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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2014)

Heft: 94: 30 years of Parkett : Tauba Auerbach, Urs Fischer, Cyprien Gaillard, Ragnar Kjartansson, Shirana Shahbazi

Artikel: Performance record : Roselee Goldberg, Bice Curiger, and Jacqueline Burckhardt in conversation with Nikki Columbus = Performance - eine Bestandesaufnahme : Roselee Goldberg, Bice Curiger, and Jacqueline Burckhardt im Gespräch mit Nikki Columbus

Autor: Goldberg, Rosele / Curiger, Bice / Burckardt,Jacqueline

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679792

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.07.2025

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

Performance Record

ROSELEE GOLDBERG, BICE CURIGER, AND JACQUELINE BURCKHARDT IN CONVERSATION WITH NIKKI COLUMBUS

NIKKI COLUMBUS: Today we're returning to a conversation that first took place in the pages of *Parkett* thirty years ago. In issue #2, in 1984, Bice asked a group of American art critics what had happened to New York's once lively performance art scene. In issue #4, the following year, RoseLee responded to this question and discussed how performance was moving out of the art galleries and alternative spaces where it had taken up residence in the '60s and '70s, and had split in two: Some of the "stars" of those decades moved into larger theater spaces, into pop music, and into mainstream culture while more fringe performers took their shows into the nightclubs.

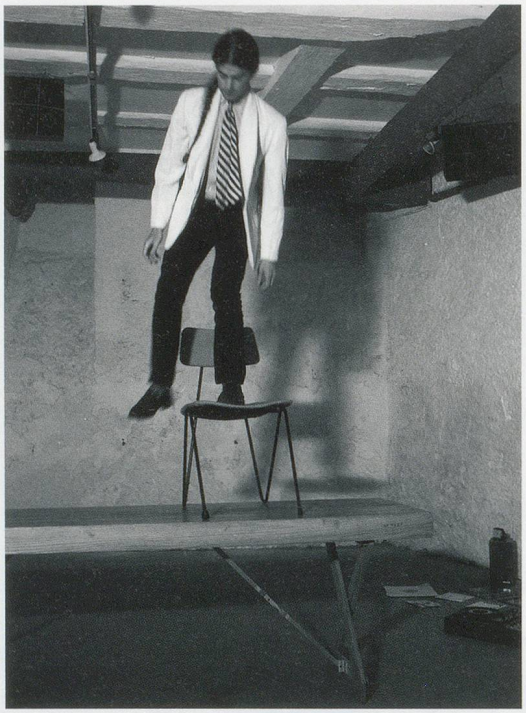
Thanks in large part to RoseLee's books, we know this New York history well, but the European story is less familiar. Jacqueline, you curated a performance program for Kunsthaus Zürich in the late '70s and early '80s. What was the performance scene like in Switzerland and Europe at that time, just as *Parkett* was beginning?

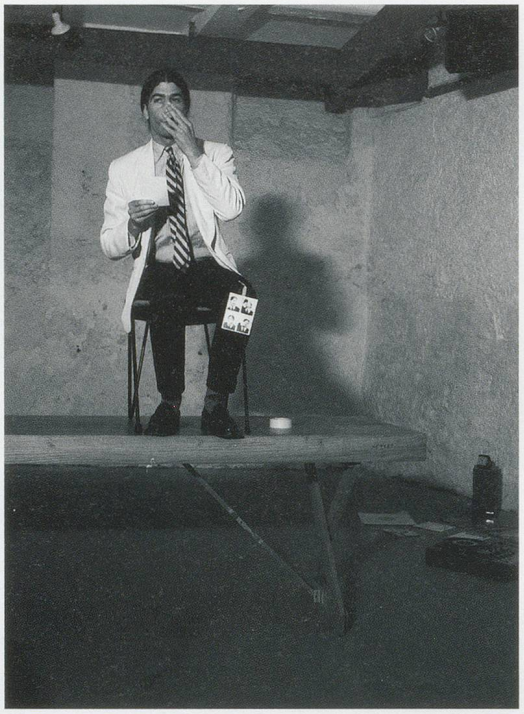
JACQUELINE BURCKHARDT: There was a local scene with some great Swiss performers, like the dancer and multimedia artist Anna Winteler and the dancer Christine Brodbeck. Then there were Urs Lüthi, Luciano Castelli, and Manon as well, for whom performance was actually more of a "pose"; Roman Signer, who didn't attract widespread attention until much later; Anton Bruhin, a draftsman and sound poet; and Dieter Meier, an artist who presented actions in public in the '70s and then became the singer for the electro-pop band Yello. Based in Geneva, John Armleder and the Groupe Ecart were more influenced

---

ROSELEE GOLDBERG is founding director and curator of Performa, the biennial of visual art performance in New York, and the author of *Performance Art: From Futurism to the Present*, first published in 1979. / *BICE CURIGER*, editor-in-chief of *Parkett*, is also the first artistic director of the Fondation Vincent van Gogh Arles inaugurated this year. She was a curator at Kunsthaus Zürich for many years. / *JACQUELINE BURCKHARDT*, co-editor of *Parkett*. / *NIKKI COLUMBUS* is US senior editor of *Parkett*.

Performance Frauenrakete, photograph: SIGMAR POLKE, UNTITLED (WOMEN ROCKET), 1976, 11 $^{5}/_{8}$ x 16 $^{1}/_{2}$" / OHNE TITEL (FRAUENRAKETE), Photographie, 30 x 42 cm. (COURTESY THE ESTATE OF SIGMAR POLKE)





JOHN M. ARMLEDER, performance view / Performance-Ansicht, 1982, Hirscheneck-Keller, Basel. (PHOTO: FRANZ MÄDER)

by Fluxus and John Cage. They all performed mainly in Europe and, in fact, some only in Switzerland.

We were also very bound to the American scene. Jean-Christophe Ammann was then director of the Kunsthalle in Basel, and Adelina von Fürstenberg was director of the Centre d'Art Contemporain in Geneva. They had started to present international performance art in the mid-'70s. I went to these events and was totally fascinated, and I wanted to show the performers in Zurich as well. At that time, Zurich had no Kunsthalle, no well-equipped off-spaces for performers. So I organized this at Kunsthaus Zürich, where I worked as a restorer. Then the Kunsthaus, Kunsthalle Basel, and the CAC started sharing costs to bring over performers, who would tour through Switzerland.

NC: So you brought American artists of this generation to Zurich?

JB: Yes. The American scene was completely unknown here. In 1980, I presented Laurie Anderson for the first time in Zurich, and there were seventeen people in the audience, including Bice, my parents, and some friends, whom I dragged there. I also organized workshops with artists like Dana Reitz, Vito Acconci, Simone Forti, Bill T. Jones, and Arnie Zane. And local performance artists would come to these workshops.

BICE CURIGER: Zurich had a very strong underground and subcultural scene. But the

American scene seemed so much more professional and intellectual. There was a fascination with it. We didn't travel like we do today, and we weren't in such close contact. The American scene in the '70s was in communication with Düsseldorf, with Konrad Fischer and other gallerists there. But it was a new thing to invite Americans to tour in Europe.

ROSELEE GOLDBERG: I was director of the gallery at the Royal College of Art in London in the '70s, and from the beginning of my time there, we had a weekly performance series. We had the Kipper Kids, Gilbert and George, Anne Bean, Christian Boltanski, Marina Abramović. There were very interesting performances taking place in Europe, in Düsseldorf, London, Paris, Milan, by artists such as Rebecca Horn, Monika Baumgartl, Klaus Rinke, VALIE EXPORT, and Gina Pane. But this work was not being seen in New York.

I became curator at the Kitchen in '78, and I had just written my book on performance. I was a little concerned about stepping into an institution, albeit an "alternative" one. I thought, "How do I go and run a performance organization when I've been talking about performance as being this completely radical, anti-institutional medium?" But I soon got over it, programming new work that I felt was essential to introduce, in a lot of different media. I created a video viewing room—a place to hang out, chat, and see ongoing video programs day and night. The first shows in the gallery alongside it were by Robert Longo, Cindy Sherman, and Jack Goldstein. I had just come back from London, so I also presented performances by many of the artists I'd been working with there, including the Kipper Kids, Judy Nylon, Brian Eno, and Bruce McLean. I was very aware of trying to connect New York to what I had experienced in Europe. But I was also very conscious of curating a program that emphatically looked at all media, all the time, making no separation or hierarchy between disciplines.

JB: In 1981, Harald Szeemann became an independent curator at the Kunsthaus, and the director told me that from now on Szeemann would take care of the performance program. But, in fact, after that, there was no performance on a regular basis anymore. It was a pity, especially because he himself had staged one-man performances in Bern in the '60s and it was his doing that James Lee Byars cultivated close contact with Bern for the rest of his life and left lots of traces behind. Since the '50s people had already been experimenting in Bern with "scenographic" works in the fine arts, like Daniel Spoerri (then still a ballet dancer at the opera), Meret Oppenheim, Jean Tinguely, and Niki de Saint Phalle.

RG: In New York in the '80s, performance entered the clubs, and the "performance monologue"—introduced by Spalding Gray, Eric Bogosian, and Karen Finley—became ubiquitous. Performance that might be more ambitious in terms of scale or content seemed to have reached a problematic dead end. There was nowhere for artists to grow up. There was the Kitchen, and then there was BAM, but there was nothing in between. How many downtown artists could make the transition to the scale of the Brooklyn Academy of Music, an opera house with 2,500 seats? Very few. Meredith Monk could do it. Laurie Anderson could do it. Phil Glass could do it.

NC: Tate Modern opened the Tanks a couple of years ago, and now MoMA and the Whitney are building designated areas for performance in their new buildings. Are these the kinds of spaces that you'd hoped for?

RG: It's interesting to see all this real estate, bricks and mortar, being built for performance,

and yes, I think it is going to make a big difference to the kind of work we'll be seeing in the future. In addition, these new spaces will demand a new generation of specialized curators with knowledge of the history of performance who also know how to produce this material.

Performance is now entering the museum at full force, at many different levels. It is more and more being incorporated at a historical level in the galleries. The '70s are now history, and museums cannot just have one big empty room that says "Conceptual art." They have to show the work of Conceptual artists who were making live performance, from Adrian Piper to Joan Jonas to Vito Acconci.

Since 2000, the idea of the museum has changed completely. Remember when you used to walk through a museum and you'd whisper, like being in a library or study hall? Now the museum has turned into this pleasure palace of intellectual excitement, and spaces are being built for large crowds to gather. So yes, there's a new kind of architecture of the museum being demanded by "the live," in many different forms, including music and dance as well. I'm sure, from now on, every new museum will have a dedicated performance space.

NC: Bice and Jacqueline, is this a trend in Europe as well? Are dance and performance happening in the museum? And are museums in Switzerland and elsewhere expanding to include new theaters for performance?

JB: So far, Swiss museums and Kunsthallen don't have many spaces with the facilities to accommodate performance, like good dance floors. The needs of most performers have become more ambitious, and the public has broadened, so now performances are shown more often in professional spaces.

BC: Zurich has Gessnerallee, which is one of the smaller theaters, and Rote Fabrik. So there are spaces where such things can happen. And Kunsthaus Zürich holds the archive of the modern dance pioneer Suzanne Perrottet, which includes a large collection of drawings by the choreographer and theorist Rudolf von Laban, as well as documents related to his work. Last year, the American artist Kelly Nipper performed at the Kunsthaus in dialogue with his drawings.

Basically, in contrast to the United States, the scene is well-funded and can perform in suitable spaces. There is the annual dance festival Steps, with groups performing not only in fringe venues but also in places like the Zürich Opera House, where so-called "advanced" dance arts are presented. So there are venues for such things. But I think it's dangerous to generalize—to think that because there are now two or three large spaces in the world specifically designed for performance that all of a sudden the whole art scene will emerge from there. The Tate has made this symbolic gesture to open these fantastic spaces with the Tanks, and now we have to see if an interested public will fill these spaces, inspired by the innovative power of art.

RG: There's a broad cross-generational, cross-disciplinary audience who will come to museums to see this work. Performance is actually very accessible, more so than, say, an exhibition of Abstract Expressionist painting. Many will say, "Well, I didn't study art history. I don't know how to respond to this." But everybody can look at a Marina Abramović piece and have a response.

As for dance, I think there's a hunger in the art world to see work that has a different expertise, that's so profoundly about skill and precision. And I'm all for finding ways to sup-

ANNA TERESE DE KEERSMAEKER, FASE: FOUR MOVEMENTS TO THE MUSIC OF STEVE REICH, 2012, performance view, The Tanks, Tate Modern / FASE: VIER SÄTZE ZU MUSIK VON STEVE REICH, Performance-Ansicht. (PHOTO: HERMAN SORGELOOS)

port the dance world in this country, where there is no support! It feels like we've come full circle, bringing radical dance back into the art context where it was in the '70s. Although it should be noted that in the '70s, that collaboration or crossover was created by the artists and dancers themselves. Now it's being generated more by curatorial interest.

BC: You have to remember that Switzerland is small. Zurich has 400,000 inhabitants, not 8 million, like London or New York. We are not in the same situation. MoMA has an enormous potential audience, which is unique. Switzerland has an amazing density of museums and Kunsthallen—but it's all dispersed.

NC: So each has a smaller, more local audience?

BC: Yes. There might be a fantastic performance, but how many people are going to see it, who is going to write about it, where will they write about it—who is really interested in what happened in a small city? You know, it's a completely different situation. If you live in

LAURIE ANDERSON, performance view / Performance-Ansicht, 1978, Kunsthalle Basel. (PHOTO: FRANZ MÄDER)

DANA REITZ, dance performance / Tanzperformance, 1979, Kunsthalle Basel. (PHOTO: FRANZ MÄDER)

Basel, and you're not totally into this specialist scene, you might not really hear about what happens in Zurich. There isn't this centralization of discourse like you have in New York.

RG: I think the scale of America is so unimaginable in a European setting. There's such a fascination in this country with mass culture, and it's constantly being examined by American artists. But then I try to think, what is mass culture in Switzerland or Germany or Austria?

BC: Well, even our museums have become part of mass culture; marketing has been integrated into curatorial work. And we have become more skeptical today than we were twenty or thirty years ago, when we thought we were embracing pop culture because it was so democratic. When Laurie Anderson suddenly appeared in the charts with "O Superman," that was an amazing, extraordinary event. But today we are a bit more sober about that because we know the machine will devour everything and make something completely different out of it.

RG: Laurie's song became a hit, Warner Brothers gave her a six-record contract, and everybody was like, "Oh my God! She's selling out." Soon afterward, they all wanted to sell out, too. In the '80s, we were constantly having this conversation about high and low. What is high art? What is mass culture? And how can we cross over? Today, of course, we're part of a digital world that connects everything to everything else. Young artists today aren't asking those questions; they just assume that it's a continuum.

NC: But now we're seeing this crossover in the opposite direction—from popular culture to performance art. James Franco and Jay Z want to be part of Performa; I even read that Angelina Jolie contacted you.

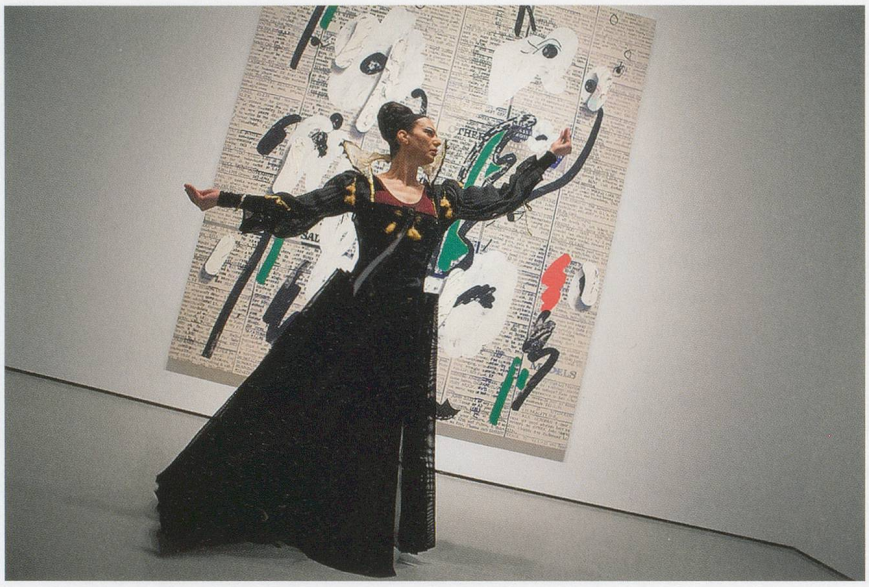
BIRGIT & WILHELM HEIN, SUPERMAN SUPERWOMAN, 1980, performance view / Performance-Ansicht, Kunsthalle Basel. (PHOTO: FRANZ MÄDER)

RG: I was certainly surprised when Angelina Jolie called, that it was really her on the phone. And I asked, "How come you're interested in this?" She answered, "Because what you do is not about making money." I'm not giving you an exact quote, but it was something to that effect. "Everything that I work on has this other measure." There was an acknowledgement that in the art world, pure experimentation is still allowed.

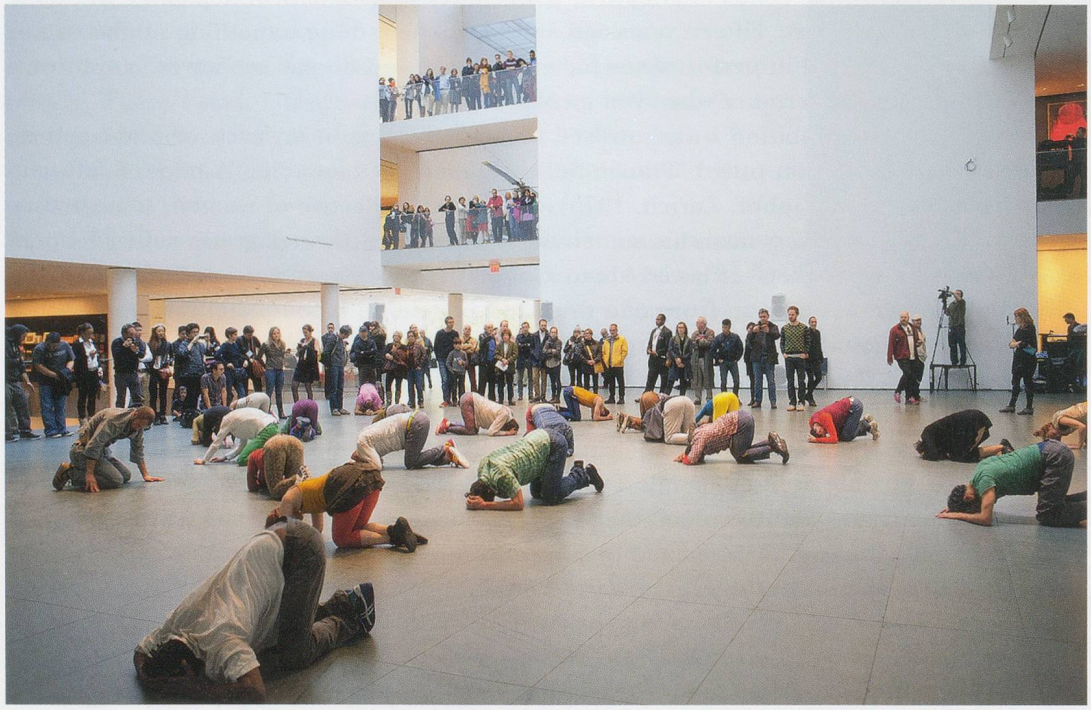
NC: Yes, and they also get to be an author of what they're doing. So, if more and more people are turning to performance, does this put pressure on curators? Bice, your inaugural exhibition at the Fondation Vincent van Gogh in Arles this spring is called "Van Gogh Live!" Last summer, as a "Prélude to the Opening," there were performances by Nils Bech—who also performed at your Venice Biennale in 2011—and Guillaume Bruère painted in public on the city's main square. Fifteen years ago, would you have done something similar or no? You've been interested in performance for a long time, but do you see waves in your own curatorial practice in terms of when you incorporate it?

BC: The very first exhibition I was involved with, when I was in my early or mid-twenties, was a feminist exhibition called "Frauen Sehen Frauen" (Women See Women, Städtische Kunstkammer zum Strauhof, Zurich, 1975). We were a collective of women, some artists, some students. It was very anarchic somehow. We created a theater group called Frauenrakete—Rakete is "rocket." It lasted about two or three years, and we performed maybe five times, sometimes even in front of a thousand people, with completely amateurish but exuberant manifestations. Then I organized another exhibition, in the summer of 1980, that was close to the punk movement of the late '70s. It was called "Saus und Braus" (Revel and Riot). That was the first time Fischli and Weiss showed their work together and punk bands like Kleenex and Yello were playing at art exhibitions. So that's my background. It was never so separate. It just depends if you see someone doing interesting work. In 1994 in the exhibition "Signs and Wonders – Niko Pirosmani and Recent Art" at Kunsthaus Zürich I presented a whistling performance by Klara Schilliger and Valerian Maly, who sat and whistled under a red velvet cover. And later I organized performances of the duo "Geholte Stühle" and Minimetal (1998).

NC: Jacqueline, as director of the Sommerakademie at Zentrum Paul Klee in Bern, you choose a guest curator and fellows for each summer's program. Are you seeing an increase in applicants interested in performance? The curator for this summer, Raimundas Malašauskas, has frequently featured performers in his exhibitions, from dancers to hypnotists.



BORIS CHARMATZ, 20 DANCERS FOR THE XX CENTURY (Richard Move), 2012/2013, performance view, "Musée de la danse," Museum of Modern Art, New York, 2013 / 20 TÄNZER FÜR DAS XX JAHRHUNDERT, Performance-Ansicht. (THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK / PHOTO: JULIETA CERVANTES)



BORIS CHARMATZ, LEVÉE DES CONFLITS EXTENDED/SUSPENSION OF CONFLICTS EXTENDED, 2010, performance view, "Musée de la danse," Museum of Modern Art, New York, 2013 / ERWEITERTE AUFHEBUNG DER KONFLIKTE, Performance-Ansicht. (THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK / PHOTO: JULIETA CERVANTES)

JB: Since it began in 2006, performance has been central to the Sommerakademie, with speakers such as Thomas Hirschhorn and Jeremy Deller and fellows like Tellervo Kalleinen, San Keller, and Tris Vonna-Michell. Herbert Lachmayer was the guest curator of the second edition, and he invited the Austrian collective Gelitin, who built a tent on the roof of the Zentrum Paul Klee, where they lived and performed and held workshops. Performance is a vital element of the program.

NC: Featuring performance in a program of events and discussions in an academy setting is easier than what is demanded by a museum. How do you approach an exhibition of performance, which is limited by its documentation?

BC: When I curated "The Expanded Eye" (Kunsthaus Zurich, 2006), I devoted a whole section to experimental film in the '60s. And I realized that only a few figures, like Nam June Paik and a few others, managed to become part of art history because they also created objects, and they always had one leg in the gallery scene, the museum scene, the biennial scene. Someone like Stan VanDerBeek was not part of film history, and he was not part of art history, but now, with the importance of video art, we go back and look at these things. I think with performance there might also be a lack of names because these people did not appear on the radar at the right moment, or at the right place, and their work tends to disappear.

RG: Every artist since the late '70s has been finding ways to make art objects, drawings, or photographs that are stand-alone references to their performance. Joan Jonas, for example, has made beautiful miniature theaters that you can look through and see a projection on the back wall. We're touring an exhibition called "Performance Now," which includes video, installations, objects, and drawings made since 2000—costumes by Kelly Nipper, a film by Jérôme Bel, photographs by Nikhil Chopra and Clifford Owens, and an installation specially designed by Marina to show "Seven Easy Pieces."

NC: You've long stressed the importance of documentation, contra to those who argue performance is only intended for a firsthand audience.

RG: The fact that performance is ephemeral becomes a kind of excuse for critics and art historians to avoid dealing with this incredibly important medium. To say, "You had to be there" makes no sense. I wasn't at the Battle of Waterloo either. I wasn't at the French Revolution. But it doesn't negate the absolute validity of this material in shaping and shifting culture and art history as we know it. Museums are full of performance-related material: Futurist texts, Kurt Schwitters collages, Yves Klein paintings, Yoko Ono Films. They're just called by another name.

TRISHA BROWN, dance performance / Tanzperformance, 1980, Kunsthalle Basel. (PHOTO: FRANZ MÄDER)

NC: You've published a book for each iteration of Performa, covering every event in each biennial. Do you feel that documentation should be limited to text and photographs? The Performa website includes some video documentation, but have you ever thought of including a DVD with the books?

RG: Well, we have over seven hundred hours of performance video from the different biennials. I know

how to write and edit books, but I don't know how to edit film! So it's a matter of time and money, but one day soon we'll find a way to make this material available.

NC: Another mode that enjoyed a real moment is reenactment—the least technological form of documentation. This culminated in Abramović's "Seven Easy Pieces," which you just mentioned a moment ago, in which she reenacted other performers' works, and her MoMA retrospective in 2010, in which she trained people to reenact her own work. But since then, it doesn't seem so visible. Is reenactment still a viable way of preserving performance art? Is it still happening?

RG: Have you been seeing that in Europe at all?

BC: A year or two ago, Kunsthalle Vienna wanted to do something with Marina, and then it didn't happen because of money. So I think it's becoming much more expensive.

RG: Generally, performance is expensive to produce because people need places to stay and airplane tickets and food to eat and spaces to rehearse. Reenactment is an exciting way to reach into history and bring it into the present. Marina's reenactment of other people's work and her reenactment of her own work was profound, both as sculpture and installation. Each piece tells you about the historical period in which it was produced.

So, yes, the art historian in me says reconstructions are absolutely important. And then the curator says some can be reproduced, and some shouldn't be. A curatorial overview is essential to successful reconstructions.

NC: One strand of performance we don't seem to see any more is the kind of transgressive work that came out of Viennese Actionism and body art. Does it exist today?

BC: We live in such a different world nowadays, I think it's difficult to compare. That was a different society—it was postwar and post-existentialism.

JB: To have a Hermann Nitsch—

BC: Günter Brus, Schwarzkogler . . .

JB: I think certain things happen in a certain historical-social-political context, and they have to be recorded. But it's still dated to a certain time. Maybe in America, there was Mike Kelley, Paul McCarthy. But just thinking about some works by Carolee Schneemann, would these still be possible now? I mean, I think they wouldn't have the same impact anymore.

RG: I totally agree. Historical context shapes the work. Actionism was about war in Europe and Vietnam; Carolee Schneemann's work related to the sexual revolution and feminism. I think the times are incredibly different. The last time we saw such transgressive work was during the AIDS crisis, with artists like David Wojnarowicz. Today some of the more critical work is dealing with gender or transgender issues on the one hand, or with politics in the Middle East on the other. Both convey a sense of urgency about lives lived, a feeling that the artist has no choice but to confront deeply felt issues.

BC: Looking back at the last twenty or thirty years, it seems like performance is an area where expressivity, the courage to show affect, continued to flourish although it had been banned from the visual arts after the neo-expressionism of the '80s.

RG: You're absolutely right. Performance allows for an enormous variety of very specific concerns. It can be very expressive. It is also "figurative" as opposed to abstract because the human body is at its center, and so it's also, by its very nature, somewhat narrative—every body tells a story. Performance allows for many layered ideas to be presented, and for great

CAROLEE SCHNEEMANN, MEAT JOY, 1964, filmstill / FLEISCH FREUDE, Filmstill.

variables in aesthetics and image making. It comes in so many different shapes and sizes, yet it is mostly driven by content, by meaning.

I am often asked, "What if performance becomes too institutionalized in the museum context?" But it has been "institutionalized" for a long time, if we consider the work of some of the major artists of the late twentieth and early twenty-first centuries, such as Paul McCarthy, Matthew Barney, Mike Kelley, Dominique Gonzalez-Foerster, Marina, Ai Weiwei. Their work has long been in museums and much of it is performance-related. For me, this work is part of an extended line of performance history; it demonstrates a kind of performance intelligence, an understanding of the disruptive and compelling nature of performance.

NC: I just have one last question for Bice and Jacqueline: *Parkett* has collaborated over the years with a number of artists who work in performance, such as Laurie Anderson, whom we mentioned earlier, Robert Wilson, Gilbert and George. But the publication has traditionally been limited to collaborating with artists who can create limited-edition objects. However, just as RoseLee continues to encourage visual artists to expand into performance, I wonder whether you could imagine *Parkett* in the future encouraging performance artists to create objects. Would *Parkett* ever collaborate with a choreographer?

BC: We always went to Frankfurt to see Bill Forsythe's performances. A collaboration would have been a possibility, but it never crossed my mind. Maybe I should tell you that for years I was trying to convince the rock star Prince to collaborate with *Parkett*. I figured he could tear his shirt into thirty pieces and we could offer them to our readers as an edition. But how do you write a letter to Prince? "I've always been a great fan of yours." I mean, that sounds so stupid. I tried all these possible ways to get in touch with him. I think the closest I got is I heard that his bodyguards were flipping through an issue of *Parkett*.

RG: That's close!

Performance – eine Bestandesaufnahme

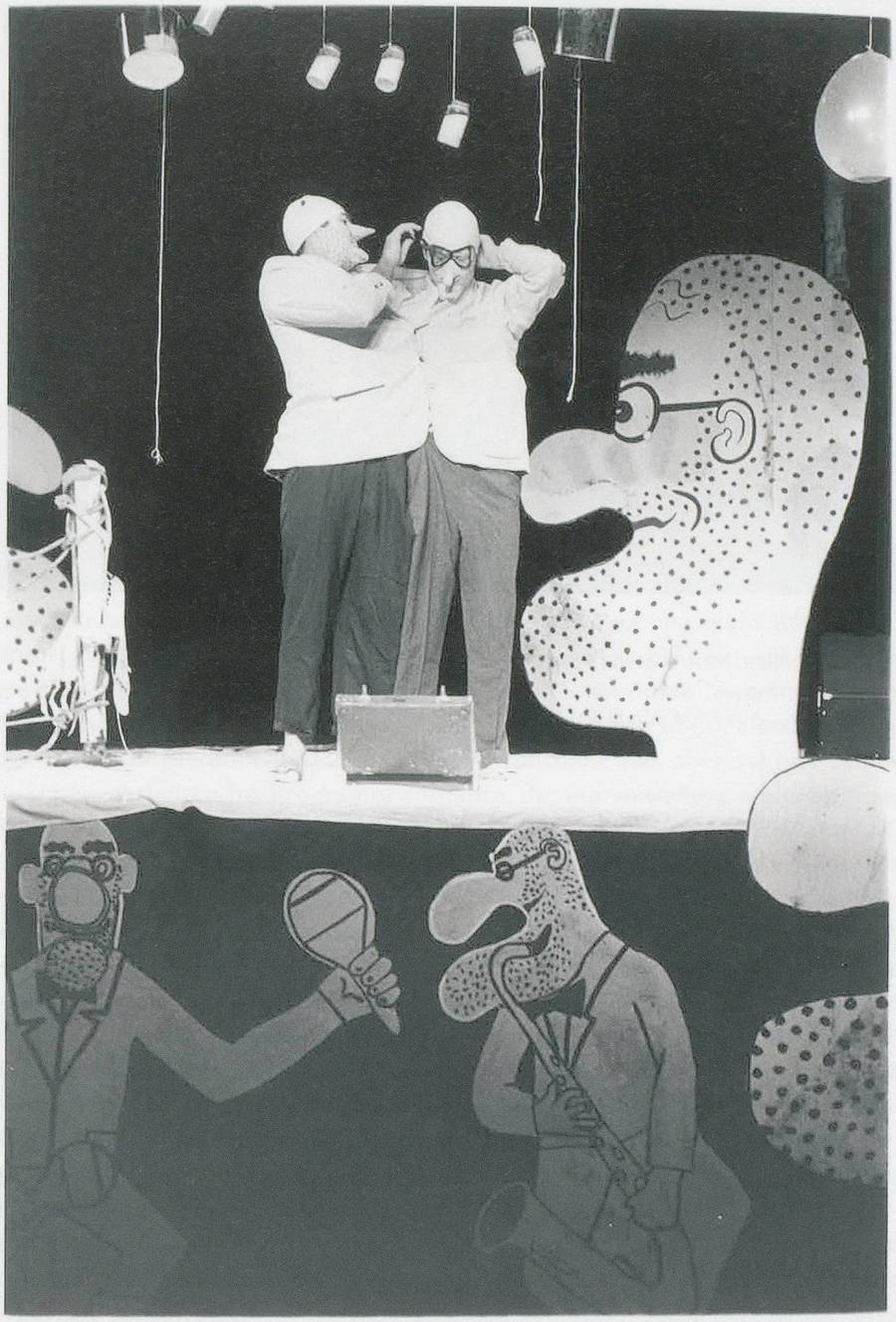
BICE CURIGER, "Saus & Braus," exhibition poster / Ausstellungsplakat, 1980, Strauhof Zürich.

ROSELEE GOLDBERG, BICE CURIGER UND JACQUELINE BURCKHARDT IM GESPRÄCH MIT NIKKI COLUMBUS

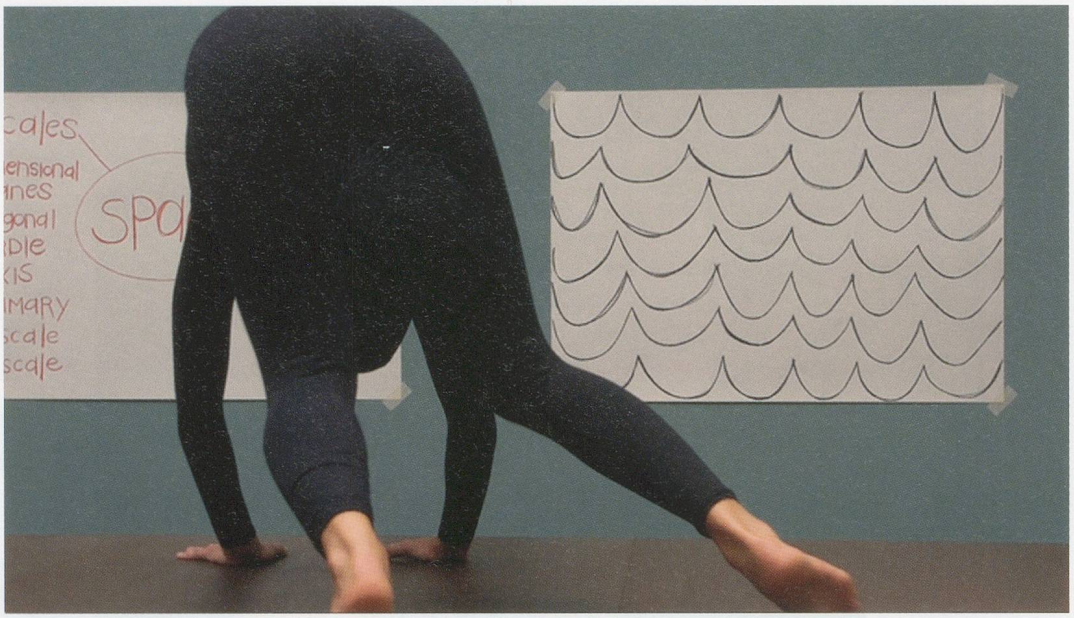
NIKKI COLUMBUS: Wir knüpfen heute an ein Gespräch an, das vor dreissig Jahren geführt wurde: In *Parkett* 2, 1984, fragte Bice einige amerikanische Kunstkritiker, was eigentlich mit der einst so lebendigen Performance-Szene New Yorks geschehen sei. Im Jahr darauf antwortete RoseLee in *Parkett* 4 auf diese Frage und legte dar, dass die Performancekunst gerade im Begriff sei, sich aus den Galerien und alternativen Kunsträumen, in die sie in den 60er- und 70er-Jahren Einzug gehalten hatte, zurückzuziehen, und dass eine Spaltung stattfand: Einige der «Stars» jener Jahrzehnte zog es jetzt in grössere Theaterräumlichkeiten, zur Popmusik und in die Mainstream-Kultur, während Künstler, die sich eher am Rand der Szene bewegten, ihre Auftritte in Nachtclubs verlegten.

Die New Yorker Seite der Geschichte ist uns – hauptsächlich dank RoseLees Büchern – bestens bekannt, mit dem Verlauf in Europa sind wir dagegen weniger vertraut. Jacqueline, du hast in den späten 70er- und frühen 80er-Jahren für das Kunsthaus Zürich ein Performance-Programm organisiert. Wie sah die Performance-Szene in der Schweiz und in Europa damals aus, unmittelbar vor und in der Anfangszeit von *Parkett*?

ROSELEE GOLDBERG ist die Gründungsdirektorin und Kuratorin der Performa, der Biennale der Visual Art Performance in New York und die Autorin von *Performance Art: From Futurism to the Present*, erschienen 1979. / *BICE CURIGER* ist Chefredaktorin von *Parkett*. Sie ist künstlerische Direktorin der Fondation Vincent van Gogh Arles und war Kuratorin am Kunsthaus Zürich. / *JACQUELINE BURCKHARDT* ist Mitherausgeberin von *Parkett*. / *NIKKI COLUMBUS* ist die US-Redaktorin von *Parkett*.



THE KIPPER KIDS, performance view / Performance-Ansicht, The Kitchen, New York, 1979.
(COURTESY OF THE KITCHEN AND THE GETTY RESEARCH INSTITUTE, LOS ANGELES)



KELLY NIPPER, MOUVEMENTS DU CENTRE DE GRAVITÉ, 2013, dancer: Marissa Ruazol, performance view, "Kelly Nipper- Black Forest," 2013, Kunsthaus Zürich / BEWEGUNGEN AUS DEM ZENTRUM DER SCHWERKRAFT, Performance-Ansicht. (PHOTO: MIRJAM VARADINIS)

JACQUELINE BURCKHARDT: Es gab eine lokale Szene mit einigen wunderbaren Schweizer Künstlerinnen und Künstlern. Etwa Anna Winteler, eine Tanz- und Multimediakünstlerin; die Tänzerin Christine Brodbeck; Urs Lüthi, Luciano Castelli oder auch Manon sind als Performer eigentliche «Poseurs» gewesen; es gab Roman Signer, der erst viel später breitere Anerkennung fand, Anton Bruhin, ein Zeichner und Klangpoet, oder Dieter Meier, ein Künstler, der in den 70er-Jahren Aktionen im öffentlichen Raum gemacht hatte und dann Sänger der Elektropop-Band Yello wurde. In Genf gab es John Armleder und die Groupe Ecart, die von Fluxus und John Cage beeinflusst waren. Alle traten vorwiegend in Europa oder gar ausschliesslich in der Schweiz auf.

Wir waren auch eng mit der amerikanischen Szene verbunden. Jean-Christophe Ammann war damals Direktor der Kunsthalle Basel und Adelina von Fürstenberg leitete das Centre d'Art Contemporain in Genf. Die beiden hatten Mitte der 70er-Jahre begonnen, internationale Performancekunst zu zeigen. Ich besuchte diese Veranstaltungen, war absolut begeistert und wollte diese Künstler auch in Zürich zeigen. Damals gab es in Zürich noch keine Kunsthalle und überhaupt keine geeigneten Alternativräume für Performanceauftritte. Also organisierte ich diese Veranstaltungsreihe am Kunsthaus Zürich, wo ich als Restauratorin tätig war. Danach begannen das Kunsthaus, die Kunsthalle Basel und das CAC in Genf sich die Kosten zu teilen, um Performancekünstler für eine Schweizer Tournee herüberzuholen.

NC: Du hast also amerikanische Künstler aus jener Generation nach Zürich geholt?
JB: Ja. Die amerikanische Szene war hier völlig unbekannt. 1980 habe ich Laurie Anderson erstmals in Zürich präsentiert und im Publikum sassen 17 Leute, einschliesslich Bice, meiner Eltern und einiger Freunde, die ich angeschleppt hatte. Ich habe auch Workshops organisiert mit Künstlern wie Dana Reitz, Vito Acconci, Simone Forti, Bill T. Jones und Arnie Zane. Und unsere lokalen Performancekünstler nahmen an den Workshops teil.
BICE CURIGER: Zürich hatte eine sehr solide Underground- und Subkulturszene. Doch die amerikanische Szene wirkte viel professioneller und intellektueller. Das war das Faszinierende daran. Wir reisten nicht so viel wie heute und standen nicht in so engem Kontakt. Die amerikanische Szene der 70er-Jahre kommunizierte mit Düsseldorf, mit Konrad Fischer und anderen Galeristen dort. Amerikaner zu einer Europatournee einzuladen, war jedoch neu.
ROSELEE GOLDBERG: Ich war in den 70er-Jahren Direktorin der Galerie des Royal College of Art in London und wir hatten von Beginn an eine wöchentliche Performance-Serie. Wir präsentierten die Kipper Kids, Gilbert und George, Anne Bean, Christian Boltanski, Marina Abramović. Es gab in Europa sehr interessante Performances, in Düsseldorf, London, Paris, Mailand, von Leuten wie Rebecca Horn, Monika Baumgartl, Klaus Rinke, VALIE EXPORT und Gina Pane. Aber deren Kunst war in New York nicht zu sehen.

1978 wurde ich Kuratorin von The Kitchen und hatte soeben mein Buch über Performancekunst geschrieben. Der Übertritt in eine Institution, auch wenn sie «alternativ» war, bereitete mir einiges Kopfzerbrechen. Ich dachte: «Wie kann ich hingehen und eine Performance-Organisation leiten, nachdem ich die Performancekunst als absolut radikales, anti-institutionelles Medium bezeichnet habe?» Ich habe das aber schnell überwunden, indem ich neue Arbeiten ins Programm aufnahm, die mir so wichtig schienen, dass ich sie unbedingt über möglichst viele verschiedene Medien bekannt machen wollte. Ich schuf einen Videoschauraum – ein Ort, an dem man Tag und Nacht herumhängen, plaudern und laufende Videoprogramme anschauen konnte. Die ersten Ausstellungen im Ausstellungsraum nebenan waren von Robert Longo, Cindy Sherman und Jack Goldstein. Da ich erst kurz zuvor aus London eingetroffen war, präsentierte ich auch viele Künstler, mit denen ich dort zusammengearbeitet hatte, einschliesslich der Kipper Kids, Judy Nylon, Brian Eno und Bruce McLean. Ich versuchte bewusst, eine Verbindung zwischen New York und meinen Erfahrungen in Europa herzustellen. Ich organisierte aber auch ganz bewusst ein Programm, das ausdrücklich und stets alle Medien mit einbezog und zwischen den verschiedenen Richtungen weder einen Unterschied machte noch eine Hierarchie aufstellte.
JB: 1981 wurde Harald Szeemann freier Kurator am Kunsthaus Zürich und der Direktor teilte mir mit, dass Szeemann von nun an das Performanceprogramm betreuen würde. Tatsächlich gab es danach jedoch keine regelmässigen Performance-Auftritte mehr. Das war jammerschade, bedenkt man doch, dass er selber in den 60er-Jahren in Bern als One-man-Performer aufgetreten war und James Lee Byars wegen ihm zeitlebens enge Kontakte zu Bern gepflegt und da auch viele Spuren hinterlassen hat. Bern war ja schon seit den 50er-Jahren zumindest durch die Präsenz von Daniel Spoerri (der damals noch Tänzer im Opernballett war), Meret Oppenheim, Jean Tinguely und Niki de Saint Phalle ein Ort, an welchem früh mit «Szenischem» in Werken der «bildenden Kunst» experimentiert wurde.

JOAN JONAS, MY NEW THEATER 1, TAP DANCING, 1997, video, mixed media / MEIN NEUES THEATER 1, STEPPTANZ, Video, verschiedene Materialien.

RG: In New York eroberte die Performance in den 80er-Jahren die Clubs, und der – ursprünglich von Spalding Gray, Eric Bogosian und Karen Finley initiierte – «Performance-Monolog» war plötzlich allgegenwärtig. Die punkto Grössenordnung oder Inhalt anspruchsvollere Performance schien dagegen in eine ausweglose Sackgasse geraten zu sein. Es gab keinen Ort, an dem die Künstler «erwachsen werden» konnten. Es gab zwar The Kitchen und dann das BAM in Brooklyn, aber nichts dazwischen. Wie viele Künstler aus Downtown Manhattan konnten den Wechsel auf die grosse Bühne der Brooklyn Academy of Music, ein Opernhaus mit 2500 Sitzplätzen, schaffen? Die wenigsten. Meredith Monk schaffte es. Laurie Anderson. Und Phil Glass.

NC: Die Tate Modern hat vor einigen Jahren ihre Tanks eröffnet, und nun richten das New Yorker MoMA und das Whitney Museum in ihren Neubauten spezielle Bereiche für die Performancekunst ein. Sind das die Räume, auf die du gehofft hast?

RG: Es ist spannend, all diese handfesten Bauten zu sehen, die speziell für die Performancekunst errichtet werden, und ja, ich glaube, das wird sich entscheidend darauf auswirken,

was wir in Zukunft zu sehen bekommen. Ausserdem wird es für diese neuen Räume eine neue Generation fachlich ausgewiesener Kuratoren brauchen, die sich in der Geschichte der Performance auskennen und auch wissen, wie man dieses Material produziert.

Tatsächlich ist die Performance gerade dabei, die Museen auf mehreren Ebenen im Sturm zu erobern. Auf der historischen Ebene ist sie in den Ausstellungsräumen vermehrt präsent. Die 70er-Jahre sind mittlerweile Geschichte, und die Museen können nicht nur einen grossen leeren Raum namens «Konzeptkunst» präsentieren. Sie müssen die Werke der Konzeptkünstler zeigen, die live auftraten, von Adrian Piper über Joan Jonas bis zu Vito Acconci.

Die Idee des Museums hat sich seit 2000 komplett verändert. Wisst ihr noch, wie man auf Zehenspitzen durchs Museum ging und flüsterte, als wäre man in einer Bibliothek oder einem Lesesaal? Nun ist das Museum zu einem Vergnügungstempel voller intellektueller Reize geworden. Und es werden Räume gebaut, in denen sich sehr viele Menschen versammeln können. So gesehen stimmt es, dass das «Live-Ereignis» in seinen vielen Formen, einschliesslich Musik und Tanz, eine neue Architektur verlangt. Ich bin sicher, dass von nun an jedes neue Museum über spezielle Performanceräume verfügen wird.

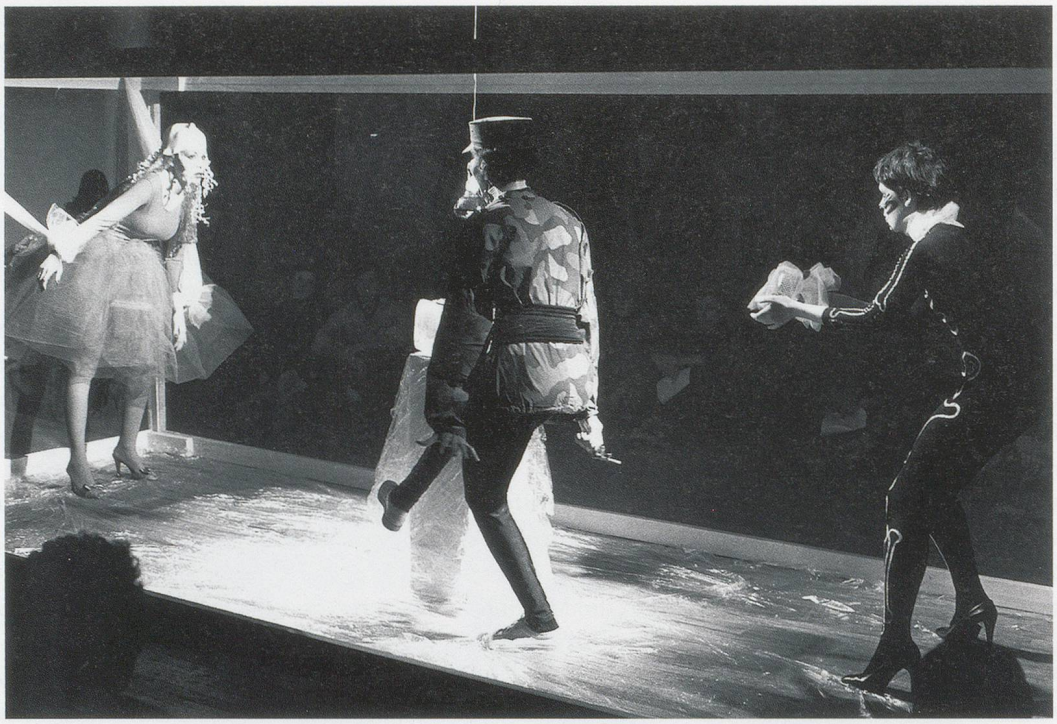
NC: Bice und Jacqueline, herrscht dieser Trend auch in Europa? Finden Tanz und Performance im Museum statt? Und werden die Museen in der Schweiz und andernorts erweitert, um Platz für neue Performancebühnen zu schaffen?

JB: Bis jetzt fehlen Räume in Schweizer Museen und Kunsthallen, die wirklich für Performances geeignet sind und die etwa mit guten Tanzböden bestückt wären. Die Ansprüche der meisten Performancekünstler sind mittlerweile höher und das Publikum hat sich erweitert, deshalb werden Performances heute häufiger in professionellen Räumen gezeigt.

BC: Im Kunsthaus Zürich befinden sich die Archive der Pionierin des modernen Tanzes, Suzanne Perrottet. Dazu gehört eine umfangreiche Sammlung von Zeichnungen des Choreographen und Tanztheoretikers Rudolf von Laban sowie von Dokumenten mit Bezug zu seinem Werk. Letztes Jahr ist die amerikanische Künstlerin Kelly Nipper im Kunsthaus Zürich aufgetreten, im Dialog mit den Zeichnungen Labans. Grundsätzlich ist es so, dass es im Unterschied zu den USA eine stark subventionierte Szene gibt, die in entsprechenden Räumlichkeiten auftreten kann. Es gibt das jährlich stattfindende Tanz-Festival «Steps», an welchem sich neben den zahlreichen «Alternative Spaces» auch so traditionelle Häuser wie das Opernhaus Zürich beteiligen, um sogenannt sehr «avancierte» Tanzkunst in diesem Rahmen zu präsentieren. Es sind also Räume für solche Dinge vorhanden.

Es ist jedoch gefährlich, zu verallgemeinern – zu glauben, dass sich jetzt, nur weil es zwei oder drei grosse, spezielle Performance-Orte auf der Welt gibt, plötzlich die ganze Kunstszene dorthin entwickeln wird. Die Tate hat mit den Tanks diese phantastischen Räume eröffnet und damit eine symbolische Geste vollzogen, nun wird man sehen müssen, ob es auch ein interessiertes Publikum gibt, das diese Räume füllt, getragen von der innovativen Kraft der Kunst . . .

RG: Es gibt ein breites generationenübergreifendes und interdisziplinäres Publikum, das in die Museen kommen wird, um diese Art Kunst zu sehen. Performance ist eigentlich sehr gut zugänglich, jedenfalls besser als, sagen wir, eine Ausstellung von Werken des Abstrakten Expressionismus. Viele werden sagen: «Ich habe nicht Kunstgeschichte studiert. Ich weiss



JUDY NYLON, SENSUALISM AND THE DIVIDED SELF, 1980, performance view, The Kitchen, New York, 1980 / SINNLICHKEIT UND DAS GETEILTE SELBST, Performance-Ansicht. (COURTESY OF THE KITCHEN AND THE GETTY RESEARCH INSTITUTE, LOS ANGELES)

nicht, was ich damit soll.» Aber jeder kann sich eine Performance von Marina Abramović ansehen und darauf reagieren.

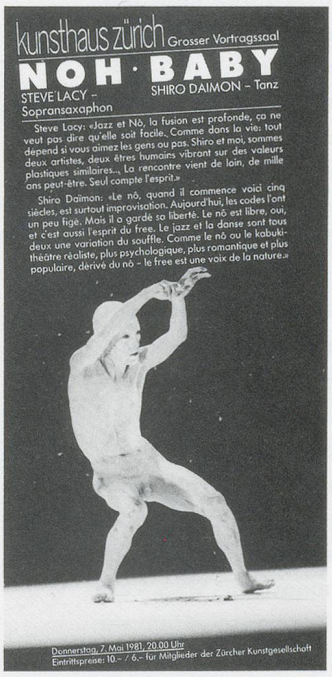
Was den Tanz angeht, glaube ich, dass in der Kunstwelt ein Bedürfnis besteht, Arbeiten zu sehen, die auf einer anderen Art von Kompetenz beruhen, bei der es im Grunde um Können und Präzision geht. Und ich bin sehr dafür, Wege zur Förderung des Tanzes in diesem Land zu finden, wo diese Förderung vollkommen fehlt! Es ist, als hätten wir den Kreis geschlossen und den radikalen Tanz zurück in den Kunstkontext gebracht, wo er in 70er-Jahren war. Obwohl anzumerken ist, dass die Zusammenarbeit oder das Crossover in den 70er-Jahren von den Künstlern und Tänzern selbst ausging. Heute geschieht dies eher aus einem kuratorischen Interesse heraus.

BC: Man darf nicht vergessen, dass die Schweiz klein ist. Zürich hat 400 000 Einwohner, nicht 8 Millionen wie London oder New York. Die Situation ist eine andere. Das MoMA hat ein enormes, einmaliges Publikumspotenzial. In der Schweiz haben wir eine verblüffende Dichte von Museen und Kunsthallen – aber es ist alles versprengt.

NC: Dann hat jedes Haus ein kleineres, lokaleres Publikum?

BC: Ja. Es mag eine phantastische Performance sein, aber wie viele Leute werden sie sehen, wer wird darüber schreiben, wo wird darüber geschrieben – wer will schon wirklich wissen, was in einer kleinen Stadt geschieht? Es ist eine vollkommen andere Situation. Wenn man in Basel lebt und nicht Teil der Fachszene ist, erfährt man möglicherweise nicht, was in Zürich geschieht. Diesen zentralisierten Diskurs, den ihr in New York habt, gibt es da nicht.
RG: Ich glaube, die amerikanischen Massstäbe sind in einem europäischen Umfeld schlicht unvorstellbar. Hierzulande ist die Massenkultur das absolute Faszinosum und es wird von den amerikanischen Künstlern laufend unter die Lupe genommen. Aber dann versuche ich mir vorzustellen, was Massenkultur in der Schweiz, in Deutschland oder in Österreich ist?
BC: Na ja, selbst unsere Museen sind Teil der Massenkultur geworden; das Marketing ist mittlerweile ein fester Bestandteil der Arbeit jedes Kurators. Und wir sind heute skeptischer als noch vor 20 oder 30 Jahren, als wir dachten, wir begrüssten die Popkultur, weil sie so demokratisch sei. Als Laurie Anderson mit «O Superman» plötzlich in den Charts auftauchte, war das ein verblüffendes, ausserordentliches Ereignis. Heute sind wir nüchterner geworden, weil wir wissen, dass die Maschine alles verschlingen und etwas vollkommen anderes daraus machen wird.
RG: Lauries Song wurde zum Hit, Warner Brothers gab ihr einen Vertrag für sechs Platten und alle entrüsteten sich: «Oh mein Gott! Sie trägt ihre Haut zu Markte.» Bald darauf drängten alle auf diesen Markt. In den 80er-Jahren führten wir ständig diese Diskussion über *high* und *low*. Was ist wahre Kunst? Was ist Massenkultur? Und wie lässt sich das eine mit dem anderen verbinden? Heute sind wir natürlich Teil einer digitalen Welt, die einfach alles miteinander vernetzt. Die heutigen jungen Künstler stellen diese Fragen nicht mehr; sie gehen davon aus, dass alles ein Kontinuum ist.

NC: Doch nun erleben wir dieses Crossover in entgegengesetzter Richtung – von der Popkultur zur Performancekunst. James Franco und Jay Z möchten an der «Performa» teilnehmen; ich habe sogar gelesen, Angelina Jolie habe dich kontaktiert.
RG: Als Angelina Jolie anrief, war ich natürlich überrascht, dass sie wirklich selbst am Telefon war. Und ich fragte sie: «Weshalb interessieren Sie sich dafür?» Sie antwortete: «Weil es dabei nicht um Profit geht.» Das waren nicht ihre exakten Worte, aber es ging in diese Richtung: «Alles, woran ich arbeite, wird mit diesem anderen Mass gemessen.» Eine Anerkennung, dass reines Experimentieren in der Kunstwelt immer noch möglich ist.
NC: Ja, und sie erhalten auch die Chance, Urheber ihres eigenen Tuns zu sein. Geraten die Kuratoren unter Druck, wenn sich immer mehr Leute der Performance zuwenden? Bice, deine Eröffnungsausstellung für die Fondation Vincent van Gogh Arles dieses Frühjahr trägt den Titel «Van Gogh Live!» Letzten Sommer gab es als soge-



STEVE LACY, SHIRO DAÏMON, NOH BABY, 1981, invitation card / Einladungskarte, Kunsthaus Zürich.

nanntes «Prélude der Eröffnung» Performances von Nils Bech – der auch 2011 an deiner Biennale in Venedig auftrat – und Guillaume Bruère zeichnete auf dem Hauptplatz des Städtchens vor Publikum. Hättest du vor fünfzehn Jahren etwas Ähnliches gemacht oder nicht? Du befasst dich schon lange mit Performancekunst, erkennst du eine Wellenbewegung in deiner eigenen kuratorischen Praxis im Hinblick auf die Zeitpunkte, *wann* du sie einbeziehst?

BC: Die allererste Ausstellung, an der ich mitwirkte – in meinen frühen oder mittleren Zwanzigern –, war eine feministische Ausstellung mit dem Titel «Frauen Sehen Frauen» [Städtische Kunstkammer zum Strauhof, Zürich 1975]. Wir waren ein Frauenkollektiv, bestehend aus Künstlerinnen und Studentinnen. Irgendwie war alles sehr anarchisch. Wir gründeten eine Theatergruppe namens Frauenrakete. Sie bestand etwa zwei oder drei Jahre und wir traten vielleicht fünf Mal auf, manchmal sogar vor tausend Leuten, mit absolut amateurhaften, aber überschwänglichen Kundgebungen. Im Sommer 1980 machte ich eine weitere Ausstellung, die eng mit der Punkbewegung der späten 70er-Jahre verbunden war. Sie hiess «Saus und Braus». Damals stellten Fischli und Weiss erstmals gemeinsam aus. Es gab Performances, und es traten Punkbands wie Kleenex, Yello und andere im Kontext der Kunstausstellung auf. Das ist mein Background. Das war nie klar sortiert. Es kommt nur darauf an, ob man auf jemanden stösst, der etwas Spannendes macht. So zeigte ich 1994 in der Ausstellung «Zeichen und Wunder – Niko Pirosmani und die Gegenwartskunst» im Kunsthaus Zürich eine Pfeif-Performance von Klara Schilliger und Valerian Maly, die unter einem roten Samttuch sassen und pfiffen. Ich habe in der Folge Performances von Geholten Stühle oder Minimetal (1998) organisiert.

NC: Jacqueline, als Direktorin der Sommerakademie im Zentrum Paul Klee in Bern wählst du einen Gastkurator und sogenannte *Fellows* für jedes Sommerprogramm aus. Nehmen die Bewerber zu, die sich für Performance interessieren? Der Kurator für diesen Sommer, Raimundas Malašauskas, hat in seinen Ausstellungen häufig Performancekünstler präsentiert, von Tänzern bis zu Hypnotiseuren.

JB: Seit Beginn dieser Sommerakademie 2006 hat die Performance immer eine zentrale Rolle gespielt, mit Referenten wie Thomas Hirschhorn und Jeremy Deller und Mitwirkenden wie Tellervo Kalleinen, San Keller und Tris Vonna-Michell. Im zweiten Jahr war Herbert Lachmayer Gastkurator und lud das österreichische Kollektiv Gelitin ein; sie bauten auf dem Dach des Zentrums Paul Klee ein Zelt, in dem sie lebten, auftraten und Workshops abhielten. Performance ist ein entscheidendes Element des Programms.

NC: Im Rahmen eines Veranstaltungs- und Diskussionsprogramms vor akademischem Hintergrund lässt sich die Performancekunst leichter einbauen, als wenn man mit den Ansprüchen eines Museums konfrontiert ist. Wie gehst du an eine Ausstellung von Performancekunst heran, die auf deren Dokumentation beschränkt ist?

BC: Als ich die Ausstellung «The Expanded Eye» [Kunsthaus Zürich, 2006] kuratierte, widmete ich eine ganze Sektion dem Experimentalfilm der 60er-Jahre. Dabei wurde mir klar, dass es nur wenigen Künstlern, wie Nam June Paik und ein paar anderen, gelang, Teil der Kunstgeschichte zu werden, weil sie auch Objekte schufen und stets mit einem Bein in der Galerienszene, der Museumsszene und der Biennalenszene standen. Jemand wie Stan VanDerBeek war weder Teil der Filmgeschichte noch der Kunstgeschichte, aber heute gehen wir dank der Bedeutung der Videokunst zurück und schauen uns diese Dinge an. Ich denke, mit

ROSELEE GOLDBERG, "Performance Now," 2013, exhibition view / Ausstellungsansicht, Jewish Museum and Tolerance Center.

der Performance wird es auch so sein, dass Namen fehlen, weil manche Leute nicht im richtigen Moment und am richtigen Ort auf dem Radar erschienen sind, und ihr Werk verloren ist.

RG: Seit den späten 70er-Jahren dürfte jeder Künstler und jede Künstlerin einen Weg gefunden haben, Kunstobjekte, Zeichnungen oder Photographien zu machen, die eigenständige Verweise auf ihre Performancearbeit darstellen. Joan Jonas hat beispielsweise wunderschöne Miniaturtheater geschaffen, durch die man hindurchschauen und an der hinteren Wand eine Projektion erkennen kann. Wir schicken gerade eine Ausstellung namens «Performance Now» auf Wanderschaft, sie umfasst Videos, Installationen, Objekte und Zeichnungen, die ab 2000 entstanden sind: Kostüme von Kelly Nipper, ein Film von Jérôme Bel, Photographien von Nikhil Chopra und Clifford Owens sowie eine Installation, die Marina speziell für die Präsentation von «Seven Easy Pieces» entworfen hat.

NC: Im Gegensatz zu denen, die behaupten, Performance sei nur für ein unmittelbar anwesendes Publikum gedacht, pochst du seit Langem auf die Bedeutung der Dokumentation.

RG: Die Tatsache, dass Performance etwas Ephemeres ist, benutzen Kritiker und Kunsthistoriker gerne als Vorwand, um sich nicht mit diesem unglaublich wichtigen Medium auseinandersetzen zu müssen. Es ist blödsinnig zu sagen: «Man muss dabei gewesen sein.» Bei der Schlacht von Waterloo war ich auch nicht dabei. Und bei der Französischen Revolution ebenso wenig. Aber das spricht nicht gegen die absolute Bedeutung dieses Materials für die Veränderung und Revolutionierung der herkömmlichen Kultur- und Kunstgeschichte. Die Museen strotzen geradezu vor Performancekunst-Material: die Texte der Futuristen, die Collagen von Kurt Schwitters, die Bilder von Yves Klein, die Filme von Yoko Ono. Man nennt es bloss nicht beim Namen.

NC: Du hast zu jeder «Performa» einen Katalog in Buchform herausgebracht, der jede einzelne Veranstaltung im Rahmen der jeweiligen Biennale erfasst. Glaubst du, dass sich die Dokumentation auf Texte und Photos beschränken sollte? Die Performa-Website umfasst auch einige Videodokumente, aber hast du je daran gedacht, den Büchern eine DVD beizulegen?

RG: Wir haben über 700 Stunden Performance-Videos von den diversen Biennalen. Nun weiss ich zwar, wie man Bücher schreibt und editiert, aber nicht, wie man Filme bearbeitet! Deshalb ist es eine Zeit- und Geldfrage, aber eines Tages in nicht allzu ferner Zukunft werden wir einen Weg finden, auch dieses Material zugänglich zu machen.

AI WEIWEI, DROPPING A HAN DYNASTY URN, 1995, series of 3 black-and-white photographs / EINE HAN-URNE FALLEN LASSEN, Serie von 3 Schwarzweiss-Photographien.

NC: Ein weiteres Verfahren, das seinen grossen Moment hatte, ist das Reenactment, die nachgestellte Wiederholung – die untechnologischste Form von Dokumentation. Dies gipfelte in Abramovićs eben erwähnten «Seven Easy Pieces», in dem sie Werke anderer Performancekünstler nachspielte, sowie in ihrer MoMA-Retrospektive 2010, wo sie andere anleitete, ihre eigenen Arbeiten nachzuspielen. Doch seither ist es eher still darum geworden. Ist das Nachspielen immer noch ein gangbarer Weg zur Konservierung von Performancekunst? Wird das noch gemacht?
RG: Ist euch das in Europa überhaupt je untergekommen?
BC: Vor einem Jahr oder zwei wollte die Kunsthalle Wien so etwas mit Marina machen, doch es scheiterte am fehlenden Geld. Es wird wohl immer teurer.
RG: Die Produktion von Performancekunst ist generell teuer, weil die Leute eine Unterkunft brauchen, Flugtickets, Verpflegung und Räume zum Proben. Das Reenactment ist eine spannende Art, in die Geschichte zurückzugreifen, um sie in die Gegenwart zu holen. Marinas Nachspielen der Werke anderer und das Nachstellen ihrer eigenen Arbeiten war tiefgründig, sowohl als Skulptur wie als Installation. Jedes Werk verrät etwas über die Zeit, in der es entstanden ist.

Deshalb sagt die Kunsthistorikerin in mir, ja, Rekonstruktionen sind total wichtig. Aber dann meldet sich die Kuratorin und sagt, einige lassen sich reproduzieren, bei anderen sollte man es lieber lassen. Die kuratorische Übersicht ist entscheidend für gelungene Rekonstruktionen.
NC: Ein Zweig der Performance, der etwas aus dem Blick geraten ist, ist die transgressive Variante, die aus dem Wiener Aktionismus und der Body Art heraus entstand. Gibt es so was noch?
BC: Wir leben heute in einer völlig anderen Welt, ich glaube, das lässt sich kaum mehr vergleichen. Die Gesellschaft war eine andere – nachkriegszeitlich und (post-)existenzialistisch.
JB: Sonst wäre ein Hermann Nitsch nicht denkbar gewesen –
BC: Oder Günter Brus, Schwarzkogler …
JB: Die Dinge ereignen sich in einem bestimmten historio-sozio-politischen Kontext und sollten festgehalten werden. Aber sie sind dennoch zeitgebunden. In Amerika gab es Mike Kelley und Paul McCarthy. Doch man braucht nur an gewisse Werke von Carolee Schneemann zu denken – wäre das heute noch möglich? Ich meine, die Wirkung wäre nicht mehr dieselbe.
RG: Das glaube ich auch. Der historische Kontext prägt das Werk. Im Aktionismus ging es um den Krieg in Europa und Vietnam; Carolee Schneemanns Arbeit ist vor dem Hintergrund der sexuellen Revolution und des Feminismus zu sehen. Die Zeiten haben sich unglaublich verändert. Solch transgressive Arbeiten waren bei uns zuletzt während der AIDS-Krise zu sehen, etwa von Künstlern wie David Wojnarowicz. Heute

beschäftigen sich einige der kritischeren Werke einerseits mit Gender- oder Transgender-Fragen und andrerseits mit der Politik im Mittleren Osten. Beide erwecken den Eindruck einer tatsächlich erlebten Dringlichkeit, ein Gefühl, dass der Künstler keine andere Wahl hat, als sich mit Themen auseinanderzusetzen, die ihn zutiefst berühren.

BC: Blickt man auf die letzten 20 oder 30 Jahre zurück, so scheint die Performance eine Nische zu sein, in der das Expressive, der Mut zum Affekt weiterlebt, während es nach dem Neo-Expressionismus der 80er-Jahre aus den bildenden Künsten verbannt war.

RG: Genau. Die Performance lässt eine enorme Vielfalt sehr spezifischer Anliegen zu. Sie kann höchst expressiv sein. Sie ist auch «figurativ» im Sinne von nicht abstrakt, weil der menschliche Körper den Kern dieser Kunstform ausmacht, und damit ist sie naturgemäss auch irgendwie narrativ – jeder Körper erzählt eine Geschichte. In einer Performance lassen sich vielschichtige Ideen präsentieren und sie erlaubt eine höchst variable Ästhetik und Bildgestaltung. Sie kommt in so vielen verschiedenen Formen und Grössen daher und lebt dennoch hauptsächlich vom Inhalt, von der Bedeutung.

Ich werde oft gefragt: «Und wenn die Performance im Museumskontext zu stark institutionalisiert wird?» Aber sie ist längst «institutionalisiert», wenn man die Werke von einigen der grössten Künstler des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts anschaut, wie Paul McCarthy, Matthew Barney, Mike Kelley, Dominique Gonzalez-Foerster, Marina Abramović, Ai Weiwei. Ihre Kunst befindet sich längst in den Museen und vieles davon hat mit Performance zu tun. Für mich ist diese Kunst Teil eines langen Strangs der Performance-Geschichte; sie ist der Beleg für eine Art Performance-Intelligenz und ein Verstehen des durchschlagenden und unwiderstehlichen Charakters der Performance.

NC: Ich habe noch eine letzte Frage an Bice und Jacqueline. *Parkett* hat im Lauf der Jahre mit diversen Künstlern zusammengearbeitet, die auf dem Gebiet der Performance tätig sind, etwa mit der bereits erwähnten Laurie Anderson, mit Robert Wilson oder Gilbert und George. Die Zeitschrift ist jedoch traditionell auf die Zusammenarbeit mit Künstlern angewiesen, die eine Edition mit begrenzter Auflage beisteuern können. Nun wird Rose-Lee nicht müde, bildende Künstler zu ermuntern, ihre Tätigkeit ins Gebiet der Performance auszuweiten; da frage ich mich, ob ihr euch vorstellen könnt, dass *Parkett* auch Performancekünstler ermutigen würde, Objekte zu schaffen. Würde *Parkett* auch mit einem Choreographen zusammenarbeiten?

BC: Wir sind regelmässig nach Frankfurt zu den Aufführungen von Bill Forsyth gefahren. Eine Zusammenarbeit wäre durchaus möglich gewesen, es ist mir einfach nie in den Sinn gekommen. Ich muss jedoch gestehen, dass ich jahrelang versucht habe, den Rockstar Prince zu einer Collaboration zu überreden. Ich dachte mir, er könnte eines seiner Hemden in 30 Stücke reissen und wir könnten sie unseren Leserinnen und Lesern als Edition anbieten. Doch wie beginnt man einen Brief an Prince? «Ich war schon immer ein grosser Fan von Ihnen.» Das klingt einfach blöd. Ich habe alle möglichen Wege ausprobiert, um mit ihm in Kontakt zu treten. Es kam mir sogar zu Ohren, dass seine Bodyguards eine Nummer von *Parkett* durchblätterten. Weiter bin ich nicht gekommen.

RG: Immerhin!

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)