehen und verweist in jedem Falle auf sinnstiftende Handlungen, die nur intersubjektiv, kommunikativ und somit sozial ausgeführt werden können (Vgl. Bellinger/Krieger 1998:18).

Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao (2000) verstehen unter dem Begriff „*performativ*“, verschiedenste Formen des reflexiven Denkens und Handelns. Darunter zählen sie zum Beispiel das Ritual, das Spiel und das Theater. Also Genres, die durch deren Aufführung, kulturelle und sozialen Inhalte eines spezifischen Kontextes umfassen. Durch die Perspektive auf das performative Handeln soll nicht nur auf die kulturellen Regeln und Strukturen einer Ordnung hingewiesen werden, sondern vor allem unter einem kritischen Gesichtspunkt hinterfragt und Möglichkeiten zur Veränderung dieser aufgezeigt werden.

3.2. Kulturelle Performance

„[...] besondere Anlässe wie Feste, Riten bzw. Zeremonien und Aufführungen aller Art, die als kulturelle Medien die Inhalte einer Kultur in organisierter Form zum Ausdruck bringen.“ (König 1999:285)

Milton Singer (1959) hat den Begriff „*Kulturelle Performance*“ geprägt und meint Ereignisse, welche kulturelle Inhalte vermitteln. Für die Angehörigen der jeweiligen Kultur sind diese Ereignisse liminale¹⁶ Momente der Selbstreflexion. Und für Außenstehende bilden sie in ihrer Geschlossenheit einen guten Moment zur Untersuchung kultureller Dynamiken und Strukturen sowie politischer Mechanismen. Singer zeigte damit, dass Kultur einerseits durch Performances kreiert wird und andererseits sich in Performances manifestiert. Er etablierte somit das Performative als konstitutive Funktion der Kultur.

Sowohl Ritual als auch Performance-Kunst lassen sich unter *kultureller Performance* subsumieren. Dabei ist die *Performativität* selbst, dh. das reflexive Denken und Handeln wichtig, durch sie kann die Perspektive hinter die Strukturen der Gesellschaft gerichtet und diese mit kritischen Augen betrachtet und eventuell Veränderungen unterzogen werden.

¹⁶ Vom lateinischen *limen* – Schwelle abgeleitet. (Vgl. 3.4.3 Liminalität)

3.3. SOZIALES DRAMA vs. BÜHNENDRAMA

„[...] every major socio-economic formation has its dominant form of cultural-aesthetic ‘mirror’ in which it achieves a certain degree of self-reflexivity.” (Turner 1990:8)

Mit diesem Zitat weist Victor Turner daraufhin, dass jede Kultur eine Form der Reflexion sozialer sowie kultureller Werte besitzt. Kulturelle Performances fungieren dabei als “magischer” Spiegel durch den einerseits ein Abbild der Gesellschaft gezeichnet wird und andererseits Prozesse und Dynamiken in Bezug auf soziale und kulturelle Wertebildung freigelegt werden können.

Für Guillermo Gómez-Peña ist durch die Immigration in die USA „etwas in seinem Leben zu Bruch gegangen” (Vgl. Kapitel 1.1). Durch die Performance-Kunst lernte er mit diesem Bruch umzugehen und seine Identitäten neu zu gestalten. Auf den folgenden Seiten möchte ich diese Prozesse untersuchen und zeigen, wie soziale Dramen auf Bühnendramen wirken und sowohl deren Formen wie auch Inhalte beeinflussen.

Victor Turner schreibt:

„Social dramas are units of a harmonic process, arising in conflict situations. Typically, they have four main phases of public action. [...] These are: 1. *Breach* of regular, norm-governed social relations. [...] 2. *Crisis* during which [...] there is a tendency for the breach to widen. [...] Each public crisis has [...] liminal characteristics, since it is a threshold between more or less stable phases of the social process, but it is not a sacred limen, hedged around by taboos and thrust away from the centers of public life. On the contrary, it takes up its menacing stance in the forum itself and, as it were, dares the representatives of order to grapple with it. [...] 3. *Redressive action* [ranging] from personal advice and informal mediation or arbitration to formal judicial and legal machinery, and, to resolve certain kinds of crisis or legitimate other modes of resolution, to the performance of public ritual. [...] Redress, too, has its liminal features, its being ‘betwixt and between,’ and, as such, furnishes a distanced replication and critique of the events leading up to and composing the ‘crisis.’ This replication may be in the rational idiom of a judicial process, or in the metaphorical and symbolic idiom of a ritual process. [...] 4. The final phase [...] consists either of the *reintegration* of the disturbed social group or of the social recognition and legitimization of an inseparable schism between contesting parties.“ (Turner 1987:74-75)

Anhand der vier Phasen des sozialen Dramas werde ich Gómez-Peñas Geschichte analysieren:

La Frontera, die Grenze zwischen USA und Mexiko zieht sich durch sein Gesamtwerk.

Seit er im Jahre 1978 in die USA emigrierte, ist die Grenze zu einem Teil seines Lebens geworden und prägt maßgeblich seine Kunst. Die Emigration kennzeichnete einen Bruch (1.Phase: *breach*) in seinem Leben.

Er erkannte sehr bald, dass die MexikanerInnen „al otro lado,“ die „die nach drüben gingen,“ von den zu Hause Gebliebenen nicht mehr als MexikanerInnen anerkannt wurden. Und umgekehrt, ohne es zu bemerken, setzte auch bei Gómez-Peña der Prozess der, wie er es nennt, „Entmexikanisierung“ ein:

„Y así cuando yo crucé la frontera comencé mi proceso inadvertido de pochoización o de des-mexicanización.“ (Gómez-Peña 2002:54)

Dieses Sich-zwischen-den-Kulturen-befinden (*displacement*) gehört zu der zweiten Phase (*crisis*) des sozialen Dramas. In ihr weitet sich der Bruch aus und nimmt eine bestimmte Form an:

„Me dí cuenta de que una vez que se ha cruzado la frontera no se puede nunca regresar realmente. Cada vez que lo intenté, terminé ‚al otro lado‘ como si estuviera caminando en la faja de Moebius.“ (Gómez-Peña 2002: 54)

Durch diese Erfahrungen begriff er, dass wenn man einmal die Grenze überquert hatte, es kein Zurück mehr gibt. Jedes Mal wenn er versuchte, auf die andere Seite zu kommen, bemerkte er, dass er nicht wirklich ankam, sondern fühlte sich als wäre er in einer Möbius-schleife unterwegs.

Sowohl die USA als auch Mexiko betrachten die Grenze als eine gerade Linie, welche klar das eine Land vom anderen trennt. Für die USA begann an dieser Grenze damals die „Dritte Welt“ und stellte einen heiklen Bereich der nationalen Sicherheit dar. Auch wenn Mexiko heute nicht mehr zur „Dritten Welt“ gehört, hat sich daran nicht viel geändert. Bis heute wird die Grenze militarisiert und der Süden als Ursache für vielerlei innerstaatliche Probleme (zum Beispiel Drogenproblematik) verantwortlich gemacht. Andererseits war und ist für Mexiko *La Frontera* eine Grenze, welche die „mexikanische Identität“ und „Nationalität“ klar von der der machtvollen Vereinigten Staaten trennt.

Die mexikanisch-amerikanische Bevölkerung ist eine der größten Minderheiten in den USA, und doch waren und sind sie in den politischen Hierarchien am wenigsten vertreten. Dies änderte sich zwar ein wenig durch die sozialen und politischen Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre (Vgl. 2.4.1. *El Movimiento*), doch trotzdem werden „*people of color*“ von vielen AngloamerikanerInnen noch immer für vielerlei soziale Missstände ver-

antwortlich gemacht.

Guillermo Gómez-Peña begann in Spanglish zu schreiben und setzte sich mit seinen hybriden Identitäten auseinander, die von beiden Ländern klar abgelehnt wurde. Dieser Prozess gehört bereits zur dritten Phase des sozialen Dramas: *redressive*.

„Los chicanos me enseñaron una manera diferente de verme a mi mismo como artista y ciudadano. A través de ellos descubrí que mi arte podía llegar a ser el medio para explorar y reinventar mis múltiples e inestables identidades.“ (Gómez-Peña 2002:56)

Weiters schreibt er, dass die Chicanos ihm eine andere Sichtweise auf ihn selbst als Künstler und Stadtbewohner beigebracht haben. Durch sie wurde ihm klar, dass die Kunst zu einem Medium werden konnte, um seine multiplen und instabilen Identitäten zu erforschen, zu artikulieren und sie immer wieder neu zu erfinden.

„Yo inventé mi propio país conceptual. En la ‚cartografía invertida‘ de mis performances y escritos, los chicanos y los latinos estadounidenses se han vuelto la cultura dominante con spanglish como lengua franca, mientras los anglos monoculturales (...) son una minoría en reducción continua, incapaces de participar en la vida pública de ‚mi‘ país por su renuncia a aprender español y a abrazar nuestra cultura.“ (Gómez-Peña 2002:57)

Gómez-Peña erfand sein eigenes konzeptuelles Land, in dem er seine Identitäten und Rechte leben konnte/kann. In dieser „umgekehrten Kartographie“ seiner Performances und Texte wurden die Chicanos/as und Latino/as zum Mainstream, Spanglish zur *lingua franca* und die einsprachigen *Anglos* zu einer unbedeutenden Minderheit. So wurde auch die *Reverse Anthropology* zu einem wichtigen Element in seiner Kunst, die in gewisser Weise einen liminalen Raum, zwischen den Welten darstellt, in welchem die normative Sozialstruktur aufgelöst wird und dadurch Neues entstehen kann. Die Performance-Kunst wurde für Guillermo Gómez-Peña zu einem Bewältigungsmechanismus, der es ihm ermöglichte, mit seinen Erlebnissen umzugehen.

Die vierte Phase des Sozialen Dramas, *reintegration* geht nach Turner entweder mit einer Aussöhnung oder einer Spaltung von Gruppen einher. Am Beispiel von Gómez-Peña zeigt sich, dass er seine Identität gefunden hat, doch anstatt mit dieser abzuschließen, sucht er weiter, und findet immer wieder neue Grenzen, die überschritten werden müssen. Er beschreibt dies als eine Reise ohne Wiederkehr:

„Once I get ‘there,’ I am forever condemned to return, and then to obsessively re-enact my journey.” (Gómez-Peña 1996:i)

Grenzen wurden so zu einem wichtigen Element in der Kunst von Gómez-Peña, und die Performance-Kunst als solche zu einem Instrument, seine Erlebnisse darzustellen. Victor Turner leitet den Begriff „Performance“ vom altfranzösischen „*parfournir*“ ab, was soviel wie „abschließen, vollenden“ oder „sorgfältig durchführen“ (Turner [1982] 1992:18) bedeutet. Erst durch den Akt der kreativen Rückbesinnung, sei es in Form eines Rituals oder einer anderen Form der Performance, wird dem Erlebnis Bedeutung zugeschrieben, und ist ein Metakommentar zu den sozialen Dramen und ihren Kontexten möglich.

“Performance is about presence, not representation; it is not [...] a mirror, but the actual moment in which the mirror is shattered. [...] We experience life, therefore we perform [...].” (Gómez-Peña 2000:9)

Mit den Worten Victor Turners:

“Life itself now becomes a mirror held up to art, and the living now *perform* their lives [...].” (Turner 1990:17)

Alle Formen der kulturellen Performance – Ritual, Zeremonie, Karneval, Theater und Dichtung usw. – so Turner, sind Darstellung des Lebens selbst. Soziale Dramen wirken auf Bühnendramen und beeinflussen sowohl die Form als auch den Inhalt.

3.4. DAS RITUAL IN DER KUNST

“A performance is a dialectic of ‘flow,’ that is, spontaneous movement in which action and awareness are one, and ‘reflexivity,’ in which the central meanings, values and goals of a culture are seen ‘in action,’ as they shape and explain behavior.” (Turner zit. nach Schechner/Appel 1990:1)

Während in der Ritualforschung von 1900 bis in die 1960er Jahren Rituale immer mit religiösen Phänomenen, Stammesriten und ekstatischen Tänzen in Verbindung gebracht wurden, sieht man sie heute als allgemeines Kulturphänomen, welches in verschiedensten Bereichen des kulturellen Lebens zu finden ist. Es gibt keinen Lebensbereich in dem es keine Rituale gibt – kleine Interaktionen im Alltag, in der Sexualität, in den Medien etc. Ritualisi-

tät, im Sinne einer gerahmten Grenzüberschreitung ist vor allem auch in zeitgenössischen Gesellschaften ein zentraler Aspekt und spielt daher weiterhin in der Kunst eine bedeutende Rolle:

„Zwischen der Kunst und den mythologischen, symbolischen und rituellen Grundlagen einer bestimmten Kultur besteht eine enge Verbindung. Kunstwerke stellen die symbolische Bearbeitung dieses verinnerlichten kulturellen >Erbes< dar, das anhand der in einer Kultur spezifischen Zeichen und Symbole für die betreffende Gesellschaft verständlich und nachvollziehbar ist.“ (Wagner 2000:118)

In diesem Kapitel möchte ich die rituellen Aspekte der Kunst von Guillermo Gómez-Peña herausarbeiten. Hierbei geht es nicht um das Übernehmen von bestehenden Ritualen aus anderen Kulturen, sondern vielmehr um die Strukturen und die Effekte des Rituals. In der Performance-Kunst sowie im Ritual zählt die Handlung an sich, es geht weniger darum, eine Inszenierung darzustellen, sondern um den Vollzug selbst, welcher auch den Handlungen ihren Sinn verleiht.

Ich arbeite hier mit Definitionen und theoretischen Ansätzen welche Rituale als Rahmung von Grenzüberschreitungen betrachten, wobei ich mich auf Van Genneps Übergangsrituale und auf Victor Turners Liminalität beziehen werde (Vgl. Van Gennep [1981] 1999; Turner [1969] 1989; Douglas 1974; Geertz 1973).

3.4.1. LES RITES DE PASSAGE

Arnold Van Gennep bezeichnete „*Les rites de passage*“ (Übergangsrituale) als Riten, die Individuen oder Gruppen bei räumlichen, zeitlichen oder sozialen Grenzenüberschreitungen begleiten:

„In jeder Gesellschaft besteht das Leben eines Individuums darin, nacheinander von einer Altersstufe zur nächsten und von einer Tätigkeit zur anderen überzuwechseln. [...] Das Leben eines Menschen besteht somit in einer Folge von Etappen, deren End- und Anfangsphasen einander ähnlich sind: Geburt, soziale Pubertät, Elternschaft, Aufstieg in eine höhere Klasse, Tätigkeitsspezialisierung. Zu jedem dieser Ereignisse gehören Zeremonien, deren Ziel identisch ist: Das Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte hinüberzuführen.“ (Van Gennep [1981] 1999:15)

Van Gennep erarbeitete ein drei Phasen-Modell, das allen Übergangsriten zugrunde liegt:

die Trennungs-, die Schwellen- und die Inkorporationsphase. In der ersten Phase wird das Individuum oder die Gruppe von ihrem früheren Zustand losgelöst, dies geschieht durch eine klare Abgrenzung von profaner Raum-Zeit hin zur sakralen Raum-Zeit. In der darauf folgenden Schwellenphase befinden sich die Betreffenden zwischen zwei Welten. Dieser Raum weist weder auf den vergangenen noch auf den zukünftigen Zustand hin und ist von Ambiguität gekennzeichnet. Die letzte Etappe, die Angliederungs- oder Inkorporationsphase, reintegriert das Kollektiv oder das Individuum durch bestimmte symbolische Handlungen in deren neuen Bereich und die klar definierten Positionen des kulturellen Lebens. In allen drei Phasen kommt der Grenze eine große Bedeutung zu, denn einerseits werden in der Trennungs- und Schwellenphase Grenzen überschritten und andererseits werden in der Inkorporationsphase neue Grenzen gezogen und diese sogleich bestätigt. In diesem Sinne stiften Rituale Identität, Autorität, Einheit, Recht und Ordnung sowie gemeinsame soziale Werte. Guillermo Gómez-Peña dekonstruiert in seinen Performances rituelle Praktiken so, dass die Rahmung von Grenzüberschreitungen lediglich den nächsten Rahmen dafür öffnet. Das bedeutet, anstatt mit der wieder gefundenen Identität abzuschließen, dient ihm diese der weiteren Grenzüberschreitung.

Die meisten TheoretikerInnen betrachten Strukturen einer Performance als denen des Rituals ähnlich, denn die Trennung vom Alltäglichen ist in beiden Formen ein wichtiges Element. Sowohl PerformerInnen als auch das Publikum begeben sich zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort, welcher sie klar von ihrer üblichen Raum-Zeit trennt (Trennungsphase). Die Performance an sich findet in einem liminalen Raum (Schwellenphase) statt, indem soziale sowie kulturelle Werte neu verhandelt werden können. Die Inkorporationsphase ist für PerformerInnen die „Cool-down“ Phase, und das Publikum wird durch die Beendigung der Performance wieder in den alltäglichen Lebensbereich zurückgeführt.

3.4.2. RAUM und ZEIT

„We deal with a heightened ,now,' and ,here,' with the ambiguous space between ,real time' and ,ritual time,' as opposed to theatrical or fictional time. [...] We deal with ,presence' and ,attitude' as opposed to ,representation' or psychological depth, with ,being here' in the space as opposed to ,acting.'“ (Gómez-Peña 2005:38)

Durch die Trennung von der alltäglichen Raum-Zeit wird ein neuer, eigener Raum eröffnet. Dieser Raum wird als Schwelle (*limen*) – als Durchgang betrachtet. Er befindet sich,

um mit den Worten von Victor Turner zu sprechen, „betwixt and between.“ In Ritualen, sowie in Performances wird dieser Raum ausgeweitet und zum Ort der Aktion (Vgl. Schechner 2002:58). Durch diese räumliche und zeitliche Trennung werden „Strukturen“ im Sinne von Turner aufgehoben. Es gelten eigene Regeln und Symbole:

“My job may be to open up a temporary utopian/distopian space, a ‘de-militarized zone’ in which meaningful “radical” behavior and progressive thought are hopefully allowed to take place, even if only for the duration of the piece. In this imaginary zone, both artist and audience members are given permission to assume multiple and ever changing positionalities and identities. In this border zone, the distance between ‘us’ and ‘them,’ self and other, art and life, becomes blurry and unspecific. (Gómez Peña 2005:24)

In diesem Zitat von Gómez-Peña kommen die Elemente der Liminalität gut zum Ausdruck. Denn durch die Trennung vom alltäglichen, sozialen Bereich, entsteht eine gewisse Freiheit von den strukturellen Verpflichtungen, die zu „radikalem“ und „progressivem“ Handeln führen kann. Die Menschen „spielen“ in dieser Phase mit vertrauten Elementen, verwischen und verfremden sie so, dass unvorhergesehene Kombinationen Neues hervorbringen können.

„Performance is a way of being in the space, in front of or around an audience; a heightened gaze, a unique sense of purpose in the handling of objects, commitments, and words and, at the same time, it is an ontological ‘attitude’ toward the whole universe. Shamans, fakirs, coyotes, dervishes, and Mexican merolicos understood this quite well.“ (Gómez-Peña 2005:38)

3.4.3 LIMINALITÄT

Victor Turner griff das Drei-Phasenmodell von Van Genneps Übergangsriten auf und erweiterte dessen Liminalitätsbegriff. Er erkannte das kreative Potenzial dieser Phase und dass sie die Möglichkeit zur Transformation in sich trägt. Schwellenwesen können sich in der Schwellenphase wandeln und auf neue Situationen, Beziehungen und Identitäten einlassen. Für Turner kennzeichnen Rituale besondere Etappen in sozialen Prozessen, in denen sich Gemeinschaften inneren Veränderungen und ihren äußeren Einflüssen angleichen. Während der Schwellenphase werden die vertrauten Elemente der „*Struktur*,“ die die sozialen Regeln, Positionen, Rollen, und die dazugehörigen Rechte und Pflichten umfasst, verfremdet. Durch das neuerliche Zusammenfügen der Teile kann Neues entstehen.

„Schwellenwesen sind weder hier noch da; sie sind weder das eine noch das andere, sondern befinden sich zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen. Viele Gesellschaften, die soziale und kulturelle Übergänge ritualisieren, verfügen deshalb über eine Vielzahl von Symbolen, die diese Ambiguität und Unbestimmtheit des Schwellenzustands zum Ausdruck bringen. So wird der Schwellenzustand häufig mit dem Tod, mit dem Dasein im Mutterschoß, mit Unsichtbarkeit, Dunkelheit, Bisexualität, mit Wildnis und mit einer Sonnen- oder Mondfinsternis gleichgesetzt.“ (Turner [1969] 1989:95)

Während sich die InitiantInnen in der Schwellenphase befinden, sind ihr Besitz und ihre Kleidung auf ein Minimum reduziert. Sie besitzen keinerlei Indizien, die auf ihren Rang, Status oder Positionen im alltäglichen Leben verweisen. Diesen Zustand der Ausgrenzung des Alltäglichen, die Auflösung der normativen Sozialstruktur, ihres Rollensystems, und ihrer Hierarchien, nennt Victor Turner die „*Anti-Struktur*.“

In diesem Sinne ist die liminale Phase einer kulturellen Performance die Entscheidende, denn sie stellt den Akt der Rückbesinnung, der Reflexion dar, und birgt die Möglichkeit zur Transformation. Das Darstellen oder Aufführen einer Performance passiert in der liminalen Phase, in einem liminalen Raum:

„Performer training focuses its techniques not on making one person into another, but in permitting the performer to act in-between identities; in this sense performing is a paradigm of liminality.“ (Schechner 2003:267)

In diesem Zusammenhang unterscheidet Victor Turner das Liminale vom Liminoiden. Er meint, dass im Zuge der Industrialisierung viele Teile des Rituals in den Bereich der Künste gewandert sind. Ein wichtiger Unterschied zwischen den Beiden ist, dass das Liminoide auf Freiwilligkeit basiert, hingegen das Liminale obligatorisch ist (Vgl. Turner [1969] 1989:66).

3.4.3.1. SYMBOLE

„A symbol is [...] something that both stands in place of and represents something else while, at the same time, partaking of that other thing; and symbolic space provides the stage, the container, the vessel that delimits the ways a symbol may be manipulated.“ (Napier 1996:xviii)

Symbole spielen in der liminalen Phase eine große Rolle. Victor Turner arbeitet mit einer dynamischen Beschaffenheit von Symbolen. Er ist der Meinung, dass sie mit ambivalenten Bedeutungen besetzt sind und innerhalb des jeweiligen Kontextes und des jeweiligen

Symbolsystems zu einander in Beziehung gesetzt werden können. Durch ihre Ambiguität können sie zu kreativem Handeln inspirieren (Vgl. Turner [1969] 1989).

Guillermo Gómez-Peña verwendet in seinen Performances vielerlei Symbole. Einerseits nimmt er Alltagsgegenstände, die er verändert und in seinen Performances mit bestimmten Bedeutungen besetzt, andererseits hat er verschiedenste Artefakte und Talismane, welche er teils von Schamanen¹⁷ geschenkt bekommen hat und die ihm auf seinen Reisen als „*migrant performance artist*“ beschützen sollen.

Die „*national boxing gloves*“ zum Beispiel setzt Gómez-Peña in verschiedensten Situationen ein - um *La Migra*, die *Border Patrol* und seine *Inner Demons* zu bekämpfen. Der linke Handschuh trägt die mexikanische Flagge und der rechte die US-amerikanische. Sie stellen Dualismen (arm/reich, böse/gut, Vergangenheit/Zukunft etc.) und Widersprüche dar, wie auch die Binationalität mit ihren konkreten sozio-politischen Problemen.

In „*The Smithonien of de Barrio*“ beschreibt Gómez-Peña den Unterschied zwischen Schamanen und Performance-KünstlerInnen folgendermaßen:

„[...] shamans are colleagues, perhaps the only difference between a shamans and a performance artists is that they utilize their props to heal. Whereas we utilize them to diagnose social illness.“¹⁸

3.4.3.2. FLOW. COMMUNITAS

„*Flow*“ und „*Communitas*“ sind in der liminalen Phase von großer Bedeutung, denn sie tragen maßgebend zur Effektivität der Performance bei. Es handelt sich dabei um eine bestimmte Energie, die im Raum entstehen kann und auf die TeilnehmerInnen eine ausgesprochene Wirkung hat.

Flow bezeichnet einen Zustand, in dem der/die PerformerIn vollkommen von der Rolle eingenommen ist, quasi von der Rolle „besessen“ ist. In diesem Zustand löst sich die Trennung zwischen dem Selbst und der Umwelt, sowie dem Reiz und der Reaktion, der Vergangenheit und Zukunft auf. Der/die PerformerIn ist und handelt in der Gegenwart. Dualismen lösen sich auf und das Handeln und das Bewusstsein verschmelzen. Dieser Prozess geht meist mit einem Ich-Verlust einher (Vgl. Turner [1982] 1995:89).

¹⁷ Guillermo Gómez-Peña verwendet den Begriff „Schamane“ sowohl für traditionelle RitualspezialistInnen als auch für KünstlerInnen die sich in ihrer Kunst rituellen Aspekten bedienen.

¹⁸ Zit. nach DVD: *Ethno-Techno: Los Video Graffitis*. Vol.1. 2004. The Smithonien of de Barrio

Communitas besitzt sehr ähnlich Qualitäten, mit dem Unterschied dass *flow* ein Zustand ist, den ein Individuum in seinem Inneren erlebt, während *Communitas* zwischen mehreren Individuen passiert. Victor Turner begreift *Communitas* als „ein gesteigertes Gemeinschaftsgefühl, das trennende Grenzen zwischen Individuen aufhebt und die Mitglieder der Gesellschaft in die Lage versetzt, sich in ihrer Menschlichkeit zu begegnen.“ (Köpping/Rao 2000:7) In den Worten Richard Schechners: „Spontaneous communitas happens when a congregation or group catches fire in the Spirit. It also can be secular, as when a sports team is playing so well that each player feels inside the others’ heads.“ (Schechner 2002:62)

3.4.4. TRANSFORMATION

Sowohl Performance-Kunst als auch Ritual besitzen transformative Dimensionen, doch gibt es einen wichtigen Unterschied: Übergangsrituale sind mit einer irreversiblen Statusveränderung verbunden, das ist in der Performance-Kunst nicht so.

In der euro-amerikanischen Tradition gibt es für gewöhnlich verschiedenste Phasen, das Training, die Proben, die „Warm-up“ und die „Cool-down“ Phase (Vgl. Schechner 2003:269). Letztere bringt schlussendlich den/die PerformerIn in den alltäglichen Lebensbereich zurück, dorthin, wo er/sie begonnen hat. Performen innerhalb der Kunst ist also meist nur mit einer temporären Transformation verbunden, hingegen Übergangsriten mit einer permanenten. Richard Schechner spricht deshalb von „*transportative*“ und „*transformative*.“ Performances, die mit einer Rückkehr gekoppelt sind, werden als transportativ und die, die mit einem Wechsel in Verbindung stehen, als transformativ bezeichnet (Vgl. Schechner 2003:270). Eine Reihe von transportativen Performances kann zu einer wirklichen/permanenten Veränderung führen. Dieser Prozess zeichnet sich auch bei Guillermo Gómez-Peña ab, der durch seine Performances seine Identität und sein Selbstbewusstsein neu gefunden hat (Vgl. 3.3. Soziales Drama vs. Bühnendrama).

4. KÖRPER

„[...] the basis of any cultural production is the human body and that this body creates culture by performing actions.“ (Fischer-Lichte 2003:246)

In kulturellen Performances nimmt der Körper eine besondere Rolle ein. Er ist die Basis für jeglichen Ausdruck von Bedeutung. Der Fokus liegt nicht, wie oft in westlichen Gesellschaften, auf Objekten und Artefakten, sondern auf dem Moment in welchem die Handlung stattfindet. Der Körper wird zum Träger der Bedeutung und durch das Agieren mit dem Körper wird Wirklichkeit konstruiert.

4.1. BODY POLITIC

Beginnen möchte ich dieses Kapitel mit einleitenden Worten zu „Body Politic“, da diese in Guillermo Gómez-Peña’s Arbeit einerseits als Strategie, um Machtpositionen freizulegen und andererseits als wichtiges Charakteristikum in der Körperverwendung und im Körper-einsatz fungiert.

Der Begriff „Body Politic“

„[...] refers to the practices and policies through which powers of society regulate the human body, as well as the struggle over the degree of individual and social control of the body. The powers at play in body politics include institutional power expressed in government and laws, disciplinary power exacted in economic production, discretionary power exercised in consumption, and personal power negotiated in intimate relations. Individuals and movements engage in body politics when they seek to alleviate the oppressive effects of institutional and interpersonal power on those whose bodies are marked as inferior who are denied to rights to control their own bodies.“¹⁹

In den 1970er Jahren wurde über den Körper als Ort von Machtbeziehungen und Machtaustragungen diskutiert. FeministInnen spielten in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle, sie lehnten sich gegen die Kontrolle und die herrschenden Repräsentationsformen des weiblichen Körpers auf. Diese Form der Body Politic betonte vor allem die Macht der Frauen über ihren eigenen Körper. Im Zuge dessen wurden vorherrschende Schönheitsideale abgelehnt. Zentral war auch die Thematisierung sexualisierter Gewalt an Frauen.

Der Körper wurde in Bezug auf sozialen und politischen Widerstand bzw. Überschreitun-

¹⁹ Zit. nach Online Encyclopedia URL: <http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/6016/Body-Politics.html> [2009]

gen (*transgressions*) beleuchtet (Vgl. McNeil 2006:17). In den Vereinigten Staaten waren vor allem afro-amerikanische Menschen institutionalisiertem Rassismus ausgesetzt. In den Bürgerrechtsbewegungen der 1960er Jahre wurde mit dem geforderten Selbstbestimmungsrecht und dem Bewusstsein für die eigene Geschichte, auch der schwarze Körper wieder mit positiven Werten verbunden.

Guillermo Gómez-Peña setzt seinen Körper in Performances so ein, dass er einerseits herrschende Machtpositionen aufspürt, hinterfragt, und freilegt. Andererseits dekonstruiert er Identitätspositionen vor allem in Bezug auf Fremdzuschreibungen und verwendet seinen Körper um diese ins Groteske zu ziehen, um so gegen sie anzukämpfen. Dieser politische Anspruch ist auf allen Ebenen seiner Kunst präsent. Bei all den im Folgenden dargestellten Körperkonzepten, die in Bezug auf Gómez-Peña von Bedeutung sind, schwingen Formen der Body Politic mit.

4.2. Der Körper als Ausdrucksmittel

„In performing, the actor displays an expressive body, a body involved in a communicative activity. [...] the actor's performing body is the medium of this message.“ (Graver 2003:160)

In Performances zählt der Körper zu den wichtigsten Ausdrucksmedien – die Dematerialisierung des Objekts, vom Objekt zum Körper, der Körper als Skulptur, zeichnet unter anderem die Performance-Kunst aus. Während einer Performance steht der Körper immer in Kommunikation zu etwas oder jemanden, und ist Träger und Übermittler von Bedeutung. Erika Fischer-Lichte spricht vom phänomenalen und vom semiotischen Körper. Der phänomenale Körper ist der Leib des Darstellers, der Körper „ist.“ Hingegen ist der semiotische der Träger oder die Verkörperung von Bedeutung. Das heißt eine geistige Bedeutung wird durch Darstellung mittels des Körpers ausgedrückt. Doch erst durch die Darstellung wird die Bedeutung performativ hergestellt, sie ist also nicht vorher da, sondern entsteht im Moment der Handlung, welche auch Wirklichkeit konstituiert (Vgl. Fischer-Lichte 2003:14). Denn in Performances werden soziale Realitäten geschaffen und nicht bloß repräsentiert. Handlungen können immer nur in der Gegenwart stattfinden, deshalb spricht Richard Schechner in diesem Zusammenhang von „twiced-behaved behavior“ oder „restored behavior“ (Vgl. Schechner 2002:22). Damit meint er, dass dargestelltes Handeln erlernt

und geübt werden muss. Dies geschieht sowohl in der Kunst, als auch im alltäglichen Leben. Unser ganzes soziales Verhalten erfordert jahrelanges Training, um dieses dann den persönlichen und sozialen Umständen entsprechend anwenden zu können.

“Because it is marked, framed, and separate, restored behavior can be worked on, stored and recalled, played with, made into something else, transmitted, and transformed. Restored behavior is symbolic and reflexive.” (Schechner 2002:28)

Obwohl jegliches Handeln erlernt worden ist, ist jede Performance einzigartig. Erstens können die verschiedensten kleinen Stücke des Verhaltens beliebig variiert werden. Und zweitens kann keine Darbietung wie eine andere sein, weil diese nicht nur vom Verhalten sondern von einem Zusammenspiel von mehreren Faktoren abhängig ist, wie zum Beispiel die persönliche Verfassung des/r PerformerIn und des Publikums, der Körpersprache sowie dem jeweiligen Kontext, in dem sie dargeboten wird. Wie im Eingangszitat bereits erwähnt, findet Performance nur in Beziehung zu etwas statt, das heißt der/die PerformerIn zeigt etwas, es ist also immer eine Interaktion zwischen mehreren Subjekten (Vgl. Schechner 2002:23). Der Körper ist ein Träger von Bedeutung und in diesem Sinne wird er zum “agent.”

In einem Schauspiel wird oft eine klare Grenze zwischen dem phänomenalen und dem semiotischen Körper gezogen, in einer Performance hingegen versucht der/die PerformerIn gerade diese Grenze zu überschreiten. Nur wenn sie überwunden wird, tritt der/die PerformerIn in einem liminalen Zustand, in welchem Veränderungen möglich sind. Am Beispiel von Gewalt zeigt sich dies sehr deutlich: im Schauspiel wird eine Distanz gewahrt, das heißt der phänomenale Körper ist in Wirklichkeit nicht betroffen, hingegen in einer Performance schon (Vgl. Fischer-Lichte 2003:17-20). Solch ein Körpereinsatz befähigt den/die PerformerIn zu handeln als sei die Performance ein Ritual. Mit dem einen wichtigen Unterschied: Traditionelle Rituale gehen aus kollektiv Konstruiertem, wie Mythen, Traditionen, Legenden etc. hervor, wohingegen die KünstlerInnen vom Individuellem ausgehen (Vgl. Fischer-Lichte 2003a:244).

Der Körper tritt in jeder kulturellen Performance als wichtiges Ausdrucksmittel in Erscheinung. Wichtig für eine gute Performance ist, dass der/die KünstlerIn folgendes demonstriert „being a body and not only having a body [...]“ (Fischer-Lichte 2003a:245)

4.3. Der Körper als Abbild der Gesellschaft

“Our body is also the very center of our symbolic universe—a tiny model for humankind [...] — and at the same time, a metaphor for the larger sociopolitical body.” (Gómez-Peña 2005:23-24)

Nach Mary Douglas ist das Ritual eine symbolische Form des Handelns, in der eine Überzeugung oder Glauben zum Ausdruck gebracht wird. Es vermittelt in verdichteter, nicht-verbaler Form Information und ist Ausdruck und Bestätigung der Sozialstruktur. Der menschliche Körper spielt dabei eine große Rolle, zum einen weil er als Ausdrucksmedium und zum anderen weil der Körper als Abbild der Gesellschaft fungiert (Vgl. Douglas 1978). Diese Körperauffassung zeichnet sich ebenfalls in der Kunst ab.

Der Körper ist Abbild der Gesellschaft weil er einerseits bestimmt wie der physische Körper wahrgenommen wird, und andererseits weil über ihn bestimmte kulturelle und soziale Grundüberzeugungen und Einstellungen ausgedrückt werden:

„The social body constrains the way the physical body is perceived. The physical experience of the body, always modified by the social categories through which it is known, sustains a particular view of society.“ (Douglas 1978:93)

Das physische Wahrnehmen des Körpers wird von sozialen Kategorien modifiziert und stützt eine bestimmte Sichtweise der Gesellschaft. Es besteht immer ein Austausch zwischen sozialem und physischem Körper. Wie Schmerz zum Beispiel wahrgenommen wird, wird kulturell bestimmt, denn wie bereits erwähnt, wird unser ganzes soziales Verhalten, also auch die Körpererfahrung, von Kindesalter an erlernt. Es ist ein symbolisches und reflexives Verhalten. So können Bedeutungszuschreibungen die Schmerzerfahrung wesentlich beeinflussen. Grundüberzeugungen stehen in enger Verbindung mit der Schmerzintensität.

David Graver spricht von „socio-historical body/identity.“ Damit meint er die Corporeal Identity, die sich über soziale und kulturelle Kategorien und Klassifizierungen wie zum Beispiel die ethnische Zugehörigkeit zu einer Gruppe, die soziale Klasse oder aber auch Gender-Konstruktionen innerhalb der sozio-historischen Diskurse der Kultur konstruiert. Dabei wird der äußere Körper der sich durch physische Merkmale auszeichnet vom inneren Körper beeinflusst. Alles was nach außen hin wahrnehmbar ist, und auf eine bestimmte Gruppe schließen lässt, zum Beispiel Hautfarbe, Geschlecht, Körperhaltung, Wortlaut, Dialekt, Gangart und Gestik zählt zum äußeren Körper. Das innere des Körpers hingegen ist

eine Mischung aus ideologischen Stereotypen und Mythen innerhalb der Gruppe, welche die historische und soziale Identität ausmachen und über welche Werte definiert werden und Verhalten demonstriert wird (Vgl. Graver 2003:166).

Der sozio-historische Körper wird vor allem für Gruppen mit einer Geschichte der Unterdrückung wichtig, da dieser das gemeinsam Erlebte, die kollektive Erfahrung, ausdrückt. Gerade auch in Stücken in denen es um Progressivität, Interkulturelle Werte, „Cross-Gender“ etc. geht, ist er von großer Bedeutung.

4.4. Körper als Baustelle/Austragungsort

Der Körperbegriff wurde im 20. Jahrhundert vor allem unter dem Gesichtspunkt des großen Einflusses der Medien theoretisiert. Der Körper wurde zum Schlüsselzeichen schlechthin sowohl auf den Bildflächen der Werbung, im Fernsehen, in Filmen, auf Leinwänden etc. Durch diese Bilder wird in gewisser Weise unsere Körpererfahrung geprägt. David Morris spricht vom Zeitalter der Hightech-Postmoderne, die durch drei charakteristische Wünsche gekennzeichnet ist: die unmittelbare Heilung bei Krankheit, mühelose Schlankheit und furioser Sex. Durch die Pop-Art der 1960er Jahre wurden Alltagsgegenstände in Zeichen einer neuen Ordnung verwandelt und Archetypen wie Marilyn Monroe konstruiert. Dabei wurde Bildern und Geschichten die Macht übertragen, uns „gesund“ oder „krank“ zu machen (Vgl. Morris 2000:38).

Der Körper, der Geist und die Maschine stehen auch heute noch im Forschungsinteresse. Der Körper ist zur formbaren Materie geworden, welche sich bis in die kleinsten Details formen und modellieren lässt. So ist der vollkommene und makellose Körper zum Idealbild geworden. Über Hochleistungssport wird uns vermittelt, dass den Leistungen des Körpers keine Grenzen gesetzt sind. Filmstars, Popstars und Models prägen und präsentieren uns das Schönheitsideal. Vor allem der weibliche Körper wurde dabei sexualisiert. Frauen werden auf Bildern in einzelne Körperpartien – Lippen, Augen, Handgelenke, Beine usw. zerlegt und so unerreichbaren Idealen ausgesetzt. Der menschliche Körper wird zum Ort utopischer Projektionen (Vgl. Morris 2000:193).

So erscheint es nicht weither, dass in der Kunst diese Körperideale reflektiert werden und gerade die Bearbeitung des Körpers in den Vordergrund rückte. Die Grenzen des Körpers

sollen oft mit Hilfe von Technologien überwunden werden. Das Konzept des Körpers mit seinen eindeutigen Identitätszuschreibungen scheint durch ein Konzept eines technisch-organischen Hybridwesen abgelöst zu werden. So geht Donna Haraway in ihrem „*Manifesto for cyborgs*“ auf die Einflüsse der Bio- und Informationstechnologien ein. Mit dem Cyborg – halb Mensch, halb Maschine – verweist Haraway auf die Fragilität und Künstlichkeit des Körpers und seiner Identitäten (Vgl. Haraway 1995:25).

Auch Guillermo Gómez-Peña verwendet in seiner Kunst mit den verschiedensten Ethno-cyborgs und hybriden Identitäten dieses Körperkonzept. Wenn der Körper technologisch dekonstruierbar ist, dann sind Identitätszuschreibungen, die sich auf äußere Merkmale wie Geschlecht oder Hautfarbe etc. stützen, nicht mehr haltbar. Der Körper ist so zum kulturellen Ort der Selbst- und der Identitätszuschreibung geworden, der immer wieder neu gedeutet und verhandelt werden muss.

Marie-Louise Angerer sieht den Körper als Austragungsort, einerseits zur Etablierung von Identitätspositionen und andererseits zum gleichzeitigen Aufbrechen eindeutiger Identitäten. Dies geschieht durch die Freilegung der Künstlichkeit und Konstruiertheit des Körpers: „Der Körper als semiotisch-materielles Bedeutungsbündel, Gender als performativer Akt und Identität als sich ständig herzustellende und nachträglich sich einstellende Fixierung“ (Angerer 1995:11) liegen dabei im Untersuchungsinteresse.

4.5. EMBODIED THEORY

"Our intelligence, like that of shamans and poets, is largely symbolic and associative. Our system of thought tends to be both emotionally and corporeally based. In fact, the performance always begins in our skin and muscles, projects itself onto the social sphere, and returns via our psyche, back to our body and into our blood stream; only to be refracted back onto the social world via documentation. Whatever thoughts we can't embody, we tend to distrust. Whatever ideas we can't feel way deep inside, we tend to disregard. In this sense we can say that performance is a form of embodied theory... Despite the fact that we analyze things obsessively and under multiple lights, when push comes to shove, we tend to operate through impulse (rarely through logic or convenience), and make decisions based in intuition, superstition, and dreams. Because of this, in the eyes of others, we appear to be very self-involved, as if the entire universe revolved around our psyche and body. Often our main struggle is precisely to escape our subjectivity—the imprisonment of our personal obsessions and solipsistic despair—and performance becomes the only way out. Or rather, the way for the personal paradigm to intersect with the social..."
(Gómez-Peña 2005:30-31)

5. PUBLIKUM

„No audience. No echo. That is part of one's death.“
(Woolf 1953:336)

Diese dramatischen Worte von Virginia Woolf drücken die besondere Rolle des Publikums in einer Performance aus. Denn erst durch die Kommunikation von PerformerIn und Publikum kann von einer performativen Handlung gesprochen werden. Nur so kann den Handlungen Bedeutung zugeschrieben werden. Außerdem beeinflusst das Publikum eine Performance durch verschiedenste Reaktionen wie zum Beispiel Lachen, Seufzen, Unruhe etc. und trägt so maßgebend zu der Aktion bei. Beiden – sowohl PerformerIn und Publikum, fällt somit eine tragende Rolle zu.

Im traditionellen westlichen Theater hat das Publikum einen gewissen Empfängerstatus (*receiver status*) eingenommen so wie im griechischen Amphitheater mit einer klaren Trennung von Publikum und Bühne und einer direkten Ausrichtung darauf. Noch im Mittelalter war es üblich, dass die Interaktivität bei Vorführungen in Form von Stegreif und Rollenspielen ein integraler Teil der Kultur waren. Die Avant-Garde der 1960er und 1970er Jahre brach mit dem Verständnis des passiven Zusehers und integrierte das Publikum in den Prozess. Schechner meint dazu: „It was natural that reflexivity in theatre went hand in hand with audience participation“ (Schechner 1988:121). Natürlich gibt es viele verschiedene Möglichkeiten, das Publikum in die Handlung miteinzubinden. Diese Techniken reichen vom direkten Ansprechen des Publikums bis hin dass einzelne Publikumsmitglieder auf der Bühne selbst einen Charakter einnehmen können. Dabei wird versucht, eine gewisse Verantwortung (*responsibility*) dem Publikum zu überlassen, um mit ihm in einen Dialog zu treten und zu interagieren. Wichtig dabei ist, dass so die Möglichkeit besteht den/die ZuseherIn in den Meinungsbildungsprozess mit einzubeziehen.

„[...] the audience appears as an intentional opening for a speaker or performer and, thus, as a receptive space for which and from which social meanings emerge and circulate.“ (Rayner 2003:253)

Performance schafft also einen Raum, indem soziale Werte und Meinungen entstehen, zirkulieren und neu verhandelt werden können. Diesen Prozess erlebt jeder Einzelne ganz unterschiedlich, denn der Begriff „*audience*“ impliziert zwar ein Kollektiv, doch besteht dieses aus Individuen, welche sich gerade durch ihre subjektive Diversität auszeichnen (Vgl. Rayner 2003:249). Was das Publikumsmitglied einzigartig macht, ist einerseits ihr Background – Herkunft, Gender, Bildung etc. und andererseits die Position die sie in der Performance einnehmen, zum Beispiel wo sie sitzen wie auch die momentane Verfassung. Das Individuum hört und sieht immer mit verschiedenen Kapazitäten, Positionen, Interes-

sen und von einem Moment auf den nächsten.

Coco Fusco und Guillermo Gómez-Peña nutzten in den Stücken, in denen sie ihr Publikum vor Beginn der Performance voneinander trennten²⁰, genau diese Unterschiede für ihre Zwecke. Denn einerseits wurden die ZuseherInnen nach ihrem Background, vor allem in Bezug auf Sprachen, oder Hautfarbe usw. aufgeteilt und andererseits durften die ZuseherInnen, die im alltäglichen Leben aufgrund dieser Merkmale marginalisiert wurden, als Erste in den Raum und konnten so die ersten Reihen besetzen. Mit dieser Umkehrung der bestehenden Machtverhältnisse schufen die beiden einen Raum, indem das Publikum direkt mit den Strukturen der Macht konfrontiert wurde. So wurde es in den Prozess, in dem Werte und Meinungen entstehen und neu verhandelt werden, miteinbezogen und zum Reflektieren angeregt. Diese Methode der Reverse Anthropology schafft das oft zitierte, spannungsgeladene Verhältnis von Gómez-Peña zu seinem Publikum. Er versucht es permanent herauszufordern um es an dessen Grenzen zu bringen. Neben dem Konzept der Reverse Anthropology spielen verschieden Formen der Interaktion eine wesentliche Rolle, um dies zu erreichen.

5.1. INTERAKTIVITÄT

Laut Wilfried Passow (1981) gibt es verschiedene Ebenen von Interaktivität in einer theatralen Performance. Seiner Ansicht nach ist eine Performance

„a multi-layerd matrix of encounters that involve performers, audience, a constructed fictional world, and the external frame of reality in simultaneous engagements that affect and define the experiences of those involved.“ (Passow zit. aus LeNoir 2003:123)

Interaktivität in diesem Sinne ist ein Kreislauf von kontinuierlicher Resonanz zwischen den genannten Elementen. Der/die PerformerIn antwortet auf den fiktionalen Raum, indem er/sie fiktionales Verhalten kreiert. Die ZuschauerInnen antworten auf den fiktionalen Raum und den/der PerformerIn mit realem Verhalten. Dieses reale Verhalten der ZuseherInnen wiederum beeinflusst das Verhalten der PerformerInnen.

Natürlich ist jede Form von Kommunikation interaktiv, ansonsten wäre es keine. Die ein-

²⁰ Vgl. 1.2.2.3 Publikum

fachste Form ist die Gestik oder die Sprache, die Interaktion dabei passiert simultan – dh. Sender und Empfänger sind zur gleichen Zeit im gleichen Raum. Doch können Interaktionen auch über andere Mittel passieren, für Performances von Gómez-Peña sind Interaktionen sowohl in direkter Form, von face-to-face, als auch via Cyberspace charakteristisch.

5.1.1. INTERAKTIVITÄT im CYBERSPACE

„[...] the personal computer have, made audience into something else-less
,a group of spectators, listeners, or readers' and more a society of selectors,
changers, makers'“ (LeNoir 2003:128)

Roberto Sifuentes und Guillermo Gómez-Peña „besetzten“ wie sie sagen, in den 1990er Jahren den Cyberspace²¹. Auch heute noch ist das Internet ein wichtiges Medium in ihrer Arbeit. Einerseits, installierten sie eine Internetplattform, wo BesucherInnen die Möglichkeit hatten, Fragebögen auszufüllen, welche als Material für weitere Performances diente. Andererseits machten sie Multimedia-Performances wie zum Beispiel der *Temple of Confessions*, wo das Publikum während der Performance neben face-to-face Interaktionen auch über verschiedenste Technologien mit den PerformerInnen interagieren konnte.

Diese beiden Beispiele möchte ich im Folgenden analysieren. Doch zuvor erscheint es mir wichtig die Unterschiede und Besonderheiten von Live-Performance und Internet-Performance herauszuarbeiten:

Der wohl größte Unterschied zwischen den beiden ist, dass sich die Schnittstellen (*interface*²²) verschoben haben. In Live-Performances bildet die vereinbarte Konvention, welche die Beziehung zwischen dem/der PerformerIn und dem Publikum in einem imaginativen Raum regelt, das Interface. Bei Produktionen, die mit Radio, Fernsehen, Film und Internet arbeiten, ist das Interface hingegen in das verwendete Equipment eingebettet. Es ermöglicht, dass die Performance zu den ZuschauerInnen gelangt. Die Vermittlung (*mediation*) ist daher das Schlüsselement. Das Interface stellt den Rahmen für die agents dar – auf der einen Seite die Zuseher und auf der anderen Seite der/die PerformerIn und der/die TechnikerIn. Das Internet hat den Vorteil gegenüber anderen Technologien wie dem Fernsehen,

²¹ Vgl. 1.1. Leben und Werk

²² Nina LeNoir definiert Interface einerseits nach Brenda Laurel (Computers as Theater 1993) als „a shared context for action in which both (the person and the computer) are agents“ oder als „the common boundary between two parts of matter or space“ (Vgl. 2003:115).

Radio etc., dass die Kommunikation nicht einseitig ist, sondern sehr wohl Interaktion, ähnlich der von Live-Performances, möglich ist (Vgl. LeNoir 2003:115-116). Sowie direkte Interaktivität ist die im Cyberspace stattfindende auch von Verhalten und Reaktionen der TeilnehmerInnen abhängig. Ein einfacher Mausklick kann schon zu einer Interaktion führen.

Eine Besonderheit von Interaktionen im Cyberspace gegenüber denen von face-to-face ist, dass sie nicht mehr durch die geographische Distanz beschränkt wird. Jedoch besteht auch hier eine Limitierung in Bezug auf die Handlungsmöglichkeiten im Interface, denn es gibt nur eine kleine Auswahl an Reaktionen/Handlungen, die über Technologie vermittelbar ist. Diese Aktionen müssen von vornherein geplant und programmiert werden, dann können Informationen in Form von definiertem Verhalten übermittelt werden. Doch trotzdem kann auch diese Form der Interaktion als Performance betrachtet werden (Vgl. LeNoir 2003:125).

Der *Temple of Confessions* war eine Multimedia-Performance. Die Interaktionsmöglichkeiten beschränkten sich dabei nicht auf face-to-face Kommunikation, sondern auch Internet-User konnten die Performance mitverfolgen und hatten, wie die im Raum Anwesenden, die Möglichkeit, Geständnisse (*confessions*) abzugeben. Multimedia Performances besitzen die Qualität einer Live-Performance:

„[...] networked performances use the Internet to transmit an experience in the moment of its occurrence.“ (LeNoir 2003:120)

Bei dem *Temple of Confessions* hat sich diese Interaktionsmöglichkeit bewährt, denn die Geständnisse, die über das Internet eintrafen, waren härter und direkter als die, die von den vor Ort anwesenden Publikumsmitgliedern kamen. Obwohl einerseits eine geographische Distanz über das Internet überwunden werden kann, besteht eine Distanz zum/r PerformerIn, weil sich diese nicht im selben Raum befinden. Dadurch wird eine gewisse Anonymität gewahrt. In einer Live-Performance muss die Scheu vor dem Agieren erst überwunden werden, die durch die Distanz und Anonymität des Internets hinfällig wird. Das hat sowohl Vor- als auch Nachteile, denn wie im Falle von *The Temple of Confessions* führte die Distanz zu aussagekräftigeren *Confessions*, doch andererseits kann die Energie, die eine „gute“ Performance ausmacht, nicht über die Technologie vermittelt werden oder erst gar nicht entstehen. Nur in Live-Performances, wo sich beide Seiten – Publikum und PerformerIn zur selben Zeit, im selben Raum befinden, kann Energie im Sinne von Turners

Communitas entstehen.²³

Nun möchte ich noch einige Statemants, die über die Internetplattform eingelangt sind, welche im Rahmen von „*The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Curio Shop On The Electronic Frontier*“ entstanden ist, darlegen. Diese Plattform wurde wegen ihrer Effektivität weiter geführt und teilweise als Material für weitere Performances sowie für Performance-Identitäten verwendet:

Do you think that immigrants are contributing to America's downfall?

„Latino immigrants are bringing down my standart of living. Never had this problem before the wetbacks came here. They hang out on the fucking street corner, working for peanuts I assume.“

„Mexicans cost to much money to educate and acculturate. They believe that they have the rights to free services.“
(zit. in Gómez-Peña 2000:58)

Aus diesen selektierten Internet-Confessions wird die Angst, die viele Menschen vor dem Anderen, in diesem Fall den MexikanerInnen hegen, ersichtlich. Die Auseinandersetzung mit dieser Angst zieht sich durch Gómez-Peñas gesamtes Werk. Er versucht, über verschiedenste Formen der Interaktion herauszufinden, welche Stereotypen und Phantasien sich hinter den Ängsten verstecken, und projiziert diese über Performance-Personen in seine Stücke, um dem Publikum so einen Spiegel vorzuhalten.

If you had a gang member covered with tattoos, a Native American in full regalia, and a romantic over-sexualized Mexican macho dressed as a post-modern Zorro alone in a gallery, what wild fantasies would you have them re-enact for you?

„My first wild fantasy is a drive-by shooting where I get to do the shooting and really kill somebody in cold blood.“

„I would like them to connect their genitals together with a golden rod running through the ends of the penis that is the shape of a circle, while holding hands and singing, „Praise the asshole our lord Jesus Christ for he is risen against anal pollops and canine rectal itch.“

„Gangmember – shoot himself in the head. Native American – perform a healing ritual to mend our nation's broken spirit. PoMoZorro – give me free body piercings with his blade.“
(zit. in Gómez-Peña 2000:59-60)

²³ Vgl. 3.4.3.2. Flow und Communitas

In diesen Statements (Gómez-Peña 2000:59-60) werden verschiedenste Stereotypen reproduziert, welche Gómez-Peña in Folge wiederum zum Gegenstand seiner reflexiven performierten Arbeit macht.

5.2. RESPONSIBILITY

Die Verantwortung, die dem Publikum in einer Performance zuteil werden kann, möchte ich kurz am Beispiel von *CruxiFiction*²⁴ darstellen.

Roberto Sifuentes und Guillermo Gómez-Peña hängten sich als „undokumentierte Gang-Members“ auf ein Kreuz. Unter den ZuseherInnen wurden Flugzettel mit folgendem Text verteilt:

„free us from our martyrdom and take us down from the crosses as a gesture of political commitment.“ (Gómez-Peña 2000:64)

Die beiden Performance-Künstler rechneten damit, dass das Publikum ca. eine Stunde brauchen würde, um sie vom Kreuz herunter zu holen. Doch erst nach drei Stunden realisierte dieses, dass es nun um Leben und Tod gehen könnte. Eine Gruppe entschied sich die beiden herunterzuholen. Gómez-Peña und Sifuentes erlitten in dieser Performance einige Verletzungen, teilweise verspürten sie kein Gefühl mehr in einzelnen Körperteilen. Unbewusst hatten sich die beiden einer Grenze von Kunst und Leben ausgesetzt und riskierten dabei ihr Leben.

Dem Publikum wurde so, ob sie wollten oder nicht, die Verantwortung von Leben und Tod übertragen. Dieses Beispiel ist ein Extremfall, denn wenn das Publikum nicht reagiert hätte, hätten die beiden am Kreuz sterben können. Obwohl die Verantwortung des Publikums meist nicht dieses Ausmaß besitzt, trägt es trotzdem maßgebend zu jeder Performance bei. Dem/r aktiven ZuseherIn wird immer ein Teil der Verantwortung über die Performance gegeben, damit ein Dialog auf gleichberechtigter Basis entstehen kann. Die ZuseherInnen werden so Teil der Performance – zu TeilnehmerInnen und in einigen Fällen zu PerformerInnen. So kann Raum für eine Gemeinschaft im Sinne Turner Communitas entstehen und der Performance eine rituelle Dimension gegeben werden.

²⁴ Vgl. Kapitel: 1.2.1. Monologe. Installationen. Site-specific Performances

6. MAPA CORPO 3

Interactive rituals for the new millenium

„[...] the space becomes a metaphor for the larger social world and the human body becomes a site to re-imagine the world. In the performance, both artists and audience members engage in a ritual that calls for a different world, one without war.“
(Gómez-Peña 2008)²⁵

²⁵ Vgl.: Was ist die Zukunft des Rituals? URL: <http://www.prognosen-ueber-bewegungen.de/de/die-bewegungs-weisen/guillermo-gomez-pe-a/> [2008]

Anhand dieser Performance möchte ich theoretische Ansätze, welche ich in den vorherigen Kapiteln besprochen habe, mit einem praktischen Beispiel ergänzen.

Der erste Teil dieses Kapitels ist eine Beschreibung der Performance, in der Form wie ich sie auf der La Pocha Nostra Internetseite (Vgl. URL: <http://www.pochanostra.com> [2009]) vorgefunden habe. Ich habe verschiedene Versionen von Internetvideos zu diesem Stück gesehen und mich entschlossen mich auf eines zu beschränken (Vgl.: La Pocha Nostra. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=8bULnwRBVBk> [28.05.2008]), da sich diese ständig sowohl in Form und Inhalt voneinander unterscheiden. *Mapa Corpo* ist eine Serie von Performance Stücken, die sich im Laufe der Zeit verschiedenen Schwerpunkten widmen, und welche noch immer in Arbeit ist. Bei *Divino/Corpo* zum Beispiel wird vor allem „the brown body“ in den Mittelpunkt gerückt und als Zeichen für radikale Spiritualität, Erinnerung, Buße, Aktivismus, Wut und körperliche Neuerfindung betrachtet (URL: <http://www.pochanostra.com> [2009]).

2004 begannen Emiko R. Lewis und Guillermo Gómez-Peña an *Mapa Corpo* zu arbeiten. Sie betrachten es als ihre Antwort auf die Invasion in den Irak. In den ersten zwei Jahren wurde dieses Projekt nur in Lateinamerika, Europa und Kanada aufgeführt. Erst Ende 2005 wurde es auch von US-amerikanischen GaleristInnen gebucht. Die Stücke wurden gemeinsam mit Violeta Luna und Roberto Sifuentes in 15 verschiedenen Ländern aufgeführt. Einige KritikerInnen betrachten diese Performance als eine der Bedeutendsten der Pocha Nostra, seit „*The Museum of Fetishized Identities*“ (Vgl. URL: <http://www.pochanostra.com> [2009]).

MAPA CORPO 3

Interactive Rituals for the new Millenium

featuring Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes,
Violeta Luna und ein lokaler Akupunkteur

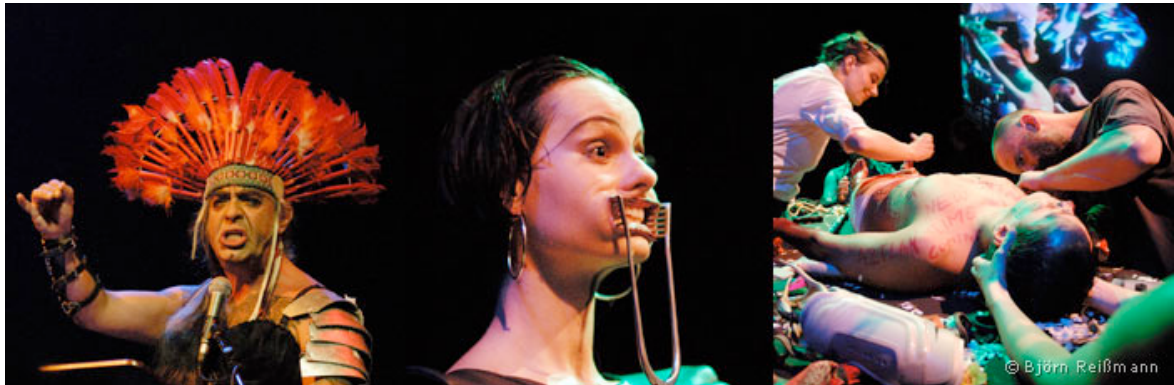


Bild 7: Mapa Corpo 3. Berlin. 2008

Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes und Violeta Luna konstruierten mit dieser Performance und Installation ein interaktives Ritual, in welchem sie Neo- sowie De-Kolonialismen erkunden. Über Akupunktur und das Nachstellen der „post-9/11 body politic“ untersuchen sie den kolonialisierten Körper, der in diesem Falle die Welt darstellt.

Bei Betreten des Installationsraumes blickt das Publikum zu allererst auf einen nackten menschlichen Körper: Violeta Luna liegt in eine UN-Flagge gehüllt auf einem Operationstisch. Über sie gebeugt steht ein Akupunkteur, der mit einem Arztkittel bekleidet, sich auf eine Operation vorbereitet. Er legt sachte seine 40 Nadeln auf, auf jeder einzelnen ist eine kleine Fahne angebracht, welche jeweils eine Nation der „coalition force“ repräsentiert.

Guillermo Gómez-Peña geht als „*Techno-shaman-in-drag*“ Persona um den Operationstisch herum. Und bewegt sich schließlich durch den Raum, mischt sich unter die Zuseher und versucht so die Grenze zwischen Performer und Publikum zu verwischen.

Wenn das Publikum beginnt sich im Raum umzuschauen erblickt es ein weiteres provokantes Bild: Roberto Sifuentes sitzt als Immigrant, angebunden und ver mummt im Zentrum eines Altars. Eine Frau, die in eine Burka gekleidet ist, nimmt eine rituelle Waschung vor, so als ob sie ihn für seine Bestattung vorbereiten würde.

Techno-shaman-in-drag geht auf das Publikum zu, flüstert und ladet es ein, der Frau, welche die rituelle Reinigung vollführt, Respekt entgegenzubringen. Mit Beendigung der Waschung wird der Körper zu einer Leinwand deklariert. Das Publikum wird aufgefordert den Körper zu beschreiben und so durch Sanftheit und Humanität ein lebendiges Gemälde zu schaffen. Schließlich ladet Gómez-Peña die Zuseher ein, den Körper der Frau zu dekolonisieren, indem sie mit Hilfe des Akupunkteurs die 40 Nadeln/Flaggen aus dem Körper entfernen. Mit dem Entfernen jeder einzelnen Flagge wird das Ritual vollendet, und die transformierenden Kräfte in die Hände des Publikums gelegt.

6.1. LIMINALER RAUM

Mapa Corpo 3 – interactive rituals for the new millenium: schon der Titel der Performance impliziert eine rituelle Absicht. Die Welt/der Körper soll entkolonialisiert und von ihren Stigmata befreit werden.

Guillermo Gómez-Peña äußert sich im Rahmen eines Workshops in Berlin über dieses Stück und vermerkt, dass der Raum (*space*) zu einer Metapher für die soziale Welt wird.²⁶ Einerseits wird hierbei auf Neokolonialismen und andererseits auf die Angst vor dem Anderen hingewiesen:

Violeta Luna's Körper symbolisiert die Welt. Die 40 Nadeln mit den Flaggen der verschiedenen Länder der Vereinten Nationen stellen die vorherrschenden Machtpositionen dar. In Form von Neokolonialismus werden Länder, die unter Kolonialherrschaft standen auch heute noch ausgebeutet.

²⁶ Vgl.: Was ist die Zukunft des Rituals? URL: <http://www.prognosen-ueber-bewegungen.de/de/die-bewegungs-weisen/guillermo-gomez-pe-a/> [2008]



Bild 8: Berlin. 2008

Die Angst vor dem Anderen wird durch Roberto Sifuentes verkörpert. Als Immigrant sitzt er ver mummt auf einem Altar. Auch die Frau in der Burka gekleidet interpretiere ich in diesem Zusammenhang mit Angst, denn nach den Ereignissen von 9/11 wurden Menschen muslimischen Glaubens, vor allem in der USA, oft mit Terrorimus in Verbindung gebracht.



Bild 9: Berlin. 2008

Die Intention dieser Performance – eine Veränderung der Welt – verweist auf die Verwendung ritueller Praktiken und Symbole. Der Operationstisch sowie *Techno-Shaman-in-drag* (Guillermo Gómez-Peña) sind Zeichen für einen beabsichtigten Heilungsprozess. In der rituellen Reinigung sehe ich Verbindungen zum Tod und der Wiedergeburt.

Mit dieser Performance wird ein liminaler Raum geöffnet, indem einerseits bestehende Machtpositionen aufgezeigt werden um sie den TeilnehmerInnen bewusst zu machen und andererseits werden darin Impulse gegeben um diese zu verändern.

Ein Zuseher:

„I’m not used to this kind of performance but it was a very strong experience that touched me... I think it’s very good when someone uses art to put a spotlight to political issues like this... This was not a performance for just the head, but for both head and heart... then it becomes big art for me, when both those elements are present in a performance.“²⁷

6.2. KÖRPER

Wie bereits erwähnt fungiert der Körper als Ort (*site*) an dem die Welt neu gedacht und anders vorgestellt (*re-imagine*) werden kann.

In dieser Performance spielt Body Politic eine bedeutende Rolle, bestehende Machtpositionen werden über den Körper ausgedrückt und hinterfragt. Ich denke, dass der weibliche, nackte Körper bewusst gewählt wurde, hierbei werden Genderkonstruktionen in Form von stereotypen Narrationen der schwachen, verletzbaren Frau (als die Kolonialiserten) in den Raum projiziert, welche vom dominanten Männlichen (den Kolonialisierenden) überwältigt wird. Doch andererseits wird mit eindeutigen Identitäts- und Genderzuschreibungen gebrochen – *Techno-shaman-in-drag* drückt diese Dynamik aus.

Die Körper von Violeta Luna und Roberto Sifuentes werden im Zuge der Performance verändert. Violeta Luna wird von ihren Stigmata (Nadeln) befreit. Nach der rituellen Reinigung werden beide mit heilenden Botschaften versehen und so zu tableaux vivants - die geheilte Welt tritt in Form lebendiger Bilder in Erscheinung.

²⁷ Dieses sowie folgende Zitate habe ich einem Video von youtube entnommen. Es wurde nach einer Aufführung von *Mapa Corpo 3* aufgenommen. Die Zitate habe ich gemäß den Untertitel des Videos übernommen. (Vgl.: La Pocha Nostra. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=8bULnwRBVBk> [28.05.2008])



Bild 9: Berlin. 2008

Guillermo Gómez-Peña beschreibt den Körper als

“[...] occupied territories. Perhaps the ultimate goal of performance, especially if you are a woman, gay or a person "of color," is to decolonize our bodies; and make these decolonizing mechanisms apparent to our audience in the hope that they will get inspired to do the same with their own.” (Gómez-Peña 2005:24)

6.3. PERFORMER UND PUBLIKUM

Die Beziehung von PerformerInnen und Publikum hat in *Mapa Corpo 3* besondere Qualitäten, denn das Publikum wird in den heilenden Prozess miteinbezogen. Es wird ein gemeinsames Ziel verfolgt – die Entkolonialisierung der Welt. Damit wird die Grenze zwischen PerformerInnen und Publikum überschritten und kann zu einem besonderen Erlebnis werden.

Guillermo Gómez-Peña als *Techno-Shaman-in-drag* nimmt eine Schlüsselposition in der Beziehung zum Publikum ein. Schon zu Beginn der Performance versucht er die Grenzen zu verwischen, er bleibt nicht auf der Bühne, sondern bewegt sich durch den Raum und mischt sich unter das Publikum. So wird die Distanz zwischen Performer und Publikum, sowie die Grenze zwischen Bühne und Publikum aufgehoben. Der Aktionsraum ist dadurch nicht nur auf die Bühne beschränkt sondern wird auf den ganzen Raum ausgeweitet und schließt das Publikum mit ein.

Im Laufe der Performance spricht *Techno-Shaman-in-drag* das Publikum direkt an und fordert es auf, der Frau, welche den Immigranten auf die rituelle Reinigung vorbereitet,

Respekt entgegenzubringen. Die Partizipation der ZuseherInnen steigert sich langsam während des Stückes, bis das Publikum schließlich aufgefordert wird, selbst auf die Bühne zu kommen um die Welt zu verändern, indem sie die Welt/den Körper entkolonialisieren, von den Nadeln befreien und durch Nähe und heilende Botschaften die Kräfte wecken, um für eine Welt ohne Kriege einzutreten.

„First of all, it was a wake-up call for the brain... But it's still too early for me, to say much more, it was so many impressions, that has to sink into my head... Too much going on inside my head now just a few minutes after the show. So much happend, so many impressions... It's hard to put words on it, but I absolutly liked it. A very strong experience.“²⁸

In diesem Statement kommt der Akt der Reflexion gut zum Ausdruck. Einerseits passiert etwas während der Performance doch, oft wird erst im Anschluss daran, das Erlebte verarbeitet und reflektiert.



Bild 10: Berlin. 2008

Das herausragende an *Mapa Corpo 3* ist, dass das Publikum direkt in den heilenden Prozess mit eingebunden wird. Die Publikumsmitglieder werden durch deren Teilnahme, und durch die Aufforderungen auf die Bühne zu kommen, um die Welt zu verändern, selbst zu PerformerInnen.

„[...] In the beginning it was a very strong emotional feeling to be on stage. I felt the heart beating and the blood surge in my body. But as soon as the audience started to circulate I got a very good feeling and it was great for me to be a part of the performance.“²⁹

²⁸ Vgl.: La Pocha Nostra. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=8bULnwRBVBk> [28.05.2008]
²⁹ Wie oben

Hier wird ganz klar die Grenze zwischen Publikum und PerformerInnen überschritten und Platz für eine Gemeinschaft aller Beteiligten geschaffen, welche mit Turner's Communitas vergleichbar ist. Das Herzklopfen und der Blutstrom, der von diesem Publikumsmitglied hier beschrieben wird, sind durch die Präsenz und sein Agieren auf der Bühne entstanden. Die Energie, die durch die Interaktion entstehen kann, „manifests itself through numerous subtle behavioral changes in everyone involved in the performance.“ (LeNoir 2003:123) Verantwortung liegt in diesem Falle auch beim Publikum, wenn es das erkennt, kann Energie entstehen, die durch den Raum strömt und alle verbindet.

„[...] in which the audience can feel like they are creating and expressing common sentiment along with the performers and each other; a goal of active spectatorship, with the belief that physical engagement may strengthen mental engagement;“ (Kattwinkel 2003:xi)

Diese spirituelle Dimension die durch Interaktion zwischen PerformerInnen und Publikum und deren Verhältnis zu Raum und Zeit entstehen kann, ist eine Energie, die durch einen Kreislauf von Reaktionen aufkommen und sich in den Handlungen manifestieren kann.

„Das Publikum wird zu einem elektrischen Feld, das mich umgibt. Erst dann wird eine Kommunikation möglich, weil es sich auf mich wie in einen Spiegel projizieren kann. [...] Die Sache ist die, dass der Raum aufgeladen sein muss, damit du die Vorstellung von Zeit verlierst und es Gegenwart wird, hier und jetzt, nur hier und jetzt. Es gibt keinen Anfang und kein Ende.“ (Abramovic zit. aus McEvelley 1998:18)

Von dieser Energie sprechen viele Performance-KünstlerInnen. Es geht darum ein Kraftfeld aufzubauen, das Alles umschließt. McEvelley meint, dass diese Energiearbeit der KünstlerInnen an schamanistische Traditionen erinnert. Auch der ritualisierte Gebrauch von Traumbildern weist einige Parallelen zu schamanischen Traditionen auf (Vgl McEvelley 1998:24).

„When he reached out the hand to me and I took it, it was almost like lookin Christ into the eyes... The hole performance was very strong, almost impossible to describe... I was deeply moved...“³⁰

Auch diese Zuseherin schildert im Anschluss an die Performance von einer spirituellen Energie, die sie wahrgenommen hat als ihr Guillermo Gómez-Peña die Hand gereicht hatte und sie auf die Bühne ging.

³⁰ Vgl.: La Pocha Nostra. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=8bULnwRBVBk> [28.05.2008]

Als außenstehende Betrachterin kann ich die Effektivität dieser Performance nur schwer einschätzen. Doch den Zitaten der TeilnehmerInnen zufolge denke ich dass diese Performance auf jeden Fall Energien und Prozesse freigesetzt hat, die bei dem/der Einzelnen eventuell zu einer Veränderung führen konnte. Möglicherweise ist damit ein Schritt am Weg der Entkolonialisierung der Welt getan:

„Entkolonialisierung ... heißt, sich auch weiterhin mit dem vorherrschenden Denksystem auseinanderzusetzen. Diese bedeutende geschichtliche und kulturelle Befreiung ist daher ein ständiger Prozeß. So gesehen bekämpft die Entkolonialisierung alle herrschenden Formen und Strukturen, seien sie nun linguistischer, diskursiver oder ideologischer Natur. Darüber hinaus wird die Entkolonialisierung mehr und mehr als eine Art Teufelsaustreibung bei Kolonisierten wie Kolonisierenden verstanden. Für beide Seiten muß es einen Befreiungsprozess sein: bei den Kolonisierten von Abhängigkeit und bei den Kolonisierenden von imperialistischen, rassistischen Wahrnehmungen, Bildern und Institutionen, die wir bedauerlicherweise bis auf den heutigen Tag erleben ... Erst wenn wir verstehen, dass dieser komplexe Prozess beide Seiten betrifft, Kolonisierte und Kolonisierende, wird es zu einer vollständigen Entkolonisierung kommen.“ (Samia Nehrez zit. nach Hooks 1992:9)

„A shaman who lost his way.“

POSTSKRIPTUM

„Performance is a need.“ (Gómez-Peña 2005:32) Guillermo Gómez-Peña sieht Performance Kunst als eine Notwendigkeit, durch die er seine Grenzen erkunden und sie hinter sich lassen kann.

Performance ist für ihn mit dem Leben verbunden. Es geht ihm nicht allein um ästhetische Verbindungen, sondern um Prozesse die sowohl auf persönlicher als auch auf sozialer Ebene wirken. Einerseits sieht er Performance als Weg, sich selbst zu finden und andererseits um soziale Missstände und Ungerechtigkeiten bewusst zu machen.

„[...] my job may be to open the Pandora's box of our times [...] and let the demons loose.“ (Gómez-Peña 2005:24)

Er wirft Fragen auf, sucht dabei aber nicht nach Antworten. Vielmehr geht es ihm darum sein Publikum mit Fragen zu irritieren um einen Reflexionsprozess auszulösen, der möglicherweise zu Veränderungen führen kann. Performance öffnet dazu den Raum, herausgehoben von der alltäglichen Raum-Zeit wird bedeutungsvollem radikalen Verhalten und Gedanken ein Platz eingeräumt, so können sowohl PerformerInnen als auch Publikumsmitglieder sich auf ihre multiplen und sich ständig ändernden Identitäten und Positionen einlassen und diese ausprobieren. In dieser liminalen Phase kann etwas ausgedrückt werden, das in der Alltagswelt keinen Platz findet. Gómez-Peña kreiert ein alternatives System von Gedanken und Handlungen, das dem der sozialen Lebenswelten gegenübersteht. Performance wird zu einem Übergang in dem und durch den er sich selbst verändert und hofft, dass auch sein Publikum dazu inspiriert wird, um in Zukunft die Bilder/die Welt zu verändern.

„Deep inside I believe there are unspoken metaphysical laws ruling my encounters with others, the major changes in my life, and my creative process (everything is a process to me, even sleeping and walking). My shaman friends say that I am 'a shaman who lost his way.' I like that definition of performance art.“ (Gómez-Peña 2005:33)

BIBLIOGRAPHIE

und andere MATERIALIEN

Grundlagenliteratur

Alvarez, Robert R. Jr.: The Mexican-US Border: The Making of an Anthropology of Borderlands. Annual Review of Anthropology vol. 24. pp 447-470. 1995

Angerer, Marie Luise (Hrsg.): „The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten.“ Passagen-Verlag. Wien. 1995

Anzaldúa, Gloria: Borderlands. La Frontera. The New Mestiza. Aunt Lute Books. San Francisco. 1999

Apfelthaler, Vera: Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance. Gardez! Verlag. St. Augustin, Deutschland. 2001

Ashcrof, Bill/Griffith, Gareth/Tiffin, Helen (Ed.): Post-Colonial Studies. The Key Concepts. Routledge. London/New York. 1998

Auslander, Philip (Ed.): Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol. I. – V Routledge. London/New York. 2003

Barth, Frederik (Ed.): Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference. Waveland Press. Illinois [1969] 1998

Battcock, Gregory/Nickas, Robert (Ed.): The Art of Performance. New York 1984

Bellinger, Andrea/Krieger, David J. (Hrsg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Westdeutscher Verlag GmbH. Opladen / Wiesbaden. 1998

Bhabha, Homi: The Location of Culture. Routledge. London. 1994

Bodemann-Ritter, Clara: Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler. Berlin: Ullstein. 1997

Brook, Peter: The Empty Space. MacGibbon & Kee. London. 1969

Campbell, Joseph: The Hero with the Thousand Faces. New World Library. Kalifornien.
[1949] 2008

Case, Sue-Ellen: Feminism and Theatre. Haundmills, Basingstoke, Hampshire, London:
Mac Millan. 1988

Chavoya, Odine C.: Orphans of Modernism: The Performance Art of ASCO. In: Corpus
Delecti. Performance Art of the Americas. (Ed.) Fusco, Coco. Routledge. London/New
York 2000

De Coppet, Daniel (Ed.): Understanding Ritual. Routledge. London/New York. 1992

Donnan, Hastings & Wilson, Thomas W. (Ed.): Borders: Frontiers of Identity, Nation and
State. Berg. Oxford. 1999

Douglas, Mary: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Fischer Verlag. Frankfurt am Main.
1974

Douglas, Mary: Natural Symbols. Explorations in Cosmology. Barrie and Jenkins Ltd.
London. [1970] 1978

Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. Verlag
München. 2001

Edelmayer, Friedrich (Hrsg.): Die beiden Amerikas. Die neue Welt unter kolonialer Herr-
schaft. Südwind. Frankfurt an der Main. 1996

Fischer-Lichte, Erika: Ritualität und Grenze. A. Francke Verlag Tübingen und Basel. Tübi-
gen. 2003

Fischer-Lichte, Erika: Performance Art and Ritual. Bodies in performance. In: Performan-
ce. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol. IV. (Ed.) Auslander, Philip.

Routledge. London/New York. 2003a

Fusco, Coco: Performance and the Power of the Popular. In: Let's Get it On: The Politics of Black Performance. (Ed.): Ugwu, Catherine. ICA. London 1995

Fusco, Coco: Corpus delecti. Performance Art of the Americas. Routledge. London. 2000

Gingrich, Andre: Kulturelle Identitäten zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Sozialanthropologische Begriffsbestimmungen und ihre Implikationen. In: Riegler, Johanna (Hg.): Kulturelle Dynamik der Globalisierung. Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften. 2005

Goffman, Erving: The Presentation of Self in Everyday Life. In: Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. (Ed.) Philip Auslander. Vol. 1. Routledge. London/New York. 2003

Goldberg, Roselee: Performance a Hidden History. In: The Art of Performance. Battcock, Gregory/Nickas, Robert (Ed.). New York 1984

Goldberg, Roselee: Performance Art. Thames and Hudson. London. 1988

Goldman, M. Shifra/Ybarra-Frausto, Tomas: The Political and Social Contexts of Chicano Art. In: Chicano art: resistance and affirmation, 1965-1985. (Ed.): Griswold del Castillo, Richard/ McKenna, Teresa/Yarbro-Bejarano, Yvonne. Wight Art Gallery. University of California. Los Angeles. 1991

Goldman, M. Shifra: Dimensions of the Americas: art and social change in Latin America and the United States. The University of Chicago Press. Chicago. 1994

Gómez-Peña, Guillermo: The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community. In: Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America. (Ed.): Taylor, Diana/Villegas, Juan. Duke University Press. Durham and London 1994

Gómez-Peña, Guillermo: The new world border: prophecies, poems, and loqueras for the end of the century. City Lights Books. San Francisco 1996

Gómez-Peña, Guillermo: Dangerous Border Crossers. The Artist Talks Back. Routledge. New York/London. 2000

Gómez-Peña, Guillermo: The New Global Culture. TDR: The Drama Review Vol. 45, Number 1. pp. 7 – 30. 2001

Gómez-Peña, Guillermo: Al Otro Lado del Espejo Mexicano. Reflexiones de un artista fronterizo. In: ¡Atención México! Positionen der Gegenwart/Posiciones en la actualidad. (Hrsg.) im Eigenverlag Haus der Kulturen der Welt. Berlin. 2002

Gómez-Peña, Guillermo: Ethno-techno. Writings on performance, activism, and pedagogy. Routledge. New York/London. 2005

Goodman, Lizbeth: The Politics of Performativity in the Age of Replay Culture. In: Teh Routledge Reader in Politics and Performance. (ed.) Goodman, Lizbeth/Gay, Jane. Routledge. London/New York. 2000

Grassi, Venize Palazzo: L'Art Coporal. In: The Art of Performance. (Ed.) Battcock, Gregory/Nickas, Robert. New York 1984

Graver, David: The Actor's Bodies. In: Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol. II. (Ed.) Auslander, Philip. Routledge. London/New York. 2003

Grimes, Ronald L.: Rite out of Place. Ritual, Media and the Arts. Oxford University Press. Oxford/New York. 2006

Gupta, Akhil/Ferguson, James (Ed.): Culture. Power. Place. Explorations in Critical Anthropology. Duke University Press. US. 2001

Hall, Stuart: Ideologie Identität Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Argument-Verlag. Hamburg. 2004

Haraway, Donna: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Campus Verlag. Frankfurt/New York. 1995

Hastrup, Kirsten: Theatre as a site of passage: some reflections on the magic of acting. In: Hughes-Freeland, Felicia (Ed.): Ritual, Performanc, Media. Routledge. London/New York. 1998

Huerta, Jorge: Looking for the Magic: Chicanos in the Mainstream. In: Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America. (Ed.): Taylor, Diana/Villegas, Juan. Duke Univerity Press. Durham and London. 1994

Hughes-Freeland, Felicia (Ed.): Ritual, Performanc, Media. Routledge. London/New York. 1998

Hughes-Freeland, Felicia/Crain, Mary M.: Recasting Ritual. Routledge. London/New York. 1998

Jappe, Elisabeth: Performance Ritual Prozeß. Prestel. München/New York. 1993

Jappe, Elisabeth: Kurzgeschichte der Performance. In: Life is Art enough. Performance und erweiterte Kunstformen. Beckers, Anita (Hrsg.). Salon Verlag. Köln. 1998

Kaller-Dietrich, Martina: Las Americas. Vom modernismo zum Redigieren der lateinamerikanischen Identitäten unter besonderer Berücksichtigung des mexikanischen Diskurses. In: Fröschl, Thomas/ Grandner, Margarete/ Bader-Zaar, Brigitta (Hrsg.): Nordamerikastudien. Historische und literaturwissenschaftliche Forschungen aus österreichischen Universitäten zu den Vereinigten Staaten und Kanada. Wien/München. 2000

Kattwinkel, Susan (Ed.): Audience participation: essays on inclusion in performance. Praeger Publischers. London. 2003

Kertzer, David I.: Ritual, Politics and Power. Yale Univerity Press. New Haven/London. 1988

König, Marianne: kulturelle Performance. In: Wörterbuch der Völkerkunde. (Hrsg.) Walter

Hirschberg. Dietrich Reimer Verlag. Berlin. 1999

Lamont, Michèle/Molnár, Virág: The Study of Boundaries in the Social Sciences. Annual Review Sociology. No. 28. pp.167 – 95. 2002

McEvilley, Thomas: Stadien der Energie: Performance-Kunst am Nullpunkt? In: Abramovic, Marina: Artist Body. (Hrsg.) Stooss, Toni. Edizioni Charta. Milano. 1998

McNeil, Maureen: Body. In: New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society. (Ed.) Bennett, Toni/Grossberg Lawrence/Morris Meaghan. Blackwell Publishing Ltd. USA/UK/Australia. 2005

Morris, Davis B.: Krankheit und Kultur. Verlag Antje Kunstmann. München. 2000

Murphy, Andrew: Negotiating Presence. Performance and new technologies. In: Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol. IV. (Ed.) Auslander, Philip. Routledge. London/New York. 2003

Napier, A. David: Foreign bodies: performance, art, and symbolic anthropology. University of California Press. Berkeley, California. 1996

Ochoa, John: Prólogo: El desafío de las fronteras. In: Bitácora del cruce. Guillermo Gómez-Peña. Fondo de Cultura Económica. México. 2006

Peacock, James L.: Ethnographic Notes on sacred and profane performance. In: Schechner, Richard/Appel, Willa (Ed.): By Means of Performance. Intercultural studies of Theater and Ritual. Cambridge University Press. Cambridge. 1990

Rao, Ursula/Köpping, Klaus-Peter (Hrsg.): Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz. LIT Verlag. 2000

Rayner, Alice: The Audience. Subjectivity, community and the ethics of listening. In: Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol. II. (Ed.) Auslander, Philip. Routledge. London/New York. 2003

Rehrmann, Norbert: Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick. Rowohlt Verlag GmbH. Reinbeck bei Hamburg. 2005

Romo, Tere: Points of Convergence: The Iconography of the Chicano Poster. In: Just Another Poster?. NORIEGA, Chon A. (Ed.). Chicano Graphic Art in California. Univ. of Washington Press. Seattle/London. 2001

Sahlins, Marshall: Two or Three Things that I know about Culture. The Journal of the Royal Anthropological Institute. Vol. 5. No. 3. Pp. 399 – 421. 1999

Schechner, Richard: Performance Theory. Routledge. New York. 1988

Schechner, Richard/Appel, Willa (Ed.): By Means of Performance. Intercultural studies of Theater and Ritual. Cambridge University Press. Cambridge. 1990

Schechner, Richard: The Futur of Ritual. Routledge. London/New York. 1993

Schechner, Richard: What Is ‚Performance Studies‘ Anyway? In: New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis. Papers Presented at the Colston Symposium, Bristol, 21-23 March 1997. (Hrsg.) Günter Berghaus. Max Niemeyer Verlag GmbH. Tübingen. 2001

Schechner, Richard: Performance Studies. An Introduction. Routledge. London. 2002

Schechner, Richard: Performers and spectators transported and transformed. In: Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol.I. (Ed.) Philip Auslander. Routledge. London/New York. 2003

Schieffelin, Edward: Problematizing performance. In: Ritual, Performance, Media. (Ed.) Felicia Hughes-Freeland. Routledge. London/ New York. 1998

Segade, Gustavo V.: Identity and Power: An Essay on the Politics of Culture and the Culture of Politics in Chicano Thought. In: Aztlán: International Journal of Chicano Studies

Research. Vol. 9. No. 1 und 2. 1979

Singer, Milton: Search for a great tradition in cultural performances. In: Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol.I. (Ed.) Philip Auslander. Routledge. London/New York. 2003

Thompson, Grahame F.: Approaches to „Performance“. An analysis of terms. In: Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. (Ed.) Philip Auslaender. Vol. 1. Routledge. London/New York. 2003

Turner, Victor: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Campus Verlag. Frankfurt an der Main; New York 1989. Originalausgabe: The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Adline Publishing Company. New York. 1969

Turner, Victor: The Anthropology of Performance. PAJ Performing Art Journal. New York. 1987

Turner, Victor: Are there universals of performance in myth, ritual, and drama? In: By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual. (Ed.) Schechner, Richard/Appel, Willa. Univeristiy Press of Cambrige. 1990

Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Original: 1982 Performing Art Journal Publication. New York City. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. Frankfurt am Main. 1995

Van Gennep, Arnold: Übergangsriten (Les rites de passage). Campus Verlag. Frankfurt/Main. 1999. Aus dem Französischem Les rites de passage übersetzt. Verlag Editions A. et J. Picard. Paris. 1981

Vélez-Ibáñez, Carlos G.: Border Visions. Mexican Cultures of the Southwest United States. The University of Arizona Press. 1996

Wagner, Monika: Performance. Berührungspunkte zwischen Bildender und Darstellender Kunst. In: Aufbruch zu neuen Welten: Theatralität an der Jahrhundertwende. (Hrsg.) Hütt-

ler, Michael/Schwinghammer, Susanne/ Wagner, Monika. IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation. Frankfurt/Main 2000

Weber, David J.: Myth and History of the Hispanic Southwest. University of New Mexico Press. 1987

Weber, D.J./Rausch Jane (Ed.): Where Cultures Meet. Frontiers in Latin American History. Scholarly Resources Inc. Willmington. 1994

Weibel, Peter (Hg.): Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration. Dumont. Köln. 1997

Wolf, Eric R.: Pathways of Power. Building an Anthropology of the Modern World. University of California Press. Berkeley. 2001

Wolford, Lisa/ Schechner, Richard (Ed.): The Grotowski Sourcebook. Routledge London/New York. 1997

Woolf, Virginia: A writer's diary. Hogarth Press. London. 1953

Internetquellen

URL: <http://www.pochanostra.com> [2009]

URL: <http://www.prognosen-ueber-bewegungen.de/de/die-bewegungs-weisen/guillermo-gomez-pena/> [2008]

URL: <http://www.canteatro.com> [2009]

URL: <http://www.jstor.org> [2009]

URL: <http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/6016/Body-Politics.html> [2009]

Videos

La Pocha Nostra. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=8bULnwRBVBk>) [2009]

DVD: Gómez-Peña, Guillermo: Ethno-Techno: Los Video Graffitis. Vol.1. 2004

Bildnachweis

Bild 1: © Photo: Eugenio Castro. Aus: Guillermo Gómez-Peña. Dangerous Bodercrossers. The Artist Talks Back. Routledge. 2000:253

Bild 2: Photo: Jarda Brych. Aus: Guillermo Gómez-Peña. Ethno-Techno. Writings on performance, activism, and pedagogy. Routledge. 2005:76

Bild 3: © Photo: Becky Cohen. Aus: Guillermo Gómez-Peña. Bitácora del cruce. Fonda de cultura económica. 2006:118

Bild 4: © Photo: Mónica Naranjo. Aus Guillermo Gómez-Peña. The New World Border. City Lights. San Francisco. 1996:introduction

Bild 5: © Photo: Greg Nevas. Aus: Guillermo Gómez-Peña. Bitácora del cruce. Fonda de cultura económica. 2006:187

Bild 6: © Photo: Peter Barker. Aus: Guillermo Gómez-Peña. The New World Border. City Lights. San Francisco. 1996:98

Bild 7-10: © Photo: Björn Reißmann. <http://www.prognosen-ueber-bewegungen.de/de/die-bewegungs-weisen/guillermo-gomez-pe-a/>; 1. November 2009

ABSTRACT

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Konzept der Grenze im postkolonialen Diskurs und analysiert das Verhältnis von Ritual und Performance-Kunst. Am konkreten Beispiel des Performance-Künstlers Guillermo Gómez-Peña werden sowohl theoretische Zugänge als auch soziale Praktiken im Bereich von Gegenwartskunst, Populärkultur und Alltagswelt beleuchtet.

Sowohl das Ritual als auch Performance-Kunst greifen Themen realer Lebenswelten der Menschen auf. Durch ihren reflexiven Anspruch werden zentrale Normen und Werte sowie Perspektiven der jeweiligen Kultur thematisiert, hinterfragt und dargestellt. So gesehen wird die Kunst zum Spiegel für die Gesellschaft und bietet die Möglichkeit, persönliche sowie gesellschaftliche Grenzen zu überschreiten. Rituale dienen den Menschen um einerseits mit Konflikten und Krisen umzugehen und andererseits um sie von einem Lebensbereich in einen neuen hinzuführen, wie in der Kunst, Grenzen zu überschreiten.

Die Geschichten, die als Materialien für Guillermo Gómez-Peñas Kunst dienen, sind weitgehend seine eigenen. Die Grenze nimmt dabei eine zentrale Rolle ein, denn seine Immigration von Mexiko in die USA, hat sein Werk grundlegend beeinflusst. Er thematisiert sowohl seine Migrationserlebnisse und die damit verbundene Heimatlosigkeit (*displacement*) – seine Erfahrungen zwischen den Kulturen zu leben, als auch Fragen um Identitäten. Mit seiner Kunst schafft er einen Raum in dem diese Erlebnisse sowie die Hinterfragung von eindeutigen Identitätszuschreibungen einen Platz finden und indem diese artikuliert und neu verhandelt werden können. Dieser Raum ist ein liminaler Raum, er stellt eine Schwelle dar welche seinem Konzept der Grenze und auch dem der „*cultural borderlands*“ entspricht. *La Frontera* ist für Gómez-Peña keine Grenze die das Eine vom Anderen trennt, sondern vielmehr ein Raum indem herrschende Seh-, Denk- und Seinsweisen artikuliert und gebrochen werden können. Dualistisches Denken findet dort keinen Platz mehr, die Vielfalt der Möglichkeiten und Kombinationen zählt. Es wird eine Energie freigesetzt die zu kulturellen „Experimenten“ und hybriden Landschaften sowie Identitäten führt.

LEBENS LAUF

Raphaela Weisz

geboren am 18. Mai. 1982 in Eisenstadt

2001 Matura – Höhere Lehranstalt für Tourismus in Neusiedl am See

Ab WS 2001 Studium der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien

2005 und 2006 Auslandsaufenthalt in Mexiko:

Menschenrechtsbeobachtung in Chiapas