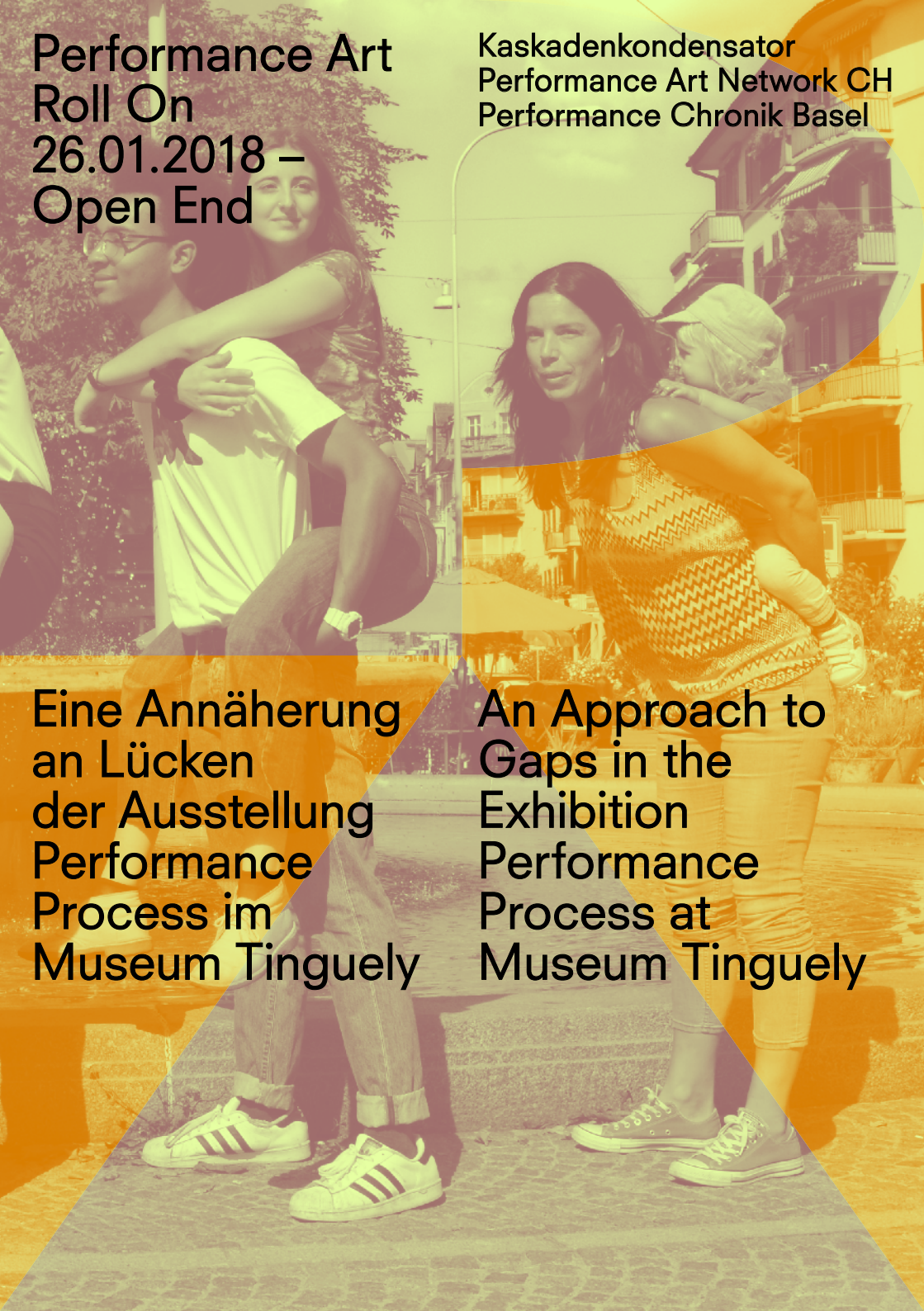


**Performance Art
Roll On
26.01.2018 –
Open End**

**Kaskadenkondensator
Performance Art Network CH
Performance Chronik Basel**

**Eine Annäherung
an Lücken
der Ausstellung
Performance
Process im
Museum Tinguely**

**An Approach to
Gaps in the
Exhibition
Performance
Process at
Museum Tinguely**



LES REINES PROCHAINES ALMA UNKNONNMIX BLACK MARKET
 CALIFORNIUM 248 ALMA UNKNONNMIX BLACK MARKET
 DAS KORN GABI PORTE ROUGE MAX & BRUCE MARLON MCNEILL DANIELA CAPECAT
 ULTRA LIZ MILKA WOKKA OPPRESSED BY PRIVILEGES PBO. ALINA STAHLIN SALON LIZ TOM LANG ANNA SCHÜRCH
 SALON LIZ MILKA WOKKA OPPRESSED BY PRIVILEGES PBO. ALINA STAHLIN SALON LIZ TOM LANG ANNA SCHÜRCH
 GASTSTUBE KLEENEX JULIA MIHIC NATASCHA NUESCH AIRLINE CRITROEIER SONJA GROERLIN STELLA
 DANIEL SCHÜCKER LOUISE GUERRA CELIA & NATHALIE SIDLER ISABEL ROHNER
 BUTCH & BAUMANN CHRISTINE BRODBECK ROSA & LOUISE JELENA ENGLER IRENA KULKA INKA PALMI PAULINE BOUDRY
 SASKIA EDENS MISHA ANDRIS ALINE ZELTNER URNAMO NORA LOCHER CHENTAN PASCALE GRAVALEX NESTLBER ROOFTOP READING
 HANSTJÖRK MARTI THE BIANCA STORY ARIANE KOCH SARINA SCHEIDEGGER MARTINBLUM TINA Z'ROTZ MURIEL ÜTINGER ANNA SCHÜRCH
 IRIS GANZ GIAM-COSIMO BOVE BARBARA NAEGELIN LENA ERIKSSON MARTINA GHÜR HAIMO GANZ MUDA MATHIS JUDITH SPIESS
 DAWN NILO MARIANNE SCHUPPE BIRGIT KEMPKER ALEX SILBER TINA Z'ROTZ ANNE HODY SIBYLLE HALERT FRANZI MADÖRIN KLEENEX 00
 SELMA WEBER ARIANE ANDEREGGEN SILVIA STUDEKUS CHRIS REEN SUS ZWICK UNDA CASSIENS LES COMPLICES
 MICHELE TUCHS REINHARD MANZ RAPHAEL STUCKY LODY POP GARRETT NELSON JASMIN GLAAB STINGRAY BESetzte HÄUSER
 MARTIN CHRAMOSTA CHRIS HUNTER SARA & NATASCHA ALEXANDRA MEYER DIE PLANKE
 HANNA BARBARA FLAVIA GHISALBERTI SILVANA LYSANN KÖNIG
 NINO BAUMGARTNER GLYMIS ACKERMANN LENA LENGFELD PERFORMANCE INDEX
 DOMENICO BILLARI BEATRICE FLEISCHLIN NICOLAS GALEAZZI ANNA WINTELEK CHRONIK
 RAPHAELA GROL IMUND ANDREAS LIEBHMANN BIRGIT KEMPKER KUNSTHALLE KLEINBASSEL
 LEA RUEGG ANASTASIA KADIŠA IPEK FUSUN COPA & SOPH SARAH ELAN MÜLLER BIANCA HILDENBRAND
 PARVEZ IMAM LIPTAY BALINT SIMONE EITER ERNESTYNA ORKOWSKA
 MIRIAM SPOOGER MANUEL SCHEIWILLER MARCHARTMANN HANNAH WEINBERGER
 PETER VITALI LUKAS STÄUBLE ADRIAN BÜNZLI ANHARI WILLI JOHANNES WILLY STEFAN KARRER NIEVES WIDAUER MARLON MCNEILL
 FABIAN CHIQUEY ANABEL SARABI FLURINA BADEL PPP
 ELIA REDIGER MANUELA IMPERATORI ANGELA ANZI BONE
 ABELA PICON LUCEA NOADREANI MARKUS HENSELER BARBARA STURM JOELLE VALTERIO BRUNO SCHLATTER
 CLAUDIA LISA JENNY ERIK DEITWILER CHANTAL QUYNH DONG MICHEL ILYONA RUEGG WALTER SIEGFRIED SOPHIE JUNG
 GRIMM VALERIAN MALY + KLARA SCHILLIGER JANET HAUFLE PASCAL LAMPERT GARRETT NELSON
 JUERG LUEDI ANDREA LOUX BERNHARD HUVILER JOKE LANZ
 FRANTIČEK KLOSTNER RALF SAHENS VERENA SCHWAB LEO HOFFMANN
 CATHERINE GERMANIER URSLE VON MATHILDE THOMAS ZOLLINGER UNPERFECT RADIO GASTSTU
 DANIMIK LIPP BARBARA STURM SANDRA KÜNZI SIMONE EITER DAMENGÖTTINNEN ISELIN/RANZENHOFER NAI
 FRANZISKA BIERI MARIANNE PABST GISELA HOCHULI BLACK MARKET INTERNATIONAL PIANO NOBILE UL
 LUKAS ACTON MAGDA KACZMARSKA DANIEL HÄLLER ADRIAN HOSLI NIELS A
 CATHY VAN ECK SURESH KUMAL GOPAL REDDY IRINA LOREZ .perf
 OMAR ALESSANDRO ANNA RIGAMONTI ANDREAS GLAUSER SPRÜNGLI & RATZUK
 MARIE ANNE LERJEN JASMIN ANDERGASSEN ANDREAS THIERSTEIN REGINA GRABER CHUKIE BUTTI
 KARIN DÄHLER ROCHUS LUSSI TIMO ULLMANN YOLANDA NATSCH KARYNA FERRERA CO GRÜNDLER
 WASSILI WIDMER MILENA BUCKEL PERFORMANCE ALMANACH DANIEL LORENZI REGULA STÜCHELI COOPERATI
 MARTINA MORGER LAURA LÄSSER ANNE MARIE GUGELMANN MIRIAM STEINHAUSER DORIS SCHMID
 LINDA PFENNINGER JULIA BORN LAURA LAESER MARCEL SCHWALD ANGELA ANZI MARC DIVO EUROKOT LUKAS BARDILL
 LUKAS HÜRLIMANN CLAUDIA GRIMM SCHAWALDER & FREI THE PESSIMISTS ANDREA VOGEL REGULA J. KOPP STEPHANIE ROSIANY
 KA MOSER ALF HOFSTETTER MANON ALEXANDER OBRETENOV JOKO REGULA J. KOPP KARIN JOST AXELLE STIEFEL
 MAX FREI DANIEL HÄLLER ANDREA LOUX LAURENT BRUTIN LIKA NÜSSLI DARREN
 ANASTASIJA KADIŠA ERIC HATTAN DANIEL SPOERRI HEINRICH LÜBER LAUREN HURET OLIVER
 URSLE VON MATHILDE DIETER MEIER HEDI BUCHER JANET HAUFLE ARTCLAY CRISTINA DI
 ELDA TREYER FABRIKE GYGI JEREMIE SARBACH LAURA LAESER NICOLAS CILINS
 FRANZ GRATWOHL EVE BEND CO GRÜNDLER LEO HOFMANN MVAŃGI STIRNEMANN
 STEFAN HALTER JÖRG LENZLINGER JOHN M. ARMLEDER BANJAMIN VAN BEBBER SIMONE RÜSGLI
 FRANZ MÜLLER PATRICK SIDLER PIPILOTTI RIST ROMAN SIGNER JEROME STÜNZI ORPHEO CARCANO
 ANNA-SABINA ZÜRREER MARINKA LIMAT THOMAS HIRSCHHORN NIWA LANGEN

Der Begriff «Performance» wurde in den letzten Jahren in alle Richtungen gedehnt und gezoogen, mit dem Performativen und Performancehaften ergänzt, so dass eine Art Beliebigkeit eingetreten ist, die es wieder zu schärferen gilt. Die Ausstellung im Museum Tinguely zum «Performance Process» weckte grosse Neugierde, wurde in der Szene heiss diskutiert und unterschiedlichst bewertet. Im Rahmen einer aussergewöhnlichen Zusammenarbeit haben nun Künstlerinnen, Vermittlerinnen und Theoretikerinnen Lücken benannt. Dabei ist dieses Heft entstanden. Es versteht sich als Diskussionsbeitrag und Kopfkissenbuch zum «Performance Process» Symposium, welches sich am 26. und 27. Januar 2018 auch mit Fragen innerhalb und zu einer spezifischen Schweizer Geschichte der Performancekunst beschäftigt. Dass diese Geschichte in einer Vielstimmigkeit geschrieben werden muss, ist unsere Überzeugung.

The term «Performance» has been stretched and pulled in every direction of late, and completed with the «performative» and «performance-like», such that a sort of whateverism has set in. This needs to be given a sharper edge. The exhibition «Performance Process» at the Museum Tinguely was received with great interest, hotly discussed in the performance scene and variously judged. Within the context of a unique cooperative effort, artists, art intermediaries and theorists have now spelled out the omissions in writing. That is how this publication came into being. It sees itself as a contribution to the discussion and «pillow book» for the «Performance Process» symposium that will deal with questions internal to and concerning a specific Swiss history of performance art. That this history must be written with many voices, of that we are convinced.

Muda Mathis, Andrea Saemann

Muda Mathis, Andrea Saemann

Missverständnisse einer jungen Geschichte

Misunderstandings of a recent history

Chris Regn

Chris Regn agiert seit etlichen Jahren an zentralen Stellen der Performancekunst. Wie ein Seismograph fängt sie in ihrem Text verschiedene Stimmen der Performance-szene ein. Red.

Im Center culturel suisse Paris gab es eine Ausstellung mit dem Fokus auf Performancekunst in der Schweiz. Zwei Kuratoren haben aus ihrem ursprünglich selbstorganisierten Netz heraus mit überwiegend Westschweizer Künstler*innen ein tolles Programm und eine Ausstellung auf die Beine gestellt. Dies wurde vom Kulturdepartement Basel bemerkt und die Idee entwickelt, drei ganz verschiedene repräsentative Häuser, die an performativen Strategien interessiert sind, in ein Folgeprojekt mit dem gemeinsamen Titel «Performance Process» zu involvieren. Das Projekt und diese einzigartige neue Zusammenarbeit kamen ins Rollen. Dabei wurden Untertitel gesetzt und einer davon war «60 Jahre Performancekunst in der Schweiz». Diese Setzung befragte das gesamte Ausstellungskonzept und rief die Basler und Schweizer Künstler*innen auf den Plan, die ihre Erfahrungen in dieser Performancegeschichte nicht wiederfinden konnten. Die gläserne Decke, an die Frauen stossen, wenn es um Führungspositionen geht, wurde benannt, der Wunsch nach Einbindung des Lokalen aktiv platziert. Das ist ein Diskurs von Kunstschaaffenden in die Institutionen und wäre ein guter Anfang grösserer, informativer Durchlässigkeit.

Mir zeigen sich in diesem Prozess rund um das Ausstellungsprojekt «Performance Process» Verhältnisse zwischen: der kuratorischen Eindringlichkeit aus der behauptenden Selbstorganisation, der kulturellen Profile, Aufträge und Verantwortungen von Kulturinstitutionen und der Freude an neuen Möglichkeiten von Zusammenarbeiten und Einflussnahme.

Der Transfer zwischen künstlerischen Bewegungen, Hochkultur und Kunstmarkt ist ein grosses Feld. Der Transfer vom Geschehen zur Geschichte ist ein delikater. Es wird historisiert was noch ist, um die Geschichte aktiv mitzuschreiben. Doch das stellt wieder die Aktualität und die Kraft von Bewegungen in Frage. Oder es wird behauptet und platziert, um Bewegungen Kraft zu geben und das ruft alles Vergessene auf den Plan. Das spricht dann eben und zum Glück kann es das.

Wir sind am Sprechen. Wir erkennen den Ernst der Lage. Wir wollen uns aber differenziert bündeln. Wir arbeiten daran – schon lange – und wir wollen uns nicht trennen lassen. Wir öffnen und dulden Haupt- und Nebenwidersprüche. Wir adressieren und laden ein und wir akzeptieren nicht die Kulturfeindlichkeit, die Kunst als Domäne reicher, weisser Männer beschreibt. Wir müssen uns wehren, wo wir angegriffen sind, sagt Hannah Arendt. Wir wollen uns vertreten und die Performancedichte in der Schweiz zugänglich machen, sagt das Performance Art Netzwerk Schweiz.

Wir alle kennen sie, diese Künstlergruppenfotografien, wo in der Bildunterschrift nur die Männer

Chris Regn has been active for many years in key positions in performance art. Like a seismograph, she captures in her text different voices of the performance art scene. Ed.

There was a super exhibition at the Centre culturel suisse Paris centred on performance art in Switzerland. Two curators, drawing upon their originally self-organized network of artists coming predominantly from Western Switzerland organized a great programme and exhibition. This caught the attention of the Department of Culture in Basel which came up with the idea of involving three very different and representative institutions that were interested in performative strategies in a follow-up project under the overall title of «Performance Process». The project and this unique new collaboration started rolling. Subtitles were elaborated, one of which was «60 Years of Performance Art in Switzerland». This emphasis called the entire exhibition concept into question and mobilized the Swiss and Basel-based artists who could not identify their own experience with this history of performance art. The glass ceiling that confronts women when it comes to positions of power was cited, the wish for an involvement of the local scene was actively voiced. This is a discourse by artists addressed to the institutions and would be a good beginning for more informational permeability.

In the process around the exhibition project «Performance Process» I see relationships between: the curatorial necessity of the purported self-organization, the cultural profiles, the tasks and responsibility of cultural institutions, and the joy in new possibilities of collaboration and influence.

The transfer between artistic movements, high culture and art market is a vast field. The transfer from happening to history is a delicate one. What still is will be historicized in order to actively participate in writing the history. And yet that calls into question the timeliness and power of movements. Or things will be claimed and set in order to give movements power, and this brings all that was forgotten into the fray. That is what is talking and, fortunately, it is able to do so.

We're talking. We realize the gravity of the situation. But we want to group ourselves in a differentiated way. We're working on that – have been for a long time and we don't want to be separated. We thematize and tolerate principal and subsidiary contradictions. We address and invite and we don't accept the anti-culturalism that considers art the domain of rich white men. Hannah Arendt once said: «We have to defend ourselves where we are attacked». The Swiss Performance Art Network says: «We want to represent ourselves and make the performance diversity in Switzerland accessible».

We all know them, these group photos of artists in the captions of which only the men are mentioned. Art has no gender, but women artists do. It has been said that the biographies of men go to the top, but women

identifiziert werden. Kunst hat kein Geschlecht, aber Künstlerinnen haben eines. Männerbiografien erreichen den Zenit, aber Frauen können sich das nicht leisten und arbeiten weiter, wird gesagt. Es sollte sowieso viel mehr erkannt werden als Männer und Frauen, als Schwarz und Weiss, als Kultur und Natur. Sollen wir singen? Vielleicht im Stil von «Sabinchen war ein Frauenzimmer»?

can't afford that and keep working, they say. As it is, more should be recognized than men and women, black and white, culture and nature. Shall we sing? Maybe to the tune of «Sabinchen war ein Frauenzimmer»?

Es war einmal eine gute Sache und die war in Paris die holte Performance aus der Brache nahm sie auf den goldenen Spiess

Das hat man gut gefunden das machte etwas her das machte bis Basel schon die Runden und es gab einen Transfer

die Ausstellung wurde hergeben drei Häuser involviert die konnten zusammen darüber reden es lief wirklich wie geschmiert

Das hat man gut gefunden das machte etwas her das machte in Basel schon die Runden und es war nicht zu schwer

Des Unterfangens schönes Thema Das war der Performance Prozess Doch geriet man ins Historien-Schema Das gab natürlich Stress

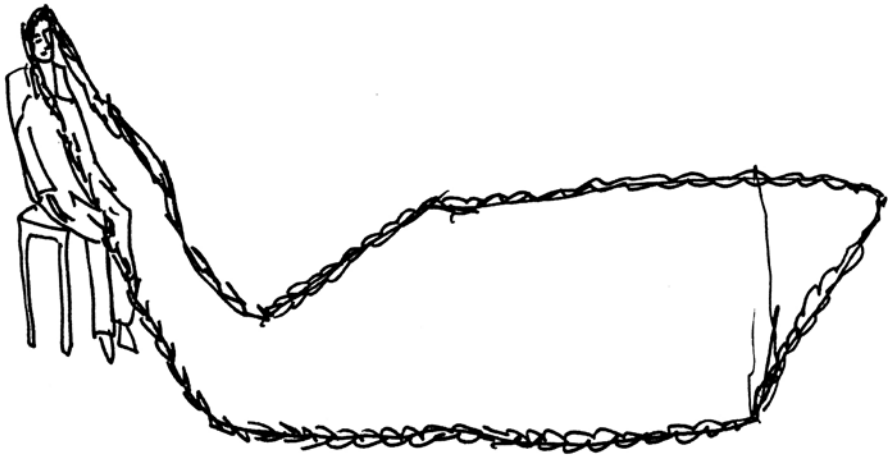
Da wurde gar viel gepfludert Da wurde auch viel gewusst Doch hat man sich rausgerudert Aus diesem ganzen Frust

Zum Glück hat man darüber gesprochen die Liste noch ergänzt so manch eine*r hat eine Lanze gebrochen Mit einer Antwort nicht geschwänzt

Wir können zusammen denken das ist hier die Moral Geschichte nicht zu früh beschränken sonst nervt das wirklich total

Chris Regn ist Künstlerin, Ko-Autorin von Performance Saga, Kuratorin des Kaskadenkondensators und Vorstandsmitglied von PANCH. Sie speist sich aus ihrer Arbeit bei einem grossen Archiv namens bildwechsel in Hamburg. Sie lebt und arbeitet in Hamburg und Basel. www.galerie-broll.com, www.bildwechsel.org, www.kasko.ch

Chris Regn is an artist, co-author of Performance Saga, curator of Kaskadenkondensator Basel and board member of PANCH. Her work is deeply rooted in a large archive called bildwechsel in Hamburg. She lives and works in Hamburg and Basel. www.galerie-broll.com, www.bildwechsel.org, www.kasko.ch



Was machen mit Performance? Wie unterschiedliche institutionelle Kontexte den Umgang mit Performancekunst prägen.

Irene Müller

Prominent aufgemacht, unter Beteiligung dreier Basler Institutionen und in kuratorischer Kooperation mit dem Centre culturel suisse Paris (CCS) präsentiert sich «Performance Process» in Basel als ein Projekt mit hohen Ansprüchen. Dabei ist insbesondere dem Museum Tinguely die Schwierigkeit anzumerken, diese komplexe, körper-, zeit- und raumbasierte Kunstform im musealen Rahmen erlebbar werden zu lassen.

Die Ausstellung will nichts weniger als «60 Jahre Performancekunst in der Schweiz» vermitteln. Ein ambitioniertes Unterfangen, das sich mit diesem Untertitel zwischen kuratorisch-wissenschaftlicher Kanonisierung, dem vielfältigen Auftreten des Performativen im historischen und heutigen Kunstfeld und der Aktualität der Diskurse positionieren muss; und dies unter Berücksichtigung paradigmatischer Aspekte der Performance wie Präsenz und mediale Übersetzung.

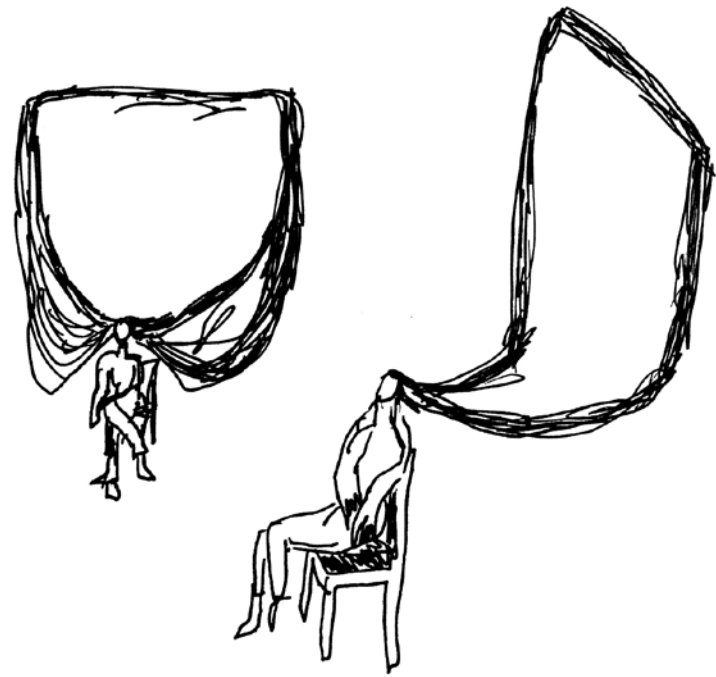
Es handelt sich hierbei um eine Herausforderung, die im Zuge des Performancebooms in den letzten Jahren schon (inter-)national mit unterschiedlichen Schwerpunkten in Angriff genommen wurde. Um nur einige Schweizer Beispiele zu nennen: die Performance Chronik

What to do with performance? How different institutional contexts affect the way of dealing with performance art.

With a prominent turn-out, with the participation of three Basel institutions and in curatorial cooperation with the Centre culturel suisse Paris (CCS), «Performance Process» presented itself in Basel as a project with an ambitious goal. In particular, the Museum Tinguely's difficulty in bringing to life this complex body-, time- and space-based art form within a museum framework is obvious.

This exhibition wants to present nothing less than «60 years of Performance Art in Switzerland». An ambitious undertaking that has to position itself between curatorial-scholarly canonization, the various aspects of the performative in the historical and present-day art scene, and the topicality of the discourses; and this while taking into account such paradigmatic aspects of performance art as presence and medial translation.

It also involves a challenge that – by virtue of the performance boom in recent years – has already been taken up (inter)nationally in terms of various emphases. To mention only a few examples in Switzerland: the Performance Chronicle Basel and its many activities, festivals with a «historical consciousness», «Action» at



Basel und ihre zahlreichen Aktivitäten, Festivals mit «historischem Bewusstsein», «Action» im Kunsthau Zürich letztes Jahr und aktuell «The Show Must Go on» im Kunstmuseum Bern. Und nicht zuletzt zeigte das Centre culturel suisse Paris im Jahr 2015 mit «Performance Process» ein gleichnamiges Ausstellungsprojekt mit einer fast identischen Künstlerauswahl.

Subjektivität und kunsthistorischer Anspruch
Das Centre culturel suisse Paris versteht sich als Produktions- und Vermittlungsort der zeitgenössischen Schweizer Kunstszene. Das Programm umfasst Architektur, Tanz und Musik, Grafik und Film ebenso selbstverständlich wie es auch immer wieder den Raster des «Zeitgenössischen» ausweitet. Insofern signalisierte eine mit «Performance Process» betitelte Ausstellung einen kuratorischen Anspruch, dem die subjektive Positionierung, vermittelt durch die Künstler-Auswahl, ebenso entsprach wie die szenografische Inszenierung: Inmitten von dokumentarischem bzw. videastischem Material, das unisono gleich behandelt wurde – nämlich auf Monitoren in Rako-Kisten –, fanden in regelmässigen Intervallen Live-Performances statt, und zwar in Form von personalen, vier- bis fünftägigen Präsentationen. Ort der Live-Performances war eine zentral positionierte Bühne im Ausstellungsraum, wodurch unterschiedliche historische und zeitgenössische Videos die Live-Performances umrahmten.

Im (Rezeptions-)Kontext einer Schweizer Kunsthalle in Paris hatte dieses Format seine Berechtigung und auch seine unmittelbare Wirkungskraft. Die Pariser Performancezene ist sehr stark von choreografischen und theatralen Haltungen geprägt, sodass die weitgehend aus der Bildenden Kunst stammenden Positionen als genuine «Performance-Positionen» wahrgenommen wurden. Insofern wurden auch das Verhältnis von Performern zu Performerinnen (ca. 4:1) oder auch gewisse kulturgeografische oder generationelle Lücken nicht unbedingt als Ausschluss oder Neu-Schreibung

the Zurich Kunsthau and presently «The Show Must Go On» at the Bern Kunstmuseum. Last but not least, the Centre culturel suisse Paris showed in 2015 with «Performance Process» an exhibition project of the same name and with almost the same choice of artists.

Subjectivity and art-historical claims
The Centre culturel suisse Paris considers itself as a place for the production and presentation of the contemporary Swiss art scene. The programme includes architecture, dance and music, the graphic arts and film with as much self-evidence as it regularly broadens the frame of the «contemporary». That being the case, an exhibition titled «Performance Process» signifies a curatorial strategy that corresponded to a subjective positioning – as expressed by the choice of artists – as much as a scenographic staging: programmed amid documentary or video material that was treated in a uniform way – namely on monitors in Rako boxes – there were scheduled live performances, namely in the form of personal, four- to five-day presentations. The locus for the live performances was a stage placed centrally in the exhibition space, whereby the live performances were framed by various historical and contemporary videos.

This kind of format certainly had its justification – and immediate effectiveness – within the (reception) context of a Swiss art space in Paris. The performance art scene in Paris is very strongly marked by choreographic and theatrical tendencies, such that the positions predominantly based in the visual arts were perceived as genuine «performance positions». Be that as it may, the ratio of male to female performers (about 4:1), or certain cultural and geographic or generational omissions were not felt to signify exclusion or a revision of Swiss performance history. Instead they were seen as explicit curatorial gestures, and therefore exposed themselves to criticism. As a platform for the Swiss performance scene, this format was successful in Paris, as indicated by the statements of the participating artists.

einer Schweizer Performancegeschichte empfunden, sondern als explizit kuratorische Geste, die sich damit durchaus auch der Kritik aussetzte. Als Plattform einer Schweizer Performanceszene hatte dieses Format in Paris Erfolg, was auch Statements beteiligter Künstlerinnen bezeugen.

Dass für eine grossangelegte Performance-Veranstaltung in Basel wiederum die Kuratoren des CCS angefragt wurden, ist nicht grundsätzlich zu kritisieren – ein Erfolgsmodell darf durchaus seine Kreise ziehen! Dass allerdings unter dem Anspruch eines historisch-musealen Überblicks dieselbe subjektive Künstler*innen- und Werkauswahl übernommen wurde, zeugt von Indifferenz gegenüber den institutionellen sowie kontextuellen Parametern. Denn was in Paris als ein subjektiver Querschnitt einer Schweizer Performanceszene präsentiert wurde, erfuhr seine Rezeption auch innerhalb der spezifischen Parameter der Pariser Kunst- und Performanceszene und des Centre culturel suisse Paris. Mithin innerhalb eines Rahmens, der nicht wissenschaftlich oder historisch-museal ausgelegt ist und auch nicht den Anspruch einer regional- oder szenenübergreifenden Informiertheit in sich eingeschrieben trägt.

Orte sind nicht austauschbar!

Schwierig bzw. massiv zu kritisieren ist die Ausstellung im Museum Tinguely in dem Moment, in dem das Museum dieses kuratorische Modell übernimmt, ohne sich um die Auswirkungen der Kontextverschiebung zu kümmern. Denn dass sich das Museum – bzw. die Kurator*innen – nicht über die Unterschiede der beiden Ausstellungsorte im Klaren sind, kann kaum vermutet werden. Die Pariser Ausstellung mag eine Basis für weiterführende Recherchen in Sachen Schweizer Performancegeschichte(n) bilden; doch verlangt die Umsetzung eines historisch-musealen Anspruchs auch die Konsultation von lokalen Quellen und Archiven, von nationalen Initiativen und kulturpolitischen Aktivitäten. Und dies leistet die Ausstellung im Museum Tinguely auf keiner Ebene.

Dass diese Kritik insbesondere auf den institutionellen Kontext fokussiert, liegt unter anderem daran, dass sich Museen, noch immer, als Orte der Forschung und wissenschaftlichen Erschliessung verstehen – ohne diesen Ansprüchen aber wirklich zu entsprechen. Hier sollten die Ressourcen freigestellt werden, um im Rahmen von Forschungs- oder Ausstellungsprojekten mit unterschiedlichen Methoden Erkenntnisse, Wissen und Erfahrungen zu generieren. Wenn z. B. von «historischer» Annäherung die Rede ist, wie im Museum Tinguely, dann sollte dieser Anspruch auch auf einer entsprechenden methodischen Forschung beruhen. Wie das genau aussehen könnte, lässt sich nicht aus dem Ärmel schütteln; doch sollten beispielsweise Methoden der Oral History nicht nur für selbstorganisierte Initiativen oder Projekte ein Instrument der Recherche und Wissens -Vermittlung darstellen!

Für eine informierte Besucherin ist die Ausstellung im Museum Tinguely deshalb so ärgerlich, weil eine finanziell gut dotierte Institution die Chance verpasst hat, der Schweizer Performance-Szene und ihrer Geschichte eine vielstimmige, sorgfältig recherchierte und differenziert, konzipierte Ausstellung zu widmen – und damit die ausgestellten Werke, die eingeladenen Künstler*innen, sowie das Publikum ernst zu nehmen.

Irene Müller ist Kunsthistorikerin, Kuratorin, Autorin und aktuell Dozentin an der HSLU in Luzern. In institutionellen sowie wissenschaftlichen Kontexten tätig, realisiert sie auch freie kuratorische und publizistische Projekte. Sie lebt und arbeitet in Zürich.

In principle, there is nothing to criticize in the fact that this major performance event in Basel also called on the curators of the CCS: a successful model certainly has the right to spread. However, that the same subjective selection of artists and works was adopted for a survey with claims to historical and museographic significance speaks for an indifference to institutional and contextual parameters. For what was presented in Paris as a subjective cross-section of the Swiss performance scene experienced its reception within the specific parameters of the Parisian art and performance scene and the Centre culturel suisse Paris. Not only that, but within a framework that does not make scholarly or historical-museographic claims, or that did not include a comprehensiveness on the scale of regions or the performance scene as a whole.

Venues are not interchangeable!

The exhibition at the Museum Tinguely deserves to be seriously criticized when the museum adopts this curatorial model without concern for the effects of a change in context. It cannot be assumed that the museum or curators were not aware of the differences between the two venues. The exhibition in Paris may well provide a basis for further research on the subject of the history – or histories – of Swiss performance art, but the implementation of a historical-museographic strategy also requires the consultation of local sources and archives, and of national initiatives and cultural-political activities. The exhibition at the Museum Tinguely does not provide this at any level.

That this critique focuses on the institutional context in particular is explained by the fact that, among other things, museums still present themselves as places for research and scholarly interpretation – yet without really doing justice to these claims. They are the place where resources should be made available in order to generate insights, knowledge and experience through various methods within the context of research and exhibition projects. When, for example, a «historical» approach is involved, as at the Museum Tinguely, then this claim should be based on correspondingly methodical research. What that might look like is not something that can just be pulled out of a hat. Yet the methods of oral history, for example, should not be instruments of research or transmission of knowledge only in the case of self-organized projects or initiatives!

For informed visitors the exhibition at the Museum Tinguely is all the more irksome as a financially well-endowed institution passed up the opportunity to devote a polyphonic, carefully researched and differentially conceived exhibition to the Swiss performance art scene and its history – and, in so doing, to take the exhibited works, the invited artists and the museum-goers seriously.

Irene Müller is an art scientist, curator, author and teacher at HSLU in Lucerne. Working both in institutional and scientific contexts, she organises freelance curatorial and journalistic projects. She lives and works in Zurich.

Nüt gägene Uswau une n egeti
Perspektive – schwierig wird's dort,
wo's meh söu si aus en Uswau
une n egeti Perspektive – s cha ja nüt
bessers passiere aus es: das u das
u das u das – de zeigt sech's was me
so für Ideene het mitere Uswau – de
chasch froge: he! wi bisch druffcho?
Aber Gschicht chasch nid froge
u die, wo wüsse was gsi isch u wis
worde isch, wo wüsse wases glüütet
het – auso irgend es Telefon heisi
scho müesse übercho, fragt sech
nume vo wäm?

Dorothea Schürch

zu Deutsch: Es ist nicht verboten, eine Auswahl zu treffen und eigene Perspektiven zu formulieren. Problematisch wird es, wenn die «Performance Process» Ausstellung damit Geschichte schreibt.

Dorothea Schürch ist Sängerin, Komponistin und Klanginstallateurin. Aktuell ist sie Dozentin im MA Contemporary Arts Practice an der HKB Bern. Lebt und arbeitet in Zürich und am Hallwilersee. www.doch.ch

in English: It is not forbidden to make a selection and formulate individual points of view. It becomes a problem when the «Performance Process» exhibition uses that to write history.

Dorothea Schürch is a singer, composer, performer and sound worker. She teaches at MA Contemporary Arts Practice at the HKB in Bern. She lives and works in Zurich and at Lake Hallwil. www.doch.ch

Die Nobilitierung der Performance durch (das) Tinguely (Museum) – Wo findet hier der Prozess statt?

Dorothea Rust

The ennoblement of performance through (the) Tinguely (Museum) – Where does the process take place here?

Einerseits: Wie die Ausstellung «Performance Process» performative Arbeiten – übersetzt in Video, Bilddokumente, Objekte und Relikte – in den Räumen des Tinguely präsentiert und «nobilitiert», unterstützt die Tendenz, Performance als Werk zu lesen, zu überhöhen und Künstler*innen zu mystifizieren. Birgit Pelzer schreibt, dass wir vorsichtig sein sollten, nach dem Mythos des Kunstwerks und seiner Dematerialisation, in die Falle des Mythos von Prozess und dem Verb zu fallen.*

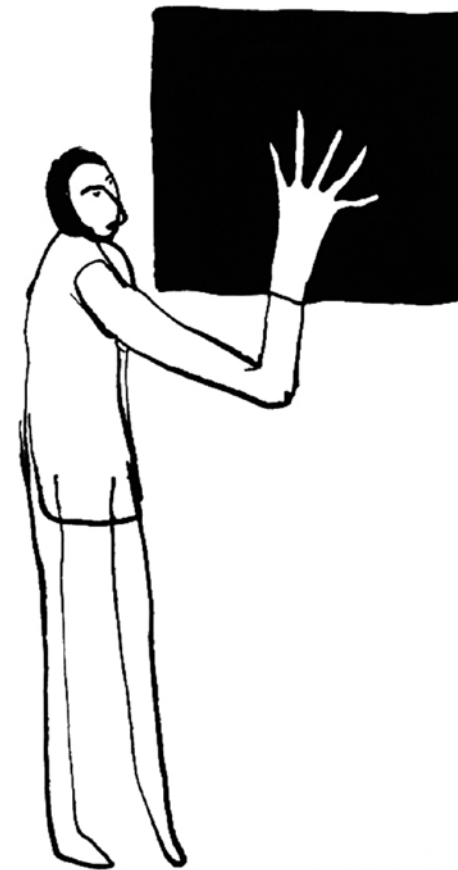
Die Ausstellung «Performance Process» bewegt sich auf einen Mythos Performance zu, was heikel und im Widerspruch zu unserer Zeit ist. Aber gerade dadurch könnte sie auch Potential und andere Lesarten entfalten, wenn denn die einzelnen Video-Arbeiten ihren Echo-Raum bekämen, einander nicht so ausgesetzt wären, dass sie in ihrer Gesamtheit ein auditives Kauderwelsch erzeugen, und so auf ihre visuelle Wirkung reduziert werden: ich Anne Rochat nicht nur zusehe, wie sie den Nachtschwarz-blau-trunkenen Lac de Joux durchschwimmt, sondern auch die Grillen und das Wasser höre; ich Gesten und Artikulation beim Singen des Gegenübers Yan Duyvendak beobachten kann und nicht mein Ohr an den kleinen Lautsprecher in der Ecke unten rechts drücken muss. Wo Rückzug möglich ist, kann ich in Kontakt treten: z.B. in einem separaten Raum, auf den Boden projiziert, bewegt sich La Ribot unter mir, ich berühre sie mit meinen Füßen; oder mit über die Ohren gestülpten Kopfhörern bei Christian Marclay's Zusammenschnitt von Performance-Arbeiten; oder in einem Seitengang in der intimen Begegnung mit Tony Morgan's Fotostrecke, wie er Zuschauer*innen in die Augen schaut.

Andererseits: Performance/Kunst ist heute mehr als eine Disziplinüberschreitung von Tanz, Theater und Skulptur. Sie durchkreuzt Gattungen, Medien und kulturelle Praktiken, ist einerseits ein sich in alle Richtungen ausbreitendes Produzieren/Prozedere, ist auch künstlerisch-kulturelle Strategie, der lebendiges Aufgreifen, Ergreifen von Lebenslagen und -fragen inhärent ist. *Process* und *Performativität* sind nicht nur Lippenbekenntnisse: *Process*, von lat. *procedere*, vorwärts gehen, vorrücken, vortreten, als System der Entwicklung, etwas das in Bewegung ist, das sich vor unseren Augen entwickelt, verändert, dessen Verlauf wir aktiv mit all unseren Sinnen beobachten und evtl. beeinflussen können – *Performativität*, die sich selbst als Aktivität deklariert, Machtsituationen modifiziert, wieder neu öffnet und verhandelt, eher ein Risikofeld als ein Wissensfeld ist, wo sich Erfolg und Scheitern auf

On the one hand: The way in which the «Performance Process» exhibition presents and ennobles performative works – translated into video, picture documents, objects, and relics – in the rooms of the Museum Tinguely reinforces the tendency to read performance as a work and elevate it, as well as to mystify the artists. Birgit Pelzer writes «that we should be careful of falling into the trap of a myth that, after the myth of the art object and its dematerialization, enrolls us in the myth of process and the verb».*

The exhibition «Performance Process» moves toward a myth of performance, which is tricky and in contradiction with our epoch. Yet precisely through that it could also unfold a potential and other ways of reading, if the individual videos were given their own resonance space, were not so exposed to each other that, in their totality, they generate a cacophony, and so are reduced to their visual impact: if I could not only look at Anne Rochat as she swims across the night-blue-soaked Lac de Joux, but also hear the crickets and the water, if I could observe the gestures and articulations of Yan Duyvendak opposite without pressing my ear to the small speaker in the bottom right corner... Where a withdrawal is made possible, I can come into contact: for example in a separate room, projected on the floor, La Ribot moves under me, I touch her with my feet, or with headphones at Christian Marclay's compilation of performance works, or in a side corridor in a close encounter with Tony Morgan's photo series in which he looks directly at the spectator.

On the other hand: performance\art today is more than a transgression of the disciplines of dance, theatre and sculpture. It crosses genres, media and cultural practices, it is, on the one hand, a producing/proceeding of itself spreading in all directions, it is also an artistic/cultural strategy in which the live capture and grasping of life situations and questions is inherent. *Process* and *performativity* are not just lip service: *process*, comes from the Latin *procedere*, moving forward, advancing, stepping up, as a system of developing what is in motion, that develops, changes in front of our eyes, the course of which we observe with all our senses and can eventually influence – *performativity*, which proclaims itself as activity, modifies, re-opens and deals with situations of power; more of a field of risks than a field of knowledge, in which success and failure moves on a razor's edge, is a situation in which those who are present become attentive to the relationship with other/s and context.



Messers Schneide bewegen, Situation ist, wo Anwesende aufmerksam werden für die Beziehung zu Anderem/n und Kontext.

So wie jedes andere Kunstwerk muss auch Performance/Kunst atmen können. Soll sie mehr als Schauwerk sein, muss sich der Museumsraum von den Arbeiten kontaminieren lassen, muss das Museum seinen eigenen Kontext berücksichtigen und die Aktivität von Performance Szenen von ausserhalb der Institutionen nicht ausblenden. Operiert das Museum als Institution mit ihren Be-Grenzungen unbewusst, wirken Live-Performances im Neben-Programm als Alibiübung, werden Performance\Kunst-Arbeiten als Ausstellungsobjekte «stumm» geschaltet.

*Zitat: Birgit Pelzer's Text «Performance or The Integral Calculus of Ambiguities» in Parachute: The Antology (1975 – 2000) Performance & Performativity (Vol. II), Chantal Pontbriand (ed.), JRPM –Ringier & Les Presses du Réel, S. 50

Dorothea Rust ist Tänzerin, Künstlerin und wiederholt auch Dozentin. Gemeinsam mit Denis Pernet und Dimitrina Sevova organisierte sie das Symposium 2017 im Corner College Zürich. Sie lebt und arbeitet in Zürich. www.dorothearust.ch

Like any other art work, performance\art also needs to breathe. If it is to be more than a spectacle, the museum space has to let itself be contaminated by the works, the museum must take its own context into consideration and not dismiss the activity of performance scenes from outside the institutions. If the museum operates unconsciously with its limit/ations as an institution, the live performances in the side programme appear as token exercises, works of performance\art are muted as exhibition objects.

*From Birgit Pelzer's text «Performance or The Integral Calculus of Ambiguities» in Parachute: The Anthology (1975-2000) Performance & Performativity (Vol. II), Chantal Pontbriand (ed.), JRPM –Ringier & Les Presses du Réel, p. 50

Dorothea Rust is a dancer, artist and often active as a teacher. In collaboration with Denis Pernet and Dimitrina Sevova. she organised the Symposium 2017 at Corner College Zurich. She lives and works in Zurich. www.dorothearust.ch

Performance- Pioniere zwischen Lehre, Selbst- organisation und kollektiver Praxis Muda Mathis

Wenn man sich mit der Performance Geschichte der Schweiz beschäftigt, sieht man, dass die früheren Kunstgewerbeschulen, Schulen für Gestaltung und später die Fachhochschulen eine grosse Wirkung auf das Geschehen und die Entwicklung der Performancekunst in der Schweiz hatten. Die Bezeichnung Performancekunst wird für die Handlungskunst im Kontext von Interdisziplinarität und Bildender Kunst und weiteren Disziplinen wie Tanz, Theater, Musik, Literatur, Vermittlung oder wissenschaftlicher Recherche verwendet, die sich nicht im Rahmen tradierter Präsentationsformen und Aufführungspraxen bewegen.

Einzelne Kunstschulen waren seit den 70er Jahren zeitgenössisch ausgerichtet, so dass sie von Anbeginn Teile des Diskurses mitprägten und diesen mitverhandelten. Dies geschah meist dank dem Engagement einzelner Künstlerpersönlichkeiten, die einerseits unterrichteten und andererseits Teil der aktiven Szene waren.

Die F+F Schule für experimentelle Gestaltung in Zürich nimmt dabei eine Pionierstellung ein. Bereits in den frühen 70er Jahren lud sie Künstler*innen wie zum Beispiel Richard Kriesche, Ulrike Rosenbach, Hermann Bohmert, Mike Hentz oder Doris Stauffer ein, die wichtige Positionen der Performance-, Konzept- und der aufkommenden Medienkunst vertraten. Es waren Künstler*innen, die interdisziplinär dachten, dozierten und experimentierten. Themen wie Feminismus, Spurensicherung oder Kunst als sozialer Prozess standen zur Diskussion. Der Dozent Peter Trachsel, ehemaliger Schüler der F+F, ging streng konzeptuell als Performancekünstler und als Kurator vor. Er war ein Pionier und entwickelte, seit den frühen 70er Jahren, viele wegweisende Veranstaltungsformate, oft indem er sie aus anderen Bereichen in die Kunst übersetzte und für die Performancekunst souverän adaptierte mit seinem «Institut für (den) fließenden Kunstverkehr – Hasena».

In Bern hat Norbert Klassen in der Schauspielerschule ab den 80er Jahren Performancekunst als Parallelwelt zur Theatersprache eingeführt. Klassen war Fluxus orientiert und Mitglied der Performancegruppe «Black Market International», zusammen mit Boris Nieslony. Nieslony forschte und sammelte und war an vielen Schulen als Gastdozent engagiert. Er hatte eine enorme Ausstrahlung auf die junge Szene. Gemeinsam mit Janet Hauffer und seinen Studierenden erarbeitete Klassen grosse Performance-Maschinerien, Installationen und Ensemble-Konzeptionen. Indem er Räume eröffnete, regelmässig Veranstaltungen organisierte, das Bone Festival und die Progr Performance Plattform gründete, lebte er vor, wie man Performanceprojekte auf die Beine stellt.

Für Luzern war das Künstlerduo Ruedi Schill und Monika Günther prägend. Sie unterrichteten an der Luzerner Kunsthochschule und an der freien von den

Performance pioneers between teaching, self- organisation and collective practice

If you look into the history of performance in Switzerland, you will see that the schools for craft and design, and later the universities for applied sciences and arts, had a major influence on the destiny and development of performance art in Switzerland. The term performance art is used for «action art» within the context of interdisciplinarity and the visual arts, and other disciplines such as dance, theatre, music, literature, mediation or scholarly research that does not appear within the framework of traditional forms of presentation or performance practices.

Individual art schools have had a contemporary emphasis since the 1970s, such that they influenced and dealt with aspects of the discourse from the beginning. This came about thanks to the involvement of individual artistic personalities who were active both as teachers and participants in the scene.

The F+F School for Experimental Design in Zurich played a pioneering role in this process. Already in the early 1970s it invited such artists as Richard Kriesche, Ulrike Rosenbach, Hermann Bohmert, Mike Hentz and Doris Stauffer, who represented important trends in performance, conceptual art and the beginnings of media art. These were artists who thought in interdisciplinary terms, who taught and experimented. Topics such as feminism, the preservation of traces, or art as a social process were discussed. Professor Peter Trachsel, a graduate of the F+F, proceeded completely conceptual as a performance artist and as a curator. He was among the pioneers and developed from the early 1970s on many innovative event formats, often by transferring them from other areas of art, adapting them to performance art with his «Institute for Flowing Art Traffic – Hasena».

Starting in the 1980s, at the drama school in Bern, Norbert Klassen introduced performance art as a parallel course to the theatrical idiom. Klassen had a Fluxus orientation and was a member of the «Black Market International», together with Boris Nieslony. Nieslony did research and collected, while also working as guest professor at many different schools. He had a tremendous influence on the young scene. Together with Janet Hauffer and his students, Klassen created huge performance machines, installations and ensemble concepts. By opening spaces, organising regular events, founding the Bone Festival and Progr Performance Platform, he demonstrated concretely how performance projects get off the ground.

In Lucerne, the artist duo Ruedi Schill and Monika Günther played a decisive role. They taught at the art school in Lucerne and at the free school for «Material and Form» that was organised by the students themselves. Their work is perceptually oriented. It often involves precise gestures with objects, improvised with great concentration: performances that celebrate the moment.

Studierenden selbstorganisierten Schule «Material und Form». Ihre Arbeiten sind wahrnehmungsorientiert. Meistens sind es kleine präzise Gesten mit Gegenständen, improvisiert mit erhöhter Konzentration. Performances, die den Moment zelebrieren. Günther und Schill waren sehr beliebte Lehrer und habe viele junge interessierte Künstler*innen auf ihrem Weg begleitet. 1982–84 organisierte und kuratierte Schill das Performance Festival im Kulturhaus Palazzo in Liestal und später gründeten sie gemeinsam das Festival International Performance Art Giswil.

In der Romandie war John M Armleder die zentrale Figur in Sachen Performance und performatives konzeptuelles Vorgehen in der Bildenden Kunst. Er war 1969 Mitbegründer der Künstlergruppe Ecart und 1973 der Galerie Ecart, die auch Performancekunst zeigte. Er dozierte an der ECAL in Lausanne und später auch in Braunschweig. Er wirkte lange in der eidgenössischen Kunstkommission und ist für eine ganze Generation von Künstler*innen Vorbild und Förderer als umtriebiger, international erfolgreicher Künstler.

In Basel ist René Pulfer an der Schule für Gestaltung Wegbereiter für Performancekunst. Nebst dem Aufbau einer Videoklasse organisierte er 1984–1988 drei Ausgaben der «Videowochen im Wenkenpark» in Riehen bei Basel. Er lud internationale Künstler*innen ein, die sich in ihrer Arbeit zwischen Medium, Installation und Performance bewegten, wie Gary Hill, Terry Fox, Bruce Nauman, Anna Winteler, Alex Silber und andere mehr, die vor Ort Arbeiten entwickelten und Workshops anboten.

In den neuaufgestellten Kunsthochschulen steigt eine zweite Generation von Performancekünstler*innen in den 90er Jahren nach und nach in die Lehre ein. Monica Klingler, die bereits in Brüssel dozierte, übernimmt den Performance Unterricht am Institut der bildenden Kunst der ZHdK Zürich. An der HGK Basel erfinden 2003 Heinrich Lüber, Linda Cassens, Muda Mathis zusammen mit Pascale Grau von der FHA Aarau, ACT, das interschulische Performance Festival, das es heute noch gibt. Yan Duyvendak und Maria La Ribot installieren 2004 an der HEAD Genf, den schweizweit ersten Studiengang für zeitgenössische Performance «art/action». An der HKB Bern übernimmt Valerian Maly den neuen Masterstudiengang CAP Contemporary Arts Practice zusammen mit Dorothea Schürch. Andrea Saemann, Dorothea Rust, San Keller, Frantiček Klossner, Köppl/Začek, Chris Regn, Antonia Baehr, Alexandra Bachzetsis und viele mehr, engagieren sich regelmässig mit Workshops an den Kunsthochschulen von Zürich, Luzern, Bern, Basel, Genf und Sierre.

Auch die zweite Generation von unterrichtenden Performancekünstler*innen sind überwiegend kuratorisch und forschend tätig. Die Beziehungen zur Theorie und zu den Theoretiker*innen ist unverkrampft geworden, Theorie und Praxis arbeiten heute nahe und selbstverständlich zusammen. In der Lehre werden kollektive Formate erprobt, Gruppenarbeit wird gefördert. Dies macht, dass sich, über das Studium hinaus, oft Zusammenarbeiten unter Performancekünstler*innen ergeben. Ob temporär oder als langfristige Autorentams, es werden Gruppen, Bands und Duos gegründet.

Die Kunsthochschulen mit ihren verschiedenen Unterrichts- und Veranstaltungsformaten bilden Szenen – mit unterschiedlichen Kulturen, Haltungen, Themen und Diskursen – und kreieren ein lebendiges, virulentes Klima über die Schweiz hinaus. Denn man begegnet sich, tauscht aus und erlebt Diversität.

Muda Mathis ist Performancekünstlerin, langjährige Dozentin am Institut Kunst der FHNW HGK Basel und Mitherausgeberin der Performance Chronik Basel. Sie lebt und arbeitet in Basel. www.mathiszwick.ch, www.reinesprochaines.ch

Günther and Schill were popular teachers who accompanied many young artists on their way. In 1982–84 Schill organised and curated the Performance Festival at the Kulturhaus Palazzo in Liestal and later they founded the Festival International Performance Art Giswil.

In the Romandy, John M Armleder was the key figure in matters of performance and performative conceptual procedures in the visual arts. In 1969, he was one of the founding members of the artists' group Ecart and in 1973 of the Galerie Ecart, which also featured performance art. He taught at the ECAL in Lausanne and later also in Braunschweig. He was long active in the federal art commission and, as a subversive and successful international artist, was both an example for and the promoter of an entire generation of artists.

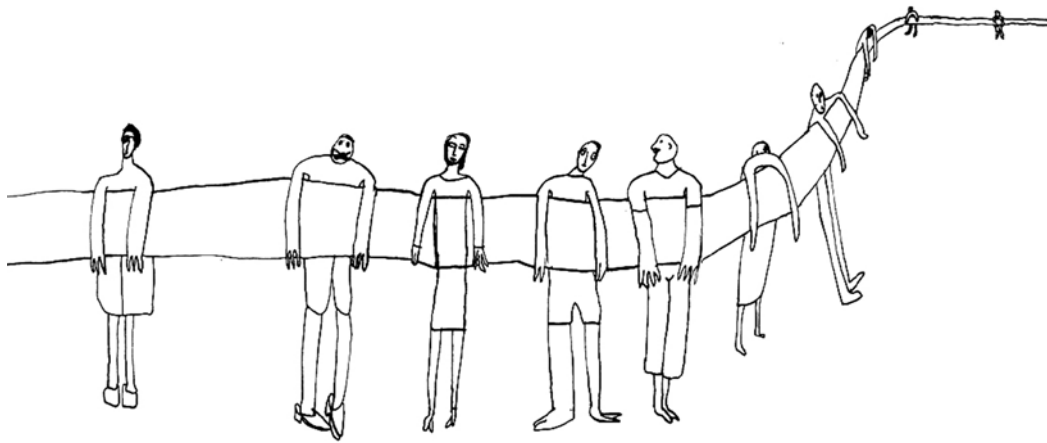
In Basel, René Pulfer at the School for Craft and Design was a performance art pioneer. In addition to creating a video class, he organised in 1984–1988 three editions of «Video Weeks in Wenkenpark» in Riehen, next to Basel. He invited performance artists whose work involved media, installation and performance like Gary Hill, Terry Fox, Bruce Nauman, Anna Winteler, Alex Silber and many others, who worked on site and offered workshops.

In the newly organised art schools, a second generation of performance artists gradually moved into teaching in the 1990s. Monica Klingler, who already had a position in Brussels, took on the performance class at the Institute of Visual Arts of the ZHdK Zurich. In 2003, at the HGK Basel, Heinrich Lüber, Linda Cassens and Muda Mathis, together with Pascale Grau from the FHA Aarau, created ACT, the inter-school Performance Festival, which still exists today. In 2004, Yan Duyvendak and Maria La Ribot initiated at the HEAD Geneva the first course of study in contemporary performance «art/action» in Switzerland. Together with Dorothea Schürch, Valerian Maly took over the new CAP Contemporary Arts Practice MA curriculum at the HKB Bern. Andrea Saemann, Dorothea Rust, San Keller, Frantiček Klossner, Köppl/Začek, Chris Regn, Antonia Baehr, Alexandra Bachzetsis, along with many others, have been regularly involved in giving workshops at the art schools in Zurich, Lucerne, Bern, Basel, Geneva and Sierre.

The second generation of teaching performance artists was also engaged largely in curatorial and research activities. The relations with theory and theoreticians has become more relaxed; today, theory and practice work closely and self-evidently together. In the classroom, collective formats are tried out and working in groups is supported. This often results in collaborative projects between performance artists well after graduation. Either temporarily or for the long-term, teams of authors, groups, bands, and duos are formed.

With their various class and event formats, art schools are a source for scenes – with different cultures, attitudes, themes and discourses – creating an active, virulent climate that extends well beyond Switzerland. These are places where people meet, share and experience diversity.

Muda Mathis is a performance artist, teacher of many years' standing at the Art Institute of FHNW HGK Basel and co-editor of Performance Chronik Basel. She lives and works in Basel. www.mathiszwick.ch, www.reinesprochaines.ch



Von Röhren und Tangenten

On pipes and tangents

Andrea Saemann

Seit Jahren trage ich Notizhefte auf mir. Sie sind blau und unliniert. Manchmal gibt es darin Skizzen, die sich wiederholen und festbeissen. Zum Beispiel diese Zeichnung von einem Platz mit Röhren. Verschiedene, mannshohe Röhren laufen auf diesen Platz zu. Verschiedene Künstler*innen laufen durch diese Röhren auf den Platz zu und stehen dann da. Eine Weile lang glaubte ich, es sei dieser Platz, wo Performancekunst ihren Ort habe. Die Röhren hatten dann Namen, wie «Literatur» oder «Tanz» oder «Theater» oder «Musik» oder «Medienkunst», «Bildende Kunst»... und die Künstler*innen, die auf dem Platz der Performancekunst standen, wurden durch diese Röhren angeblasen. Es wehte Wind durch die Röhren und verhiess Antrieb, in ihnen flossen auch Geld und Kooperationen. Die Menschen standen vor den Öffnungen und ich las ihr Tun vor ihrem entsprechenden Hintergrund. Als Performancekunst.

Als ich 2010 mein Projekt zur Performancekünstlerin Joan Jonas im Fachausschuss Theater und Tanz BS & BL vorstellte, wurde ich gefragt, wie ich die Texte zu deklamieren gedenke. Plötzlich spürte ich von unten einen argumentativ anderen Wind und ich realisierte, dass sich mein Umgang mit Sprache in der Röhre der Performancekunst und vor dem Hintergrund häufig stummer Performance Aktionen über die Jahre zu einer eigenen Denk- und Sprechweise zugespitzt hatte. Diese Röhre befand sich unter mir und blies mich mit ihrem Wind auf Bodenhöhe. So hatte ich sie übersehen und was ich dachte, sei ein Platz, auf dem sich die altbekannten Genres und ihre Künstler*innen treffen, öffnete sich in eine eigene Tiefe. Von unten pffir der Diskurs der Performancekunst. Warum spürten viele andere Röhrenmenschen den Wind nicht? Performancekunst war doch längst manifest geworden, die Zeit der Re-enactments war schon fast vorbei. Die Performancekunst hatte ihre Geschichtsschreibung in Angriff genommen und sollte zu einer unübersehbaren Röhre geworden sein.

Wenn ich erfahre, dass es Ziel von «Performance Process – 60 Jahre Performancekunst in der Schweiz» war, eine Ausstellung mit Kunstschaffenden zu zeigen, die

For years, I have been carrying notebooks around with me. They are blue and unlined. Sometimes they contain sketches that get repeated and stuck there. For example this drawing of a town square with pipes. Various man-size pipes converge on this square. Various artists walk toward the square through these pipes and then stand there. For a time I thought that this square was the place for performance art. The pipes then had names like «literature», «dance» or «theatre» or «music» or «media art», «visual art»... and the artists who stood on Performance Art Square would get blown on through these pipes. Wind blew through the pipes and promised energy; money and cooperation also flowed through them. The people stood in front of the openings and I read their activity against their corresponding backgrounds – as performance art.

When I presented in 2010 my project on the performance artist Joan Jonas to the BS & BL Theatre and Dance Commission, I was asked how I intended to declaim the texts. Suddenly, I felt coming from below another argumentational gust and realized that my way of dealing with language had been sharpened in the pipes of performance art – and against the background of performance actions that were often silent – into a personal way of thinking and speaking. This gust came from a pipe under my feet and kept me grounded. That's why I had overlooked it, and what I had thought was a square on which the well-known genres and their artists came together revealed itself with a depth of its own. From below blew the discourse of performance art. Why didn't other pipe-people feel that wind? Performance art had long become manifest, the period of re-enactments had almost already come to an end. Performance art had taken up the writing of its history into its own hands and was supposed to have become a pipe not to be missed.

When I hear that the goal of «Performance Process – 60 Years of Performance Art in Switzerland» was to be an exhibition that showed artists who did performance art – but not only – then the square suddenly widens and in the middle no wind blows anymore. Since

nicht nur, aber auch Performancekunst machen, dann weitet sich der Platz plötzlich und in der Mitte wird es windstill. Seither skizziere ich Tangenten an eine leere, unberührte Mitte. Ein Kreis bildet sich als Auslassung auf dem Papier und wird immer deutlicher und runder. Ausgestellt wurden anscheinend die Tangenten. Da höre ich dann: «Nein, ich bin kein Performancekünstler.» «Das ist Zufall, dass ich in dieser Ausstellung bin.» «Ich mache Performances, aber keine Performancekunst.» Und ich frage mich: «Wer spricht mit mir? Wer treibt den Performancekunst-spezifischen Diskurs voran? Und wer hört zu?» Es hat etwas Merkwürdiges mich in dieser Leere wiederzufinden, die ich Performancekunst nenne, und die vor meinen Augen über das Einziehen tangentialer Flächen in einen Ausstellungsraum festgeschrieben wird.

Ich werde gefragt: «Was können denn ausschliesslich in der Performancekunst Tätige zu einer Ausstellung beitragen?» Und ich antworte: «Die Prozessorientiertheit der Performancekunst selbst.» Es ginge für mich – auch in grossen Ausstellungsräumen – darum, in Produktionen zu investieren, auf transformative Prozesse im Raum zu vertrauen, um unterschiedlichste Sprachen und räumliche, zeitliche und materielle Zugänge zum Ausstellungskontext in ihrer Diversität wahrnehmen zu können.

Andrea Saemann ist Performerin, Kuratorin und Netzwerkerin. Aktuell kuratiert sie das International Performance Art Giswil und betreibt die Plattform für Texte zu aktuellen Performances ApresPerf. Sie lebt und arbeitet in Basel. www.apresperf.ch, www.performanceart-giswil.ch

then I have been drawing tangents to an empty, untouched middle. A circle is formed by omission on the paper that becomes more and more obviously round. The artworks that were exhibited were the tangents. Then I hear: «No, I'm not a performance artist». «I'm in this exhibition only by chance». «I do performances, but not performance art». And I ask myself: «Who is talking to me? Who is making the specific performance art discourse advance? And who is listening?» There is something strange about finding myself in this emptiness that I call performance art, and that, in front of my very eyes, is being codified through the mustering of tangential surfaces in an exhibition space.

I was asked: «What could those who are active exclusively in performance art contribute to an exhibition?» And I replied: «The process-orientation of performance art itself». For me, it should be about investing in productions – including in large exhibition spaces – about trusting transformative processes in space in order to be able to perceive the most different languages, and spatial, temporal and material accesses to the exhibition context in all their diversity.

Andrea Saemann is a performance artist, curator and networker. She organises the International Performance Art Giswil and runs the webplatform ApresPerf collecting texts about contemporary performance art. She lives and works in Basel. www.apresperf.ch, www.performanceart-giswil.ch

I am a Performance Artist

Martin Chramosta

I'm a Performance Artist – performing is my life
I'm a Performance Artist – performing is my life
When I am performing – I feel like an open knife
I'm a Performance Artist – performing is my life

Going trough institutions – for my only goal
I wanna feel my body – I wanna touch your soul

Wondering 'bout traditions – I dont wanna stand in line
Got my own ambitions – performing all the time

When I am performing – I am doing it for you and me
I'm a performance artist – I am crazy and I am free

And I don't need your opinion – 'cause the only thing I know
Is that I'm a performance artist – and I was born for show

And in this work in progress – I try to keep in mind
That I'm standing in a context – and I don't know if that's fine

This work's about relations – the artist as a fool
We need emancipation – to break all the rules

(Chörli)
He's Performance Artist – performing is his life
He's Performance Artist – performing is his life

Martin Chramosta ist Künstler und Lehrer für Gestaltung und Kunst. Er studierte in Basel, Bern und Wien, wo er auch als Gastdozent wirkte. Er lebt und arbeitet in Basel. www.martinchramosta.net

Martin Chramosta is an artist and teacher of Art and Design, working among other things as a visiting lecturer in Vienna. He studied in Basel, Bern and Vienna. He lives and works in Basel. www.martinchramosta.net

Queer\feministische Strategien in der Performance\Kunst heute «Better with because of...»

Sabine Gebhardt Fink

Vier Kritikpunkte zum Ausstellungskonzept 60 Jahre Performancekunst in der Schweiz, wurden in unseren Gesprächen wiederholt als Lücken benannt: soziale Rahmungen, Plattformen und der öffentliche Raum; Positionen, die nicht nur marginal den performativen Strategien in der Schweiz zuzurechnen sind; Debatten im Feld von Performance Research der letzten 10 Jahre; queer-feministische Ansätze. Letztere weiter auszuführen, dazu haben wir Sabine Gebhardt Fink eingeladen. Red.

Im nachfolgenden kurzen Essay möchte ich aus einem feministischen und queeren Blickwinkel auf zeitgenössische künstlerische Strategien der Performance\Kunst blicken. Ich benutze den Begriff Performance\Kunst nach Dorothea Rust, in der Absicht so bereits in der Schreibweise sichtbar werden zu lassen, dass dieses Feld der Kunst kein geschlossenes und abgegrenztes ist, sondern eine riesige Fülle von Aktivitäten, Medien und Disziplinen innerhalb und ausserhalb der herkömmlichen Kunstdiskurse zur Performance\Kunst umfasst.

Ich gehe davon aus, dass diese Praktiken Teil einer aktuellen feministischen und queeren Produktion von Wissen sind, welche einen direkten Einfluss auf Gesellschaft und Politik entwickeln können. Elke Krasny hat diese Praktiken deshalb mit folgenden Worten beschrieben: «feministische Wissenspraktiken kreisen um soziale und ideologische Implikationen von sexueller Differenz.» (Krasny: 39.). Krasny erläutert weiter: «(...), aus einer feministischen Perspektive umfasst diese Praxis des Wissens folgende Aktivitäten: dis/ordering, un/learning, inter/vening, and moving inter/disciplinary;» was in Deutsch so viel bedeutet wie: «Verwirren/Ordnen, Ver/Lernen, nicht/Eingreifen und inter/disziplinär werden» (Krasny: 39). Es ist weithin anerkannt, dass diese Strategien essentiell für die Entwicklung der Performance\Kunst sind und zwar seit ihren Anfängen in der Schweiz um 1968; dies mit Arbeiten von Ulrike Rosenbach, Miriam Cahn, Monika Dillier/Lisa Stärkle und den «Damengöttinnen» am Theater Basel (vgl. Performance Chronik Basel, Band 1) – um nur einige zu nennen. Darüber hinaus sind derartige Strategien bis heute zentral für die Performance\Kunst. Denn aufgrund der sozialen wie politischen Auswirkungen dieser künstlerischen Arbeiten, kann dieses so genannte queer\feministische

Queer and feminist strategies in performance\art today «Better with because of...»

Four critical issues about the exhibition concept of 60 years of performance art in Switzerland that were repeatedly mentioned in our talks as lacks: social framing, platforms and public space; positions that are not only marginally dedicated to performative strategies in Switzerland; discussions in the field of performance research within the last 10 years; queer-feminist strategies. At our invitation, Sabine Gebhardt Fink elaborates on the latter. Ed.

In the following lines, I would like to focus on contemporary artistic strategies in performance\art from a feminist and queer point of view. I will use the term performance\art after Dorothea Rust, to make explicit that performance actually uses a broad range of activities, medias and disciplines inside and outside of the traditional art context and beyond the academic understanding of performance art.

These practices, I assume, are part of a contemporary queer and feminist knowledge production with social and political impact. These practices were defined by Elke Krasny as follows: «Feminist knowledge practices pivot around the social and ideological implications of sexual difference» (Krasny: 39). Krasny continues: «(...), from a feminist standpoint practicing knowledge includes the activities of dis/ordering, un/learning, inter/vening, and becoming inter/disciplinary» (Krasny: 39). It is well known that these strategies were crucial to performance\art from its beginnings in Switzerland around 1968, e.g. with Ulrike Rosenbach, Miriam Cahn, Monika Dillier/Lisa Stärkle and their «Damengöttinnen» at theatre Basel (see: Performance Chronicle Basel, Vol 1) – to name just a few. They are still eminent today in artistic productions using all kind of performative strategies. Because it is the socio-political impact of feminist and queer thinking that can be judged as a main motivation for the subjects, motives and issues of performance\art.

Further it seems important to me and my artist and theorist friends to combine queer and feminist thinking with postcolonial and anti-capitalist narratives, though I know that they are embedded in different discourses. This makes it possible to look at contemporary artistic productions in the field as forms not just of

Denken als wesentliches Movens für Themen, Motive und Ziele der Performance\Kunst klar herausgearbeitet werden.

Zudem erscheint es mir – wie anderen Künstlerinnen und Denkerinnen auch – heute als absolut unverzichtbar, aktuelle queere und feministische Theorien mit postkolonialen und antikapitalistischen Narrativen zu ergänzen. Ich weiss sehr wohl, dass diese Diskurse sehr widersprüchlich untereinander sind, dennoch scheint es mir wesentlich, sie jetzt zu verbinden. Denn wie Elke Krasny, entlang von Amelia Jones Überlegungen, erläutert sollten wir aufhören, einfache Oppositionen im Denken zu unterstützen und damit weitere Ausschlüsse zu produzieren. Viel sinnvoller ist es von nun an, Einschlüsse zu formulieren, denn dadurch können wir vereinfachende Geschichtserzählungen ebenso eliminieren wie simple Chronologien, welche rein machtbestätigend auf Geschichtsschreibungen einwirken können. Krasny formuliert dieses Anliegen folgendermassen: «Feminismus muss auch queere theoretische Einsichten übernehmen (...) dasselbe gilt für Überlegungen des Marxismus, antirasistische und postkoloniale Theorien, um so der neuen globalen Weltordnung entgegenzutreten zu können» (Krasny: 44).

Literatur

– Performance Chronik Basel – Floating Gaps, hg. v. Sabine Gebhardt Fink, Muda Mathis, Margarit von Büren, Zürich/Berlin 2011.
– Elke Krasny, Archive, Care, and Conversation. Suzanne Lacy's International Dinner party in feminist curatorial thought. PhD-thesis, Department of Art, University of Reading 2015.

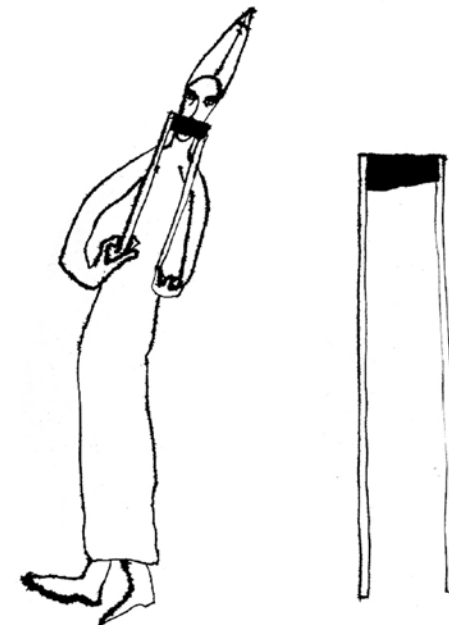
Sabine Gebhardt Fink ist Kunstwissenschaftlerin und aktuell Professorin für Gegenwartskunst und Leiterin Master of Arts in Fine Art – Art in Public Spheres & Art Teaching an der HSLU Luzern. Sie ist Mitherausgeberin der Performance Chronik Basel. Sie lebt und arbeitet in Basel. www.gebhardt-fink.ch

queer but also of feminist thinking. As Elke Krasny points out with reference to the thinking of Amelia Jones, we should stop constructing simple binaries and exclusions. It is better to proceed with inclusions from now on, because this allows us to escape simplifying hegemonic historiographies and their chronologies of established power-relations. Krasny states that feminism must adopt «queer theoretical insights (...) as well as the insights of Marxian, anti-racist and postcolonial theory in order to accommodate the new global world order» (Krasny: 44).

Literature

– Performance Chronicle Basel – Floating Gaps, Ed. by Sabine Gebhardt Fink, Muda Mathis, Margarit von Büren, Zürich/Berlin 2011.
– Elke Krasny, Archive, Care, and Conversation. Suzanne Lacy's International Dinner party in feminist curatorial thought. PhD-thesis, Department of Art, University of Reading 2015.

Sabine Gebhardt Fink is an art historian and professor for Contemporary Art and director of the Master of Arts in Fine Art - Art in Public Spheres & Art Teaching at the HSLU Lucerne. She is co-editor of Performance Chronicle Basel. She lives and works in Basel. www.gebhardt-fink.ch



Von sichtbaren und unsichtbaren Händen

Gisela Hochuli

Es gibt verschiedene Modelle, das Honorar für eine Performance zu berechnen. Die freien Theaterschaffenden empfehlen CHF 500 pro Person für eine einmalige Aufführung, CHF 400 pro Person und Abend bei mehreren Aufführungen. Die Bildende Kunst spricht selten von Honoraren, eher von Produktionskosten oder Verkaufspreisen. Wir haben Gisela Hochuli als eingeladene Performerin des Live-Programms gebeten, ihre Erfahrungen mit Entschädigungen zu beschreiben. Red.

Bei der Frage wie Preise entstehen, erinnere ich mich an eine meiner ersten Ökonomie-Vorlesungen an der Universität Bern. Da wurde ausgehend von Adam Smiths Theorie aus dem Jahr 1776 gelehrt, dass sich auf freien Märkten Angebot und Nachfrage durch die unsichtbare Hand des Marktes beim sogenannten Marktgleichgewicht einpendeln und dabei auch den Preis festlegen. Meistens sind freie Märkte nicht gegeben und somit bleibt Smiths Theorie ein Modell, welches die Realität nur annähernd abzubilden vermag. Für die Honorardiskussion in der Performancekunst gefällt mir jedoch die Idee einer (un)sichtbaren Hand, die als etwas Übergeordnetes, als etwas Drittes, trotz der Eigeninteressen der Beteiligten zum Wohle aller die Situation regelt.

Das «As der Münzen» steht im Tarot für Geld, Stabilität, Erfolg, Zufriedenheit und Anerkennung. Die Karte zeigt eine Hand aus einer Wolke herausragend, die eine Münze hält und von einer Art strahlenden Aura umgeben ist. Darunter ist ein kultivierter, fruchtbarer Garten zu sehen. Auch hier liegt das Geld in der Hand von etwas Höherem. Ich finde diese Symbolik ansprechend. Sie hat etwas Wohlwollendes und etwas Spektakuläres. Die neue Notenserie des Schweizer Frankens verbindet ebenfalls Welt und Geld mit Händen. Die Haltung der Hände – insbesondere auf der Zehnernote – mutet geradezu christlich-mystisch an: Eine dargebotene, empfangende und eine dirigierende Hand. Sie löst in mir eher Unbehagen als ein tragendes Gefühl aus. Was wird mir geboten und wer dirigiert hier welche Welt? Der Zauberlehrling?

In meiner fünfzehnjährigen Performance-Tätigkeit habe ich Honorare von CHF 0 bis 2500 für eine Performance erhalten, wobei beide Zahlen Extreme darstellen. Das Mittelfeld für Performances in der Schweiz und im europäischen Raum liegt schätzungsweise zwischen CHF 300 und 800. Institutionen und grosse Festivals bezahlen tendenziell mehr als kleine Festivals und kurzfristige Formate, die über wenig bis gar kein Budget (Kollekte etc.) verfügen. Nicht selbst erlebt, doch gehört habe ich, dass in den 80er Jahren die Museen und Kunsthallen höhere Honorare auszahlten als heutzutage. Ebenso dass im Theaterkontext die Gagen besser seien. Der grosse Unterschied liegt wohl darin, dass die

On visible and invisible hands

There are many ways of calculating the fee for a performance art piece. The independent theatre scene recommends a fee of CHF 500 per person for a single presentation and CHF 400 per person and evening for several presentations. In the visual arts, one rarely talks about fees, but rather of production costs and sales prices. We asked Gisela Hochuli, as one of the performers of the live programme, to talk about her experiences with payments. Ed.

On the question of how prices are established, I remember one of my first lectures on Economy at the University of Bern. According to the teachings of Adam Smith from 1776, it was said that, in a free market economy, supply and demand balance out through the invisible hand of the market in a so-called market equilibrium, and this also determines the prices. Free markets do not exist for the most part, and so Smith's theory is a model that only approximates reality. However, in the discussion on payment in performance art, I like the idea of an (in)visible hand, an overriding something, a third party that settles the situation for the benefit of all, and in spite of the special interests of those concerned.

The «Ace of Coins» in the Tarot stands for money, stability, success, satisfaction and recognition. The card shows a hand emerging out of a cloud holding a coin, surrounded by a sort of radiating aura. Underneath it is a fertile, cultivated garden. Here, too, money is in the hand of something higher. I find this symbolism very appealing. It has something benevolent and spectacular to it. The new series of Swiss Franc bills also connects world and money with hands. The attitude of the hands – especially on the CHF 10 bill – has a mystical-Christian aspect: an outstretched receiving hand and a directing hand. It gives me an uneasy feeling instead of one of being in good hands. What am I being offered here and who is directing which world? The sorcerer's apprentice?

In my fifteen years of activity as performance artist I have been paid from CHF 0 to 2500 for a performance – figures which represent the extremes. The average fee for performances in Switzerland and Europe lies somewhere between CHF 300 and 800. Institutions and major festivals tend to pay more than small festivals or short-term formats that have small or zero budgets (donations, etc.). I have heard that in the 1980s museums and public galleries paid higher fees than today. The pay is also better in a theatre context. The principal difference is that the costs for developing a performance are seldom financed, whereas rehearsals in a theatre context naturally appear as paid services in the budget.

Generally I do not negotiate the fee to be paid. Doing business is not a topic. Not only that, but until now I have no points of reference for the appropriateness of fees. In order to accept an offer with pay, I have to have a

As der Münzen, Rider-Waite-Tarot und Tarot von Marseille; new 10 CHF bill since 18.10.2017



Entwicklungskosten für eine Performance selten finanziert werden, während die Probearbeiten im Theaterkontext selbstverständlich als bezahlte Leistungen im Budget erscheinen.

Über die Höhe des Honorars verhandle ich im Allgemeinen nicht. Das «Geschäften» ist wie kein Thema. Zudem fehlten mir bis anhin Anhaltspunkte zur Angemessenheit von Honoraren. Um eine Einladung mit Honorar anzunehmen, zählen für mich ein gutes Bauchgefühl, gute Spesenregelung und ein interessanter Veranstaltungsort. Bei Einladung in ein fernes Land ohne Honorar, sollten für mich zudem im Minimum die Spesen (Reise, Kost und Logis) gedeckt sein und gebührend Zeit für die Reise vorliegen. Denn in Nordafrika, Asien und Südamerika habe ich selten ein Honorar erhalten. Oft bietet die Veranstalterin/der Veranstalter in diesen Ländern Kost und Logis und Pro Helvetia kommt, falls sie den Antrag bewilligt, für die Reisekosten auf.

Wie viel eine Performance wert ist, bleibt für mich als Künstlerin eine wichtige Frage. Ich bin sehr froh, dass das Performance Art Netzwerk Schweiz (PANCH), in der Rolle einer richtungweisenden Hand, dazu Werte erarbeitet hat und sie Veranstalter*innen und Künstler*innen als Orientierung zur Disposition stellt.

Gisela Hochuli ist Performancekünstlerin, Veranstalterin, Soziologin und Volkswirtschaftlerin. 2014 gewann sie den Performancepreis Schweiz. Sie lebt und arbeitet in Bern/Ruppoldsried. www.giselahochuli.ch



good feeling about it, a good expense account and an interesting venue. In the case of invitations without pay in a far-off country, at least the expenses (travel, room and board) should be covered and there should be enough time for the trip. In North Africa, Asia and South America I have seldom received a fee. What often happens is that the organizers in these countries provide room and board, while Pro Helvetia covers the travel costs – assuming they grant the request.

For me as an artist, the value of a performance remains an important point. I am very happy that the Swiss Performance Art Network (PANCH), in taking on the role of a directing hand, has worked out the figures and put them at the disposal of organizers and artists for the sake of orientation.

Gisela Hochuli is a performance artist, sociologist and economist. In 2014 she earned the Swiss performance art award. She lives and works in Bern/Ruppoldsried. www.giselahochuli.ch

PANCH Honorar-empfehlung Performancekunst

PANCH – Performance Art Network CH – setzt sich für eine adäquate Honorarpraxis für Performancekünstler*innen ein und formulierte 2017 eine «Honorarempfehlung Performancekunst», die sie auch auf ihrer Internet Plattform zur Verfügung stellt.

Diese Empfehlung soll einerseits als Verhandlungsbasis für Performancekünstler*innen dienen, andererseits als Richtwert für Veranstalter*innen von öffentlich finanzierten Kunstinstitutionen, Galerien und Festivals, die Gelder beantragen. Es soll alle Akteur*innen des Kunstbetriebes sensibilisieren und sie stärken, sich für bessere finanzielle Bedingungen für die Performancekunst einzusetzen. Performancekünstler*innen sind aufgefordert und ermuntert die Frage des Honorars und der Zusatzkosten immer auch mitanzusprechen.

PANCH empfiehlt CHF 1200 als Honorar für eine Performance mit einem/r Performancekünstler*in.

Im Honorar inbegriffen sind Autorschaft (Konzeption und Entwicklung) und Aufführung (Anpassung vor Ort, Einrichten und Auftritt). Nicht inbegriffen sind besondere Anpassungen und Zusatzkosten für Technik, Material, Reise/Transports, Kost und Logis, Dokumentation. Das Honorar für Autor*innenkollektive und für Performances mit Darsteller*innen soll angemessen, progressiv, angepasst werden.

Experimentelle, ausserinstitutionelle Orte, die ohne oder mit geringen Fördergeldern auskommen, sollen sich in Absprache mit den Künstler*innen und im Rahmen ihrer Möglichkeiten um ein angemessenes Honorar bemühen.

PANCH ist das 2014 gegründete Performance Art Network CH und versteht sich als Interessen- und Fachverband von Performancekünstler*innen in der Schweiz. www.panch.li, contact@panch.li

PANCH reference fee performance art

PANCH (Performance Art Network CH), committed to fair fee practices for performance artists, formulated in 2017 a «Reference Fee for Performance Art» and made it available on its internet platform.

This recommendation should serve, on the one hand, as a negotiations basis for performance artists, and, on the other, as a reference value for event organisers in publicly financed art institutions, galleries and festivals. It is intended to sensitise all those active in the art sector and support them in their efforts to establish better conditions for performance art. Performance artists are also invited and encouraged to raise the issue of fees and extra costs as a matter of course.

PANCH suggests CHF 1200 as a reference fee for one performance with one performance artist.

Included in this fee are authorship (idea and development) and execution (on-site adjustments, instalment, performance). Not included are special adjustments and additional expenditures for technical equipment, materials, travel/transportation, room and board, documentation. The fee for group authorship and for performances using actors should be appropriate and correspondingly adjusted.

Experimental and non-institutional venues that receive little or no funding should negotiate with the artist to establish a fair fee within the range of their possibilities.

PANCH – the Performance Art Network Switzerland – was founded as an association in 2014 and acts as a professional association and interest group of Swiss performance artists. www.panch.li, contact@panch.li

Kleiner Diskurs zur Weiterschreibung von Performance- kunst durch Archive und Kunst- institutionen aus dem Blickwinkel der Künstler*innen Pascale Grau

Das Projekt der Arbeitsgruppe «Performative Archive» von Performance Art Netzwerk Schweiz (PANCH) versteht Performancekunst – wie sie seit den 1990er Jahren diskutiert wird – als Dispositiv, das sich aus Praktiken der Produktion, der Rezeption, der Archivierung, der Forschung und der Vermittlung zusammensetzt. Die Arbeitsgruppe setzt sich für eine schweizweite digitale Vernetzungsplattform zur Performancekunst ein und lanciert dieses Jahr erneut eine kulturelle Debatte, die in ein Symposium im November 2018 in Bern mündet. Bereits hier lohnt ein kontextualisierender Rück-, Vor- und Streifblick auf grundlegende Aspekte hierzu:

Die Situation der Performancekunst, die sich historisch aus der Dada- und Fluxus-Bewegung und der Körperkunst entwickelt hat, wird nach wie vor unabhängig von den anderen performativen Künsten betrachtet. Im Gegensatz zu diesen haben Artefakte und Dokumente zur und der Performancekunst – zumindest in der Schweiz – noch keinen Zugang zu institutionalisierten Archiven gefunden. Dabei ist die Performancekunst besonders geeignet das «Archiv» als Solches zu thematisieren und weiter zu entwickeln. Die Diskussion hat sich in den 1990er Jahren von der ontologischen Dimension des Beweises in eine phänomenologische der Wahrnehmung verlagert. Performancekunst zeichnet sich nicht mehr, wie jahrelang behauptet (Peggy Phelan), dadurch aus, dass sie «verschwindet» sondern durch das, was durch sie (hindurch) erzählt wird und was in ihren Dokumenten «erscheint». Vereinfachend kann man zwei performance-theoretische Bewegungen unterscheiden, die diese Veränderung in der Bewertung von Performance-Dokumenten massgeblich hervorgebracht haben.

Zum einen postulierte Amelia Jones in den 1990er Jahren, dass ein Performanceereignis erst durch seine Dokumente zu einem Werk wird. Im amerikanischen Copyrightgesetz gilt ein Werk generell erst als Solches, wenn es als «Kopie» vorhanden ist. Philip Auslander fügte dieser Erkenntnis hinzu, dass Dokumente von Performancekunst, wie z. B. Performances für die Kamera, schon in den 1970er Jahren auch ohne Publikum zum Ereignis wurden. Für ihn ist nicht prioritär, dass das Ereignis durch Dokumente möglichst genau rekonstruiert werden kann, sondern dass Performances über Dokumente einem grösseren Publikum zugänglich gemacht werden können.

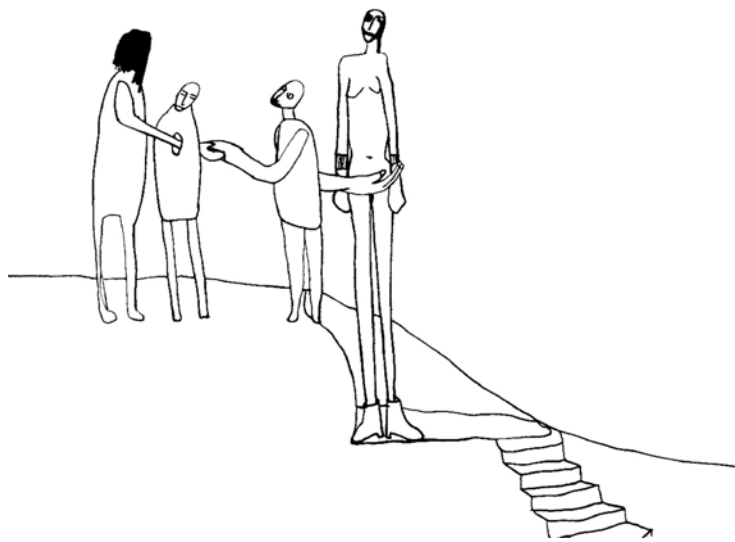
A brief discourse on the extension of performance art by archives and art institutions from the standpoint of the artists

The project of the «performative archives» workgroup of the Performance Art Network Switzerland (PANCH) considers performance art – as it has been discussed since the 1990s – as a dispositif that combines practices of production, reception, archiving, research and communication. The workgroup is campaigning for a Swiss digital network platform for performance art and is launching this year yet again a cultural discussion that will culminate in a symposium in November 2018 in Bern. To that end, it is worthwhile taking a contextualizing glance backwards, forwards and all around on the basic aspects:

The situation of performance art, which developed historically out of the Dada and Fluxus movements and body art, continues to be considered as separate from the other performative arts. Unlike these, artefacts and documents from and about performance art have not yet found their way into institutional archives – at least in Switzerland. Yet performance art is particularly well-suited to thematize and develop the idea of «archive» as such. Since the 1990s, the discussion has shifted from the ontological dimension of proof/evidence to a phenomenology of perception. Performance art characterizes itself no longer – as it was maintained for years (Peggy Phelan) – by the fact that it «disappears», but by the fact of what it tells and what «appears» in its documents. To simplify, one can differentiate between two movements in performance theory that have significantly contributed to this change in the evaluation of performance documents.

For one thing, Amelia Jones postulated in the 1990s that a performance event became a work only by virtue of its documents. According to American copyright law, a work is generally recognized as such only when a «copy» of it exists. Philip Auslander added to this the idea that already in the 1970s, documents of performance art – for example, performances made for the camera – counted even when they were done in the absence of an audience. The main thing for him was, not that the event could be reconstructed as precisely as possible through documents, but that performances were made accessible to a larger audience through documents.

For another thing, Rebecca Schneider emphasized the relationship between the live moment and its mediated «relics». According to Schneider, the performance itself can be considered as a form of



Zum andern betonte Rebecca Schneider den Zusammenhang zwischen dem Livemoment und seinen medialen «Relikten». Nach Schneider kann die Performance selber als eine Form von Dokument verstanden werden, weil und indem sie kulturelle Praktiken tradiert, was am deutlichsten in der Körperkunst sichtbar ist.

Für die Autorin kann einem Dokument Performativität zugeschrieben werden, weil es nicht mehr nur einen sicheren Wert darstellt, der bewahrt werden muss. Da das Dokument zu einer Handlung verleitet, ist es performativ und trägt in gleichem Masse das Verschwinden und das Erscheinen von etwas in sich. Der Begriff der Tradierung muss hier, als eine performative Praxis von Akteur*innen im Prozess der Gedächtnisbildung verstanden werden. Im Gegensatz hierzu kann der Begriff der «Tradition» gesetzt werden, der fälschlicherweise als eine Art statisches Gedächtnis gedacht wird. Mit Judith Butler argumentieren Sigrid Schade und Silke Wenk entsprechend, dass die performativen Praktiken der Tradierung auf Praktiken der Wiederholung basieren, die Verschiebungen oder Abweichungen vom Vorbild in sich tragen und deshalb als Weiterschreibung angesehen werden sollten.

Mit Barbara Büscher versteht die Arbeitsgruppe das Archiv also als Sammlung von medialen Weiterschreibungen, deren Zugänglichkeit die Bedingung für Tradierung von Performancekunst darstellt. «Die programmatische Spurlosigkeit, die lange Zeit als Charakteristikum von Performance und ihren subversiven Qualitäten angesehen wurde, ist in und durch die Archive der Künstler selbst in Frage gestellt. ...Das Verhältnis zwischen Performance/Aufführung und dem, was zurückbleibt, kann nicht als eines zwischen Original und reproduzierbarem Dokument, sondern muss als mediale Transformation verstanden werden.»

Dokumente, Artefakte und Dokumentationen der Performancekunst im (performativen) Archiv
 Unter Performance-Dokumentation versteht die Arbeitsgruppe die Summe aller Dokumentationsmaterialien aus dem Prozess einer Performance. Jene, die für die Vorbereitung einer Performance benutzt oder hergestellt werden (z. B. Konzepte), wie auch Materialien und Medien, die während einer Performance eingesetzt werden, sowie mediale Aufzeichnungen, die während oder nach der Aufführung entstehen. Jede Art der

document because it transmits cultural practices, as can be seen the most clearly in body art. For this author, a document can be considered performative because it no longer just represents a certain value that must be preserved. Since the document induces an action, it is performative and it contains in equal measure within itself the disappearance and appearance of something. The idea of «transmission» here should be understood as a performative practice by agent in the process of memory building. This can be opposed to the idea of «tradition», which is wrongly understood as a sort of static memory. Along with Judith Butler, Sigrid Schade and Silke Wenk argued accordingly that the performative practices of transmission are based on practices of repetition that carry within them shifts or deviations from the model, and so should be considered as extensions.

Like Barbara Büscher, the PANCH workgroup considers the archive as a collection of medial extensions, the accessibility of which represents the conditions for the transmission of performance art. «The programmatic lack of traces which long characterised performance and made for its subversive quality is called into question in and through the archives of the artists themselves... The relationship between performing and that which remains cannot be seen as one between an original and a reproducible document, but as a mediated transformation.»

Documents, artefacts and documentation of performance art in the (performative) archive
 The workgroup sees performance documentation as the sum of all documents and materials from a performance process. Those that were used or made (for ex. ideas) in the preparation of a performance, but also materials and media that were used during a performance, not to mention medial records made during or after doing a performance. Every form of documentation of a performance is an extension in which artefacts are elaborated. In order to grasp the processual aspect of performance art and its documents, it is essential to use precise designations. For example, the filming of a live performance must be clearly distinguished from a performance made for the camera. Unclear designations of performance documents obscure the performance concept. In order for the extension and communication of

Dokumentation einer Performance ist eine Weiterschreibung, wobei Artefakte entstehen. Um die Prozesshaftigkeit von Performancekunst und deren Dokumente zu erfassen, sind genaue Bezeichnungen unabdingbar. Beispielsweise muss eine Aufzeichnung einer Live-Performance klar von einer Performance für die Kamera unterschieden werden. Ungenaue Bezeichnungen von Performance-Dokumenten vernebeln das Performance-Konzept. Damit Weiterschreibung und Vermittlung von Performancekunst fruchtbar werden kann, ist Wissen über die Herkunft der Dokumente und deren Tradierungsqualitäten- und Intensitäten unabdingbar (siehe archivperformativ.zhdk.ch). Auch die Frage des Dokumentarischen, also der Herstellung von Wahrheit und Wissen, stellt sich bei Performedokumenten immer neu. Performedokumentation will als Substitut des Ereignisses authentisch sein und den Beweis erbringen, dass ein Ereignis stattgefunden hat. Philip Auslander belegt mit dem Beispiel der medialen Übertragung eines Fussballspiels im Fernsehen, das heute ganz und gar als Liveerlebnis empfunden wird, dass Authentizität und Liveness durch Medialisierung immer schon miteinander verklammert waren. Heute aber herrscht ein Authentizitätsrausch – und ich wage zu behaupten, dass ebenfalls der Performance-Boom der letzten Jahre mit der Sehnsucht nach dem Authentischen zu tun hat. Die Performancekunst war immer zeitgenössisch, erfährt aber in den letzten Jahren eine selten so präzise Aufmerksamkeit. Heute werden innerhalb und ausserhalb des Kunstkontextes Gefühle des Authentischen anstatt «authentische Fakten» verkauft. Um es mit Hito Steyerl zu sagen: «Im Zeitalter der digitalen Reproduktion wirken dokumentarische Formen nicht nur auf individueller Ebene ungeheuer emotionalisierend – sie stellen auch einen wichtigen Bestandteil zeitgenössischer Ökonomien des Affekts dar.»

Trotz dieses Hypes ist die Frage der Zugänglichkeit zu den Dokumenten und Artefakten in der Schweiz noch nicht gelöst. Der Zugang zum Material ist jedoch für die Historisierung, die Forschung und die Ausstellungspraxis zentral. Dazu fehlt das Wissen um Standards, wie diese Dokumente beschrieben und aufgearbeitet werden

performance art to be productive, it is absolutely necessary to have knowledge about the origin of the documents and their transmission features and intensities (see archivperformativ.zhdk.ch). In dealing with performance documents, the issue of the documentary – that is, of the production of truth and knowledge – is constantly raised anew. Performance documentation, as a substitute for the event, seeks to be authentic and provide proof that an event did take place. Using the example of the media transmission of a football game on television, which is experienced today as a fully live experience, Philip Auslander showed that authenticity and liveness via mediation were always associated. Today, however, we are in the midst of an authenticity rush, and I would venture to claim that the performance boom of the last years also has to do with the yearning for authenticity. Performance art was always contemporary, but it has seldom experienced such pressing attention as in the last few years. Nowadays, inside and outside of the art context it is feelings of the authentic that are being sold, instead of «authentic facts». To cite Hito Steyerl: «In the age of digital reproduction documentary forms have a hugely emotionalising impact not just on the individual level, they also represent a major element of the contemporary economy of affects». In spite of this hype, the question as to the accessibility of documents and artefacts in Switzerland has not been solved. Yet access to the material is crucial for the historicisation, research and exhibition practices. Also missing is knowledge about standards of how these documents should be described and processed, if they are to satisfy the demands of a scholarly, curatorial and artistic re-reading. The performance concept needs to be expanded, but at the same time terms must be precisely defined. The issue of the showability and the «work» of performance art must take hold in the archival discourse, if not be treated first in the archive itself.

Until now, the existing archival and art institutions have control over information, as well as the power to define and interpret. Accordingly, they regulate the «writing of history», which in the case of the history of performance art has an effect on inclusions and



können, sollen sie den Anforderungen einer wissenschaftlichen, kuratorischen und künstlerischen Relektüre genügen. Natürlich muss der Performancebegriff ausgeweitet werden, aber gleichzeitig müssen Begriffe präzisiert werden. Die Frage nach der Ausstellbarkeit und dem Werk der Performancekunst muss sich im Archivdiskurs niederschlagen, respektive im Archiv erst verhandelt werden.

Bisher haben die bestehenden Archiv- und Kunstinstitutionen sowohl Informationsmacht als auch Definitions- und Deutungshoheit. Sie reglementieren damit die «Geschichtsschreibung», was sich im Falle der Performance-Geschichte besonders auf Ein- und Ausschlüsse auswirkt. Aber neben den institutionellen Archiven stellen ausser-institutionelle Archive deren Informationsmacht in Frage – sie erzählen auf andere Weise andere Geschichten. Diese ausser-institutionellen Archive die häufig aus künstlerischen und kuratorischen Praktiken entstanden sind, verpflichten sich anderen Kriterien und Auffassungen von «Archiv» und «Archivierung». Dieses aus dem Prozess abgeleitete, performative Verständnis eines Archivs bezieht sich auf Michel Foucaults Konzept des Archivs als einer Methode der ständigen Umschichtung, Transformation und Konstruktion von Wissen und Aussagen und wird durch die Akteur*innen gedacht. Ebenso bezieht es sich auf neuere Archivmodelle aus der Archivkunst, die mit dem Begriff des Re-use arbeiten.

Heute denkt man das Archiv nicht mehr räumlich vertikal, sondern zeitlich horizontal (d.h. demokratisch) und performativ. Das performative Archiv will Anlass zum Austausch zur Partizipation und Kommunikation geben. Seit John Langshaw Austins Sprechakttheorie wissen wir, dass Sprechen ein performativer Akt ist. Das bedeutet, dass wenn Archivmaterial bearbeitet und weitergeschrieben wird, sei es in einer Ausstellung oder durch künstlerische Verfahren des Re-use, Co-Aussagenschaft entsteht. Mit diesem wichtigen Begriff tritt nach Panos Kourous die Gesellschaft an die Stelle der Institution: «public archiv becomes archive public». Das ist der politische und machstrukturelle Aspekt des neuzeitlichen Archivs.

Performancekunst ausstellen

Weil Performancekunst historisch geworden ist, kann man die Werke nicht ohne Diskurs und genaue Bezeichnungen ausstellen. In der Ausstellung «Performance Process» im Museum Tinguely hat sich das, wonach die Arbeiten besonders schreiben, höchstens zaghaft im Begleitprogramm angedeutet. Performances fordern, ja provozieren Handlungen, sie sprechen vom Prozess und laden uns von sich aus zum Dialog ein. Genau hier liegt ein bemerkenswertes Potential, das vielleicht an einem anderen Ort zu einem anderen Zeitpunkt noch greifbarer ausformuliert oder ausgelebt werden kann.

So stellen wir uns heute die Frage, wieviel Institution, Distinktionsmechanismen, Struktur bräuchte es, damit eine Ausstellung über Performancekunst wirklich im oben genannten Sinn fruchtbar wird?

Arbeitsgruppe «Performative Archive» – PANCH:
www.panch.li/performative-archive
Forschungsprojekt «archiv performativ»:
archivperformativ.zhdk.ch

Pascale Grau ist Künstlerin, Kulturtheoretikerin MAS ZHdK und Kuratorin zahlreicher Performanceanlässe. Sie leitete das SNF-DORE Forschungsprojekt «archiv performativ» am Institute for Cultural Studies in the Arts an der ZHdK Zürich und ist Vorstandsmitglied von PANCH. Sie lebt und arbeitet in Basel. www.pascalegrau.ch

exclusions. The informational power of the institutional archives is called into question by non-institutional archives: they tell a different story in a different way. These non-institutional archives, which often grew out of artistic and curatorial practices, are committed to different criteria and views on «archive» and «archiving». This performative, process-determined concept of an archive is based on Michel Foucault's idea of the archive as a method of continuous reshuffling, transformation and construction of knowledge and statements, and is thought out by the agents. It is also based on more recent archival models and archive art, which works with the idea of «re-use».

Today, the archive is no longer thought of as spatial and vertical, but as temporal and horizontal (i.e. democratic). The performative archive seeks to be an opportunity for sharing, participation and communication. Ever since John Langshaw Austin's theory of speech acts, we know that speaking is a performative action. That means that when archival material is processed and extended, either through an exhibition or the artistic process of re-use, a co-utterance comes into being. With this important concept, according to Panos Kourous, society takes the place of the institution: «public archive becomes archive public». That is the political and power-structural aspect of the archives of today.

Exhibiting performance art

Because performance art has become historical, the works cannot be exhibited without discourse and precise designations. In the exhibition «Performance Process» at the Museum Tinguely, what the works urgently needed was only timidly touched upon in the attendant (events) programme. Performances challenge, they provoke action, they talk about process and invite us to dialogue. That is precisely where the potential lies which, in another place and at another point in time, might be more tangibly formulated or experienced.

And so we now ask ourselves: how many institutions, mechanisms of distinction, how much structure is needed for an exhibition about performance art to be truly productive in the sense mentioned above?

Workgroup «performative archives» – PANCH:
www.panch.li/performative-archive
Research project «archiv performativ»:
archivperformativ.zhdk.ch

Pascale Grau is an artist, cultural theorist MAS ZHdK and curator of many performance events. She directed the SNF-DORE research project archiv performativ at the Institute for Cultural Studies in the Arts at ZHdK Zurich and is a member of the board of PANCH. She lives and works in Basel. www.pascalegrau.ch

Performance Ideen

Am Museumseingang Spalier stehen.

Einen Chor bilden und die institutionelle Nicht-Anerkennung auf der Zunge zergehen lassen.

Mit den nackten Füßen tief in die Matsche rein. Zügig in den Saal gehen, einen kleinen, schlüpfriegen Tanz aufführen. Dann durch den Saal rennen und wieder hinaus.

Wenn das Wort Performance auf dem Podium gesagt wird, kurz aufstehen und sich wieder hinsetzen. Den ganzen Symposiums-Tag lang.

Die Kameras suchen und immer wieder ins Bild hinein stehen, um in den Dokumentationen des Symposiums sichtbar zu sein.

Die institutionellen Repräsentanten im Brustton der Überzeugung auffordern, das nächste LEGS Festival zu besuchen, wo immer es auch stattfindet.

Sich fremdschämen.

Täglich zur Tea Time einen freundlichen Austausch zwischen der aktuellen Performanceszene und den kulturellen Institutionen vehement einfordern.

Wie eine Horde Hasen den Saal stürmen und Radau machen.

Die Nächte vom 25. und 26. Januar nutzen, um im Museum Tinguely zusammen zu kommen und zu performen. Ohne zu fragen. Einfach nach den Veranstaltungen und Schliesszeiten bleiben und loslegen. Dazu Publikum einladen.

Performance Ideas

Form a guard of honour at the museum entrance.

Create a choir and let the institutional non-recognition melt on the tongue.

Stick the bare feet deeply into the mud. Run quickly into the room, dance a little dance lewdly. Then run through the room and back outside.

When the word performance is pronounced on the podium, briefly stand up and sit down again. Do this during the whole day of the symposium.

Look where the cameras are and get into the picture, so as to be visible in the documentation of the symposium.

Demand in a persuasive tone that the institutional representatives attend the next LEGS festival wherever it takes place.

Feel ashamed for the other side.

Every day at teatime, a friendly exchange between the current performance art scene and the cultural institutions – demand this strongly.

Storm the room like a herd of cows and kick up a row.

Use the evenings of the 25th and 26th of January to get together at the Museum Tinguely and do a performance. Without asking permission. Wait for the end of the events, stay after closing time and cut loose. Invite the public.

Journal

Auf unserer Website finden Sie verschiedene Texte zu aktuellen Performances seit 2014. Dabei geht es um das Versammeln von verschriftlichten Nachklängen, um ein experimentelles Spiel mit Formen der Reflektion und des Weiterdenkens nach einem Performance-Erlebnis.

www.apresperf.ch

Besucherinformation

Detaillierte Informationen zum Publikations-, Ausstellungs-, Veranstaltungs- und Vernetzungsprogramm finden Sie auf der Website der jeweiligen Initiative:

www.kasko.ch
www.panch.li
www.performancechronikbasel.ch

Adressen

Kaskadenkondensator, Burgweg 7, 4058 Basel
info@kasko.ch

Performance Art Network CH, Isteinerstrasse 92, 4058 Basel
contact@panch.li

Performance Chronik Basel, Amerbachstrasse 55a, 4057 Basel
muda@mathiszwick.ch

Impressum / Imprint

Redaktion / Edited by: Andrea Saemann, Muda Mathis, Chris Regn; Herausgeber*innen / Published by: Kaskadenkondensator, PANCH Performance Art Network Schweiz, Performance Chronik Basel; Autor*innen / Authors: Andrea Saemann, Muda Mathis, Chris Regn, Irene Müller, Gisela Hochuli, Sabine Gebhardt / Fink, Pascale Grau, Dorothea Schürch, Martin Chramosta, Dorothea Rust; Performance Ideen für ein Symposium / Performance Ideas for a Symposium: Bruno Schlatter, Irene Maag, Parvez Imam, Mirzlekid, Glynis Ackermann, Lilian Frei für ein Symposium; Partnerschaft / Partnership: ApresPerf, migma Performance Luzern, Bildwechsel Basel, Sympodium «What's wrong with Performance Art?» Corner College Zürich; Übersetzung / Translation: Jean-Marie Clarke; Gestaltung / Design: EDIT – Nicole Boillat; Druck / Printed by: Druckkollektiv Phönix Basel; Auflage / Edition: 200; Editorial deadline: 08.01.2018; Änderungen vorbehalten / All information may be subject to change.

Umschlag aussen / Cover outside: Street Performance Sketches on 19 August 2017 in District 4 in the surrounding of Corner College for the flyer of trans-local Sympodium: What's Wrong with Performance Art?, initiated by Dorothea Rust and Dimitrina Sevova, with the participation of themselves, artist friends and collaborators, as well as accidental pedestrian passersby. Group re-enactment of the Performance Sketches by Urs Lüthi and David Weiss, 1970. (Foto/Photo: Andreas Kessi); Umschlag innen / Cover inside: Performancekünstler*innen / Performance Artists, eine zufällige Versammlung von Schweizer Performancekünstler*innen zusammengetragen von PANCH / an accidental gathering of Swiss performance artists collected by PANCH; Zeichnungen / Drawings: Ariane Andreggen

Journal

On our website you will find various texts on performances since 2014. This is a collection of responses that were written down, an experimental game with forms of reflection and further thinking after a performance experience.

www.apresperf.ch

Practical information for visitors

You will find detailed information about the publication, exhibition, events and network programmes on the websites of the respective initiatives:

www.kasko.ch
www.panch.li
www.performancechronikbasel.ch

Addresses

NATHALIE STIRNIMANN STEFAN STOJANOVIC
ELIANE RUTISHAUSER BÉRAUD / JOSIPOVIC VERICA KOVACEVSKA
WATIQ AL AHERI JOA ISELIN KÖHLE NICOLAS
MERICRUZ PENALOZA VERMOT PETIT
MELCHIOR ROHNER - OUTHENIN
GABI GLINZ RIikka TAURIAINEN
DADAM ZÜRICH
ST PAULI MARINA BELOBROVAJA ALI AL-FATLAWI
PAUL DORN MARIE-CLAUDE GENDRON
NTANDO CELE LARA STANIC BRIGITTE DATWYLER LUCIAN FREI CHRISTOPH RANZENHOFER
ANDREAS PFISTER DOROTHEA BERNADETTE ANGELA STUCCLIN
PORTE ROUGE MONICA KLINGLER ANGELA HAUHEER KATA
ROMY RÜEGGER DOROTHEA RUST MAYA MINDER MILENKO LAZIC YVONNE GOOD
JULIE BARZ
JULIA GERÖLS MICHAEL BLÄTTLER MONIKA GERHANN MICHELE GRAF STEFANIE KNÖBEL
MARC DIVO SUSANNE KELLER MO DIENER SELINA GRÜTER ARIANE TANNER
ANNEKÄTHI WEHRLI LARA RUSSI NADINE SCHWARZ DANIEL MEZGER
MAREIKE BERNIEN PETI WISKEMANN MARTING.SCHMID LATÉZA WIERSCH SALOTE SCHNEEBEL
SABIN TUNSCHÉL ALMA CHRISTINE BÄNNINGER ABBOTT CHRISTIAN CHRISTOPH STUODER HARPER SAN KELLER
R RECORDS SEBASTIAN WITTMANN TIZIANA ROSA CLARISSA HURST GRAUDON JEANETTE ENGLER
CORNER ANNA FREI DOROTHEA SCHÜRCH NATALIE MADANI MARC MOUCI ANNE ROSSET
COLLEGE FRANZISKA KOCH DOROTHEA SCHÜRCH NATALIE MADANI MARC MOUCI ANNE ROSSET
URNAHO HINA STRÜVER GREGORI HARI LUCA CALVORI DID SCHAFFER OLIVIA WIEDERKEHR
MIRZLEKID DIMITRINA SEVOWA MICHAEL BLÄTTLER JAMES STEVEN WRIGHT
MARION RITZMANN OMRI ZIEGELE ADELA PICON GABRIEL FLÜCKIGEN TIM ZULAU SUSANNE ZAHND
PETEREMCH TOBIAS OMBACHEN RESINA FLORIDA SCHMID KLARA SCHILLIGER
SILVIA ISENSCHMID LAURA LAESER ZITA BUCHER ALEXANDER OBRETIENOV RENATA BURKHARDT
JUDITH HUBER RHEA JULIA BUCHER ROLF GISLER FRANZ MÜLLER ANITA ZUMBÜHL
CLAUDIA BOCHER ZOE POWLEN ANNA HILTI STEPHANIE THÖNI
O.T. MONIKA GUNTHER RVEDI SCHILL ROCHUS LUSSI
A PROPOS SIC DANIEL HÄLLER ZITA BUCHER JAN SCHACHER BEAT UNTERNÄHRER MURINA BALDINGER
IRINA LOREZ ELDA TREYER PAT TREYER MILO MOIRÉ ANNA SABINA ZÜRNER
DOMINIK LIPP ANDREAS STÄUBLE ORPHEO CARCANO MAHTOLA WITTMER MAURA WITTMER SIMONE AUCHTERLOWY
SOUNDS LIKE RITA MARTIN BIERI THOMAS KÖPPEL NINA LANGENSAND TINA SMOLJKO
LOKALINT NICOLAS RAUFASTE LA RIBOT JÖRG KÖPPL MIO CHARETEAU JOHANNES WILLY
CHRISTOPH FRAUTSCHI FLORENCE JUNG PETER ZACEK RICARDA NAET CHR. STIOPH RÜTIMANN
NINA WILLIMANN SUZANNA RIECHLE ROMAN SIGNER LIKA NUSSLI ISABEL ROHNER URS LÜTHI
HAUS AM GEEN COLLECTIF LES PRIMITIFS ANDREA VOGEL NADINE SEELER STEFAN ROHNER FISCHLI & WEISS
ABENDSCHULE GUILLAUME PILET YAN DUVI NICOLAS GILINS GIANNI MOTTI NEOPOST TOUFWA
PIANO NOBILE MELISSA TUN TUN DENIS PERNET ANNINA MACHAZ JONATHAN O'HEAR
HEIKE FIEDLER LAUREN HURET MARTINA SOFFIE WILD BERGER MIRA KANDATHIL MARTIN RAUTENSTRAUCH
HEIKE FIEDLER JAN MAREUSICH ANGELA MARZULLO LIAGARCIA ELENA MONTESINOS PAUL DORN
THALIE REBHOLZ JÉRÔME LEUBA MIO CHARETEAU CILLES FURTWÄNGLER RAJONA ALTSCHUL
-TRA RAMAYA TEGEGNE FABRICE GYGI THEO KEFFLIN ZOFIA KLYTA-LACOMBE MARTA MARGNETTI
MAPEU LANGE DAPHNE ROULIN JEAN MARC MONTERA THOMAS KÖPPEL SONIA RIKLI SARAH ANTONY
TOM LANG MOURAT CHERAIT LOU MASDURAUD CORALIE ROUET PAMINA DE COULON YVES SCHERER
GABRIELA BRÜHWILER TONY MORCAN NICOLAS GILINS HEIKE FIEDLER CAMILLE ALENA RAPHAEL HETTI
MIRIAM STEINHAUSER JACQUES DEMIERRE DARREN ROSHIER VINCENT BARAS VINCENT BARAS VINCENT BARAS
OLI - DONDUP PASCAL SCHWAI CHOTER GASPARD BUMA COLIN RAYNAL DELPHINE CHAPUIS SCHMITZ GRIT ROESNER MAURA WITTMER
ON PROJEKT X ANDREA MARIONI PHILIPPE WICHT VOIN DE VOIN FRANCESCO SPEDICATO
D GAB BAUMGARTNER GENEVIEVE FAURE FEDERICA MARTINI MARTA MARGNETTI LUZIA PIANTA STELLA PFEIFTER
SYL BETULIUS FRANCESCO SPEDICATO CHRISTIAN MARCLAY MAYA BOSCH BEATRICE FLEISHLIN
URSULA PALLA JANSCHACHER JOANNIS MANDATOUNIS CLAUDIA COMTE GALEAZZI ANDREAS LIEBMANN
CHANTAL MICHEL THOMAS KÖPPEL CATHERINE GERTANIER AOIFE MC ATAMNEY NILS AMADEUS LANGE
THEO KÖPFLIN ISABEL OBRECHT JOE JON JOSEPH JANET HAUFLEER BALZ ISLER
ROSHIER ZOFIA KLYTA-LACOMBE JÉRÔME LEUBA JOKE LANZ COLIN RAYNAL PETER WALDVOGEL
SIMON SENN FRANÇOIS GREMAUD LAUREN HURET JELENA ENGER
L MOSSET SONIA RICKLI PIERRE MITSUD SIMONE FUCHS WILHELMINE SUTER ARIANE TANNER
SILVA COBALIE ROUET CAROLA SCHMID-GÖKE ALEX MESZMER TOM HUBER MARTIN BURR WERNER SUTER MIRIAM CAHN
LOU MASDURAUD LUCIANO ADREANI STELLA PFEIFTER PARMENTIER LA GROUPE BURREN MOURAD CHERAIT
MAHTOLA WITTMER MARIUS SCHAFFER & JÉRÔME STÜNZI TORRONI MASIMO FURLAN MATHIAS RINGENBERGER
SAND Jean TINGUELY



Eine Kooperation des Kaskadenkondensators, des Performance Art Network CH und der Performance Chronik Basel, in Partnerschaft mit ApresPerf

Unterstützt durch: Kaskadenkondensator, migma Performance, Performance Chronik Basel, PANCH, Verein Stroh zu Gold und Eigeninitiative

A cooperation between Kaskadenkondensator, Performance Art Network CH and Performance Chronik Basel, in partnership with ApresPerf

Supported by: Kaskadenkondensator, migma Performance, Performance Chronik Basel, PANCH, Association Straw-Into-Gold and Initiative of One's Own