Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2001)

Heft: 62: Collaborations Tacita Dean, John Wesley, Thomas Demand

Artikel: The veil of the liminal : Mike Parr's brides = Im Schleier des Übergangs : Mike Parrs Bräute

Autor: Scheer, Edward / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680674

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

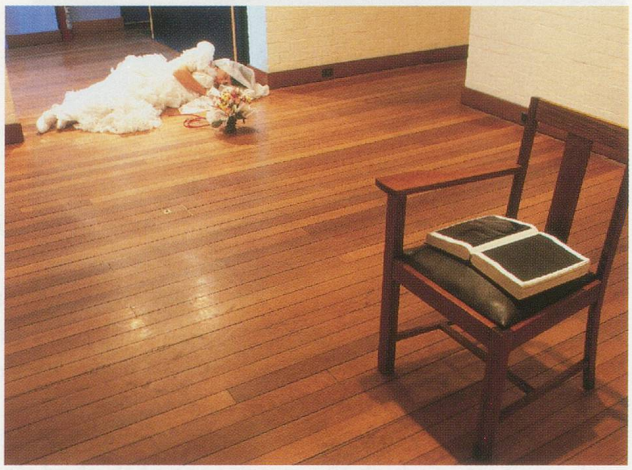
THE VEIL OF THE LIMINAL

MIKE PARR'S BRIDES

EDWARD SCHEER

The bride was slowly freezing before our eyes. Lurching in and out of the frame, slipping and staggering, she walked across the frozen Baltic Sea until sunset. Luckily it sets early in the northern winter, around 2.30 p.m., so the bride, Australian artist Mike Parr, survived the ordeal. This performance on the 18th of February 1998, and entitled THE END OF NATURE, looks strange on video as the camera repeatedly cuts to images of the empty ice field. Parr explains that his camera operator was on skis with the camera attached to her back, skiing at the edge of the ice and not tracking the bride's increasingly bizarre locomotion. The bride in a flimsy white gown was clearly not dressed for the weather, but Parr is used to such extremes.

Previously the bride had spent days in freezing November rain on the grounds of the glass walled Fukui Museum of Fine Arts in Japan in 1997, in a piece called THE DELAY IN GLASS. In September 1996, for THE WHITE HYBRID (FADING), Parr walked the length of a huge derelict wharf in Sydney for 72 continuous hours, occasionally dropping from exhaustion and sleeping wherever he fell. These conditions force the body of the artist to respond authentically (i.e. beyond its everyday capacity) to the extremes of the environment. Parr has said that in such circumstances

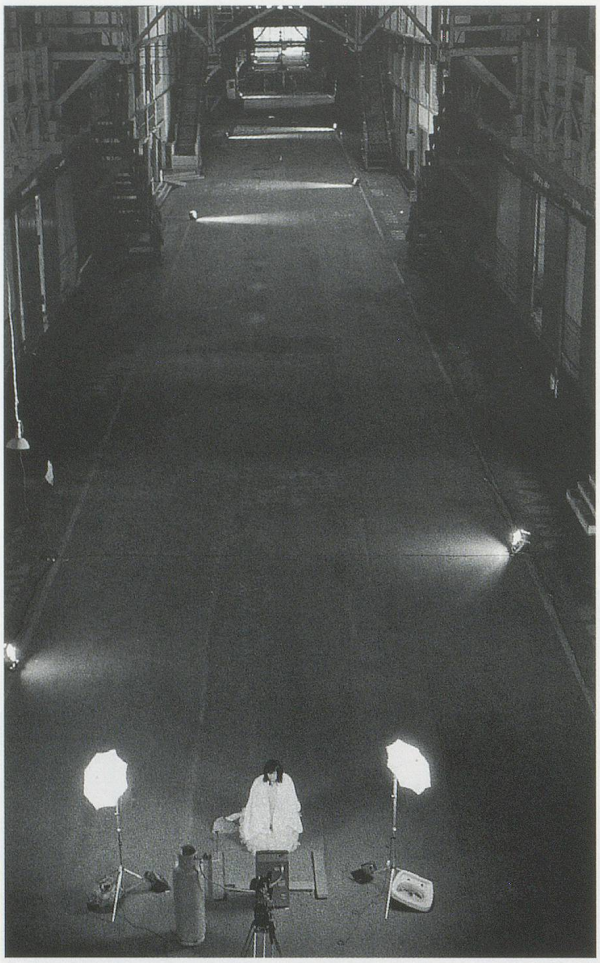


MIKE PARR, BLACK MIRROR/PALE FIRE, 1993, 8-hour performance, Ivan Dogherty Gallery, University of New South Wales College of Fine Art, Sydney, 21–23 October /SCHWARZER SPIEGEL / FAHLES FEUER 8-stündige Performance. (PHOTO: PAUL GREEN)

he has sometimes had to induce a lowering of his heart rate to endure the conditions. In these situations his body undergoes a genuine change in facing the crisis of its context in a manner which is both a function of will and necessity.

This raises questions about the extent of real visceral transformations in performance. If one can effect conscious changes in the autonomic nervous system, what is it in fact impossible for a body to do? Physical ritual events like these suggest that there are

EDWARD SCHEER is a freelance arts writer and lecturer in the School of Theatre, Film and Dance at the University of New South Wales in Sydney, Australia.



MIKE PARR, THE WHITE HYBRID (FADING), 1996, 3-day performance, Cowper Wharf, Artspace, Sydney, 13–15 September / DIE WEISSE HYBRIDE (SCHWINDEND), 3-tägige Performance.
(PHOTO: PAUL GREEN)

performances in which the experience of the body is not "staged" despite the circumstances of the event. Here the body is responding to a climate with "real"[1] effects in a necessary way which we might call the liminal corporeal.

The anthropologist Victor Turner located this concept of the "liminal" in the French folklorist Arnold van Gennep's division of rituals of passage into three stages: separation, liminality, and re-aggregation, where liminality refers to a "betwixt and between condition often involving segregation from the everyday scene."[2] He relates this concept to "life-crisis rituals" for individuals (e.g. birth, nuptial, or funerary rites) and for entire groups and cultures including "collective response to hazards such as war, famine, drought, plague, earthquake, volcanic eruption, and other natural or man-made disasters." The liminal phase is where these rituals, theater and performance art among them, are first imagined and dreamed into being.

Parr's twelve bridal performances (1993–2000) illustrate a shift in the notion of the liminal. While marriage is purely liminal, an "old fashioned ritual,"[3] the performance of the bride in the full nightmare of white chiffon by a male artist is anything but, yet Parr's performance contexts are often so extreme, his body is forced to respond out of necessity. The body thereby becomes the site of the liminal displacement. This is more than simply acting out a ritual or parodying it: in these works the very notion of 'body' enters a kind of suspended state, impersonal and intense, a field which encompasses the body but does not permit anything like an expression to emerge from it. It is the body of pure performance, iterative,

citational, abreactive but recalling an intensive corporeal state. It is involved in a becoming rather than representing an identity. It enacts a necessary ritual in which identity itself is in crisis.

For Mike Parr the identity crisis concerns the compulsorily socialized performance of self, the pervasive and suffocating requirement on all individuals to perform the endless role of consumer, citizen, and subject. Parr has been responding to this crisis since 1972 when his IDEA DEMONSTRATIONS first brought him public notoriety and critical acclaim. These performances were experiments with identity and the relations between physical performance and language based on specific instructions, e.g. "Set fire to a portion of your clothing as you wear it. Extinguish the fire only after the heat has become unbearable." "Burn some hair from your body in a closed room."[4] Etc.

Throughout the seventies, Parr developed a unique approach to physical performance independent of developments in Vienna (Muehl, Brus, Nitsch) and in the U.S. (Oppenheim, Acconci). The best known performance of this period is his CATHARTIC ACTION SOCIAL GESTUS NUMBER 5 (THE ARMCHOP) performed at the Sydney Sculptural Centre on July 27, 1977. In this piece he engaged in a very personal life-crisis ritual. At birth Parr had suffered the mangling of his left arm in an accident at the hospital, resulting in the surgical removal of his arm just above the elbow. The 1977 performance was an abreaction of this traumatic event before an audience, some of whom were not aware that the prosthetic left arm he was wearing was made of latex and stuffed with meat and blood so that when he "abruptly hacked it off" the effect was startling, to say the least. The film of the event shows a stunned audience shocked into speechlessness and an equally stunned artist sitting at a podium with a bloodied tomahawk in his hand. He then explained his ideas to the audience. He talked about his family, ideas to do with abreaction, the desire for wholeness, the need to take control over his own "character structure"[5] without his disability determining everything in advance as it had once done. This event represented the culmination of his project of violent performance enacted against the socially imposed construction of a self, but his subsequent work has also dramatized concerns with identity transformation and the necessary responses of the body.

The first of the bride pieces was BLACK MIRROR/PALE FIRE in October 1993 (day one of a three-day event) at the Ivan Dougherty Gallery in Sydney. Parr had blacked out the pages of a copy of *The Australian National Dictionary, Australian Words and their Origins* (OUP, 1993) and displayed it on a table in the gallery with only the index words showing. On day one, all day, the index word "bride" was doubled by the presence in the doorway of the artist in complete bridal regalia: pearl necklace and bracelet, earrings, bouquet, heavy makeup, white dress and veil, lying with eyes closed across the threshold at the entrance to the gallery. Parr argues that this particular dictionary represents the "collective unconscious" of the nation,[6] as it collects Australia's linguistic self-representations. Blacking it out might therefore be seen as allowing a symbolic opening to occur in which the artist can dissociate from this national vocabulary and learn to think otherwise, no longer the bride of the people's imaginary. It is ironically a symbolic divorce in which the artist cuts himself loose from the collective image bank and invites the visitor to cross a similar threshold. Parr says that in this sense of threshold (the "limen" of the term "liminal") the bride became for him "the predominant theme" of his work throughout the nineties.[7]

In THE WHITE HYBRID (FADING)[8] Parr utilized a disused wharf in Woolloomooloo Bay as a corridor to mark out the route of a long intensive traversal, walking up and down in the glare of the spotlights for 72 hours. The unnatural hybrid bride figure was barely visible at the end of the wharf, slowly moving into focus and disappearing again. The hybrid in the title might represent the mutation that permits the new form to emerge, particularly significant in the conservative Australian context. It suggests uncertainty but also possibility. The hybrid bride is a nucleus of representations of identity, change, exchange and institutionality.

Mike Parr has described the bride variously as a "hinge figure" and a "parody of the symbolic."[9] "An absurd institution, of the feminine, of the notion of

MIKE PARR, DAYBREAK, 1995, 24-hour performance, Scene Shop, Cultural Center of Manila, Philippines, 13–15 September / TAGESANBRUCH, 24-stündige Performance. (PHOTO: NEAL OSHIMA)

exchange and of sacrifice. The bride is a constructed image, a kind of screen or cosmetic overlay."[10] Inhabiting the bride is a way of doubling an image of the alienation of the body, an abreaction of this kind of disappearance of the self into an institution, turning the institution into a mirage. Parr's bride performances culminated in a 3-day event for the 12th Biennale of Sydney in July 2000, appropriately entitled SHALLOW GRAVE in which the bride slept by day in a room of classical statuary in the Art Gallery of New South Wales. Surrounded by 7000 photographs of the bride and in the midst of the statues, the bride literally occupied the space in between these registers of the symbolic: a liminal form in the graveyard of representations.

1) Real is intended in the Lacanian sense of unsymbolizable or beyond the signifying process.
2) Victor Turner, *The Anthropology of Performance* (New York: PAJ Publications, 1986), p. 101.
3) Richard Schechner and Victor Turner, *Between Theatre and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985), p. 64.
4) These instructions, performed at the artist-run Inhibodress Gallery in Sydney's Woolloomooloo in 1972, were collected into two works both entitled 150 PROGRAMMES AND INVESTIGATIONS 1971–72, one a slide sequence and the other a black box containing the instructions printed on separate sheets of paper.
5) Mike Parr, transcript of Armchop discussion.
6) Interview with Mike Parr by the author on March 21, 2001.
7) Interview 2001.
8) Performed for the "100 Years of Cruelty" Artaud centenary event in Sydney in September 1996.
9) Interview 2001.
10) "Breaking through Language," interview with Mike Parr, Edward Scheer and Nick Tsoutas, 26 September 1997, in: Edward Scheer, ed., *100 Years of Cruelty: Essays on Artaud* (Sydney: Artspace and Power Publications, 2000), pp. 279–304.

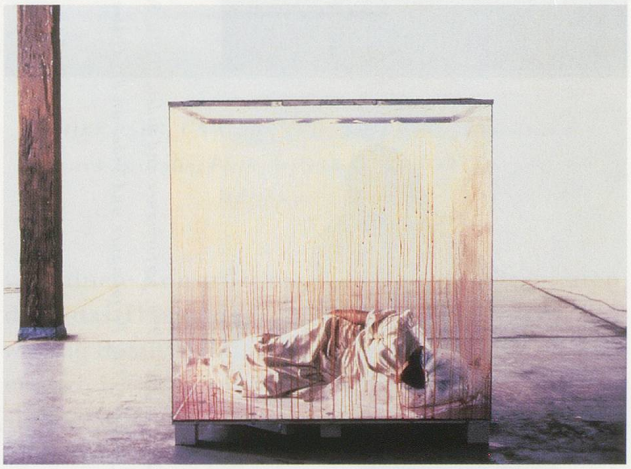
IM SCHLEIER DES ÜBERGANGS:

MIKE PARRS BRÄUTE

EDWARD SCHEER

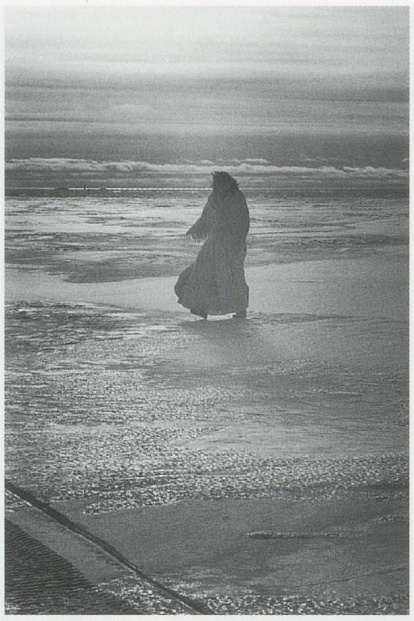
Die Braut fror sich vor unseren Augen langsam zu Tode. Schlitternd und taumelnd stolperte sie über die zugefrorene Ostsee dem Sonnenuntergang entgegen und verschwand dabei immer mal wieder aus dem Bild. Glücklicherweise geht die Sonne im nordischen Winter schon gegen halb drei Uhr nachmittags unter, so dass die Braut, der australische Künstler Mike Parr, die Tortur überlebte. Die Performance mit dem Titel THE END OF NATURE (Das Ende der Natur), aufgenommen am 18. Februar 1998, nimmt sich auf Video seltsam aus, da die Kamera immer wieder auf die leere Eisfläche schwenkt. Parr erklärt, dass sich seine Kamerafrau, die Kamera auf den Rücken geschnallt, auf Skiern dem Rand der Eisfläche entlang bewegte und nicht die immer bizarrer werdenden Bewegungen der Braut verfolgte. Diese war in ihrem dünnen weissen Kleid eindeutig nicht wettergerecht angezogen, doch Parr ist solche Extreme gewohnt.

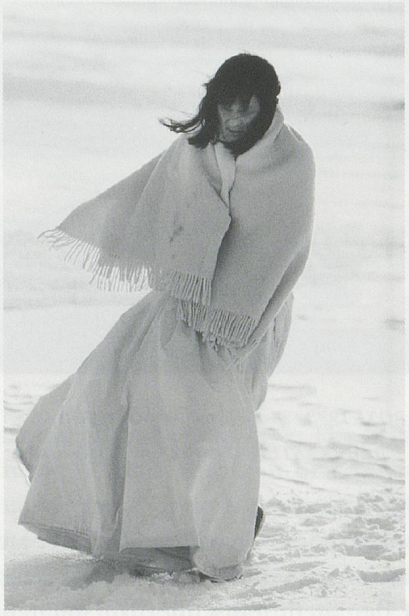
1997 hatte die Braut anlässlich der Performance THE DELAY IN GLASS (Der gläserne Aufschub) auf dem Gelände des mit Glaswänden versehenen japanischen Fukui Museum of Fine Arts tagelang im eisigen Novemberregen ausgeharrt. Im September 1996 wanderte Parr für seine Performance, THE WHITE HYBRID (FADING) / Die weisse Hybride (schwindend), 72 Stunden lang einem riesigen, verlassenen Quai entlang, wobei er manchmal vor Erschöpfung umkippte und auf der Stelle einschlief. In solchen Situationen ist der Körper des Künstlers gezwungen, authentisch auf die extremen Umweltbedingungen zu reagieren (und damit seine alltäglichen Fähigkeiten zu überschreiten). Parr sagt, dass er unter derartigen Umständen manchmal seine Herzfrequenz senken musste, um die Strapazen auszuhalten. Sein Körper macht in solchen Situationen eine echte Veränderung durch und begegnet den krisenhaften Umständen in einer Weise, die ebenso vom Willen wie von der Not diktiert ist.



MIKE PARR, BLOOD BOX, 1998, 24-hour performance, Artspace, Sydney, 6–7 September / BLUTKASTEN, 24-stündige Performance.

EDWARD SCHEER ist freischaffender Kunstkritiker und Dozent am Institut für Theater, Film und Tanz der University of New South Wales in Sydney, Australien.





MIKE PARR, THE END OF NATURE, 1998, performance and video, Baltic Sea, Sweden, 18 February / DAS ENDE DER NATUR, Performance und Video an der Ostsee, Schweden. (PHOTO: FELIZITAS PARR)

Das wirft Fragen nach dem Ausmass echter körperinterner Veränderungen in der Performancekunst auf. Wenn es möglich ist, das vegetative Nervensystem bewusst zu beeinflussen, gibt es dann noch etwas, was der Körper nicht tun kann? Körperliche Rituale, wie Parr sie vollzieht, lassen vermuten, dass es Performances gibt, in denen die körperliche Erfahrung trotz vorgegebener Umstände nicht «inszeniert» ist. Der Körper reagiert dabei mit «realen» Auswirkungen auf ein bestimmtes Klima mit einer Notwendigkeit, die man als schwellenhafte Körperlichkeit bezeichnen könnte.[1)]

Der Anthropologe Victor Turner fand den Begriff des «Schwellenhaften» beim französischen Ethnologen Arnold van Gennep, der die Übergangsriten in drei Phasen gliederte: Trennung, Schwellenphase und Wiedereingliederung, wobei die Schwellen- oder Übergangsphase ein «Zwischenstadium» bezeichnet, «das oft mit einer Loslösung aus dem alltäglichen Umfeld verbunden ist».[2)] Er bezieht sich dabei auf «Lebenskrise-Rituale» von Individuen (z. B. Geburts-, Hochzeits- oder Bestattungsriten), ganzen Gruppen und Kulturen, einschliesslich «kollektiver Reaktionen auf Gefahren wie Kriege, Hungersnöte, Dürreperioden, Seuchen, Erdbeben, Vulkanausbrüche und andere von der Natur oder vom Menschen herbeigeführte Katastrophen». Die Schwellenphase ist das Stadium, in dem solche Rituale, wozu auch Theater und Performancekunst gehören, ausgedacht und erträumt werden.

Parrs zwölf *Braut-Performances* (1993–2000) illustrieren einen Wandel in der Vorstellung der Schwellenphase. Während die Hochzeit ein zutiefst schwellenhaftes «altmodisches Ritual»[3)] darstellt, ist die Performance der von einem männlichen Künstler gespielten Braut in einem Alptraum aus weissem Chiffon das pure Gegenteil; doch das Umfeld, in dem sich Parrs Performances abspielen, ist häufig so extrem, dass seinem Körper gar nichts anderes übrig bleibt, als darauf zu reagieren. Der Körper wird dabei zum Schauplatz der schwellenhaften Verschiebung. Es geht dabei nicht einfach um das Durchspielen oder Parodieren eines Rituals: In diesen Aktionen gerät die Vorstellung des «Körpers» in eine Art Schwebezustand, unpersönlich und intensiv, ein Feld, das den Körper umgibt, ihm aber jede Art von Ausdruck verunmöglicht. Es ist der Körper der reinen Performance – iterativ, zitierend, abreaktiv –, der jedoch einen intensiven Körperzustand in Erinnerung ruft. Er ist eher an einem Werden beteiligt, als dass er eine Identität verkörpert. Er vollzieht ein notwendiges Ritual, in dem die Identität selbst in die Krise gerät.

Für Mike Parr hat die Identitätskrise mit der von der Gesellschaft zwangsweise verordneten Selbstdarstellung zu tun, mit der universellen und ersticken-

den, allen Menschen auferlegten Pflicht, die niemals endende Rolle des Konsumenten und Staatsbürgers zu spielen. Parr beschäftigt sich mit dieser Krise schon seit 1972, als er mit seinen IDEA DEMONSTRATIONS (Ideendemonstrationen) erstmals das Interesse der Öffentlichkeit auf sich zog und bei der Kritik Anerkennung fand. Bei diesen Performances wurde mit der Identität und dem Verhältnis zwischen Körperperformance und Sprache experimentiert, und zwar anhand von genauen Instruktionen wie: «Setzen Sie ein Kleidungsstück in Brand, das Sie gerade tragen. Löschen Sie das Feuer erst, wenn die Hitze unerträglich wird.» «Verbrennen Sie ein paar Körperhaare in einem geschlossenen Raum.»[4] Und so weiter.

Im Lauf der 70er Jahre entwickelte Parr unabhängig von den Tendenzen in Wien (Mühl, Brus, Nitsch) und in den USA (Oppenheim, Acconci) einen ganz persönlichen Ansatz zur Körperperformance. Seine bekannteste Performance aus dieser Zeit ist CATHARTIC ACTION SOCIAL GESTUS NUMBER 5 (THE ARM-CHOP) / Kathartische Aktion Sozialer Gestus Nummer 5 (Die Armamputation), die am 27. Juli 1977 im Sydney Sculptural Centre gezeigt wurde. In diesem Werk vollzog er ein sehr persönliches Lebenskrise-Ritual. Bei Parrs Geburt wurde sein linker Arm im Krankenhaus schwer verstümmelt und musste direkt oberhalb des Ellbogens amputiert werden. Die Performance von 1977 war ein Abreagieren dieses traumatischen Erlebnisses. Die Zuschauer wussten zum Teil nicht, dass er eine Armprothese aus Latex trug, die mit Fleisch und Blut gefüllt war, so dass die Wirkung gelinde gesagt bestürzend war, als er sie sich «plötzlich abhackte». Der Film über die Aktion zeigt ein sprachloses Publikum, das vor Schreck wie gelähmt ist, und einen ebenfalls bestürzten Künstler, der mit einem blutigen Tomahawk in der Hand auf einem Podest sitzt. Dann erläutert er dem Publikum seine Ideen. Er spricht über seine Familie, über Ideen im Zusammenhang mit Abreagieren, der Sehnsucht nach Ganzheit, dem Bedürfnis die Kontrolle über die eigene «Charakterstruktur»[5] zu übernehmen, ohne dass dabei seine Behinderung schon von vornherein alles bestimme, wie das früher der Fall gewesen sei. Diese Aktion war der Höhepunkt seiner Gewalt-Performances, die gegen die gesellschaftlich

MIKE PARR, UNWORD, 1996, performance, University of Western Australia, Perth, September / UNWORT, Performance.

(PHOTO: PAUL MOODIE)

verordnete Konstruktion eines Ichs gerichtet waren, doch das Thema des Identitätswandels und der notwendig damit verbundenen Körperreaktionen setzte er auch in späteren Werken szenisch um.

Die erste Braut-Performance war BLACK MIRROR/PALE FIRE (Schwarzer Spiegel/Fahles Feuer), die am ersten Tag einer dreitägigen Veranstaltung im Oktober 1993 in der Ivan Dougherty Gallery in Sydney gezeigt wurde. Parr hatte ein Exemplar des *Australian National Dictionary, Australian Words and their Origins* (OUP, 1993) so eingeschwärzt, dass nur noch die Stichwörter zu sehen waren, und stellte es auf einem Tisch in der Galerie zur Schau. Am ersten Tag erfuhr das Stichwort «Braut» eine Verdoppelung durch die Gegenwart des Künstlers, der in vollem Brautstaat – Perlenkette und -armband, Ohrringe, Blumenbukett, starkes Make-up, weisses Kleid und Schleier – mit geschlossenen Augen auf der Türschwelle der Galerie lag. Parr ist der Überzeugung, dass dieses Wörterbuch das «kollektive Unbewusste» der Nation darstellt,[6] da es Australiens sprachliche Selbstdarstellung aufzeichnet. Man kann das Einschwärzen daher als Schaffen einer symbolischen

MIKE PARR, SHALLOW GRAVE, 2000, 3-day performance, Art Gallery of New South Wales, 12th Biennale of Sydney, 7–9 July / FLACHES GRAB, 3-tägige Performance. (PHOTO: PAUL GREEN)

Öffnung verstehen, durch welche der Künstler sich von diesem nationalen Vokabular abgrenzen und lernen kann, unabhängig zu denken, da er nicht länger die Braut ist, die das Volk sich vorstellt. Es ist ironischerweise eine symbolische Scheidung, durch die der Künstler sich aus dem kollektiven Bilderschatz löst und die Galeriebesucher auffordert eine ähnliche Schwelle zu überschreiten. Parr erklärt, dass in diesem Sinn des Überschreitens einer Schwelle die Braut für ihn «das beherrschende Thema» seiner Arbeiten der 90er Jahre wurde.[7]

In THE WHITE HYBRID (FADING)[8] verwendete Parr einen nicht mehr benutzten Quai in Woolloomooloo Bay als Korridor, den er während eines langen, harten Marsches im grellen Scheinwerferlicht 72 Stunden lang hinauf- und hinunterwanderte. Die unnatürliche, hybride Brautfigur war am Ende des Quais kaum zu erkennen, rückte langsam ins Blickfeld und verschwand dann wieder. Das Wort Hybride im Titel steht möglicherweise für den Verwandlungsprozess, der eine neue Form entstehen lässt, was im konservativen australischen Kontext von besonderer Bedeutung ist. Es bedeutet Ungewissheit, aber auch ein Potenzial. Die hybride Braut ist ein Nukleus, der verschiedene Ausdrucksformen von Identität, Wandel, Austausch und Institutionalisierung birgt.

Mike Parr hat die Braut verschiedentlich als «Schlüsselfigur» und «Parodie des Symbolischen» bezeichnet.[9] «Eine absurde Verkörperung des Weiblichen, der Vorstellung von Austausch und Opfer. Die Braut ist ein konstruiertes Bild, eine Art Maske oder kosmetische Hülle.»[10] In die Rolle der Braut zu schlüpfen ist eine Möglichkeit, ein Bild der körperlichen Entfremdung zu doubeln, ein Abreagieren dieser Art von Verschwinden des Ichs in der Institution, wobei Letztere als Trugbild entlarvt wird. Parrs Braut-Performances gipfelten im Juli 2000 an der 12. Biennale von Sydney in einer dreitägigen Aktion mit dem treffenden Titel SHALLOW GRAVE (Flaches Grab), bei der die Braut tagsüber in einem Raum mit klassischen Statuen in der Art Gallery of New South Wales schlief. Umgeben von den Statuen und 7000 Photographien ihrer selbst besetzte die Braut buchstäblich den Raum zwischen den verschiedenen Symbolebenen: ein Schwellenwesen auf dem Friedhof der Repräsentationsformen.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) «Real» wird hier im Lacan'schen Sinne von nicht symbolisierbar oder ausserhalb des Signifizierungsprozesses gebraucht.

2) Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York 1986, S. 101.

3) Richard Schechner und Victor Turner, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, S. 64.

4) Diese Instruktionen, ausgeführt 1972 in der von Künstlern geleiteten Inhibodress Gallery im Woolloomooloo-Quartier in Sydney, wurden in zwei Werken mit dem Titel 150 PROGRAMMES AND INVESTIGATIONS 1971–72 zusammengefasst – einer Diareihe und einer schwarzen Schachtel, welche die auf einzelne Blätter geschriebenen Instruktionen enthielt.

5) Mike Parr, Transkript der Amputations-Diskussion.

6) Gespräch zwischen Mike Parr und dem Autor vom 21. März 2001.

7) Gespräch zwischen Mike Parr und dem Autor vom 21. März 2001.

8) Gezeigt im Rahmen der Veranstaltungsreihe zu Antonin Artauds 100. Geburtstag, «100 Years of Cruelty», im September 1996 in Sydney.

9) Gespräch zwischen Mike Parr und dem Autor vom 21. März 2001.

10) «Breaking through language», Gespräch zwischen Mike Parr, Edward Scheer und Nick Tsoutas vom 26. September 1997, in: *100 Years of Cruelty: Essays on Artaud*, hrsg. v. Edward Scheer, Artspace and Power Publications, Sydney 2000, S. 279–304.