

die un/sichtbare performance theorie

Grenzen finden

Bewegungen im öffentlichen Raum⁽¹⁾: wie fein und unauffällig müssen sie sein, um nicht als das wahrgenommen zu werden, was gemeinhin mit dem Begriff „Performance“ gefasst wird? Wo liegt der Grenzverlauf der Alltagsbewegungen von Bewegungen trennt die einer „ästhetischen“ Sphäre zugerechnet werden können? Zunächst möchte ich mein Verständnis des Begriffs „Alltagsbewegungen“ näher definieren, gleichzeitig wird sich die Weise klären wie ich die Begriffe „Ästhetik“ und „Performance“ im Kontext dieses Projektes gebrauche. Alltägliche Bewegungsfolgen werden hier als etwas verstanden das wir produzieren wenn wir uns von einem Ort zum anderen bewegen. Es handelt sich um ein Dazwischen das sich innerhalb von zwei Punkten im Raum entfaltet, ein Mittel zum Zweck dem wir keine Aufmerksamkeit schenken: gehen, laufen, stehen, sitzen und warten. Für Paul Valéry sind diese Bewegungen reine Übergangszustände von einer Position zur nächsten.⁽²⁾ Dieses Projekt kennt keine Endpunkte, stattdessen wird das „Dazwischen“ fokussiert und mit Stilmitteln und Fragestellungen zeitgenössischer Performance aufgefaltet.

Diese Überlegungen standen am Anfangspunkt dieses Researchprojektes, das als Kollaboration konzipiert worden war und im Medium Video dokumentiert wurde, im Vordergrund; das war 2009 und seitdem wurden 12 Choreograph_innen (inklusive meiner Position) eingeladen, ihren Stil und ihre Fragestellungen im öffentlichen Raum zu erkunden. Der dafür gewählte Ort war eine Straßenbahnstation im Zentrum von Wien. Sehr bald wurde klar, dass die Grenze die „Sichtbarkeit“ von „Unsichtbarkeit“ trennt keine ist die fixiert oder definiert werden kann, stattdessen variiert sie mit jedem einzelnen künstlerischen Zugang. Während Satu Herrala (FIN/A) sehr feine Bewegungen mit ihren Armen und ihrem Körper ausführte die an eine reduzierte Version des William Forsythe Repertoires erinnern und so die Grenze der Sichtbarkeit ertastete⁽³⁾, waren Oleg Soulimenko's (RU/A) Bewegungen teilweise sehr exaltiert – vor allem wenn er Grußmomente von Passant_innen kopierte und seine Arme scheinbar unmotiviert in die Höhe streckte. Dennoch wurde sein Tun nicht als Performance erkannt. Da er permanent Instabilitäten in seinem Körper produzierte machte er vor allem den Eindruck eines betrunkenen Mannes oder einer Person die unter psychischen Problemen leidet. Nur einige Passant_innen beachteten ihn, die meisten drehten sich weg. Oleg bewegte sich entlang einer anderen Grenze als Satu – nämlich einer die Bewegungen und Verhaltensmuster unterscheidet die als „gesund“ gelten und solchen die „kranken“ Personen zugeschrieben werden. Als ich Oleg's Bewegungen in der gleichen Station kopierte, löste ich völlig andere Reaktionen aus: Als „betrunkene Frau“ lesbar wurde ich von Vorbeikommenden sehr genau beobachtet, sogar unangenehm angestarrt. Ich machte die Scheidelinie sichtbar die das, was als „männlicher Habitus“ verstanden wird, von dem was als „weiblicher Habitus“ definiert wird, trennt. Bewegungen im öffentlichen Raum unterliegen einem Genderregime: Frauen haben einen kleineren Bewegungsspielraum als Männer.

mit: markus m. bruckner, satu herrala, lisa hinterreithner, sabina holzer, iris julian, anita kaya,

malcolm manning, philippe rièra (superamas), martina ruhsam, linda samaraweerová, oleg soulimenko, lena wicke-aengenheyster, 2009 – open end

die un/sichtbare performance theorie

Der Choreograph Philipp Gehmacher wies auf eine weitere Grenzlinie, die ein breites Spektrum an Fragestellungen eröffnet, hin – nämlich eine die zwischen „öffentlicher Sphäre“ und „privater“ oder „intimer Sphäre“ scheidet: z. B. wird der Gestus des „Liegens“ prinzipiell der Privatsphäre zugerechnet.⁽⁴⁾ Wird die Frage nach den Grenzen des Bewegungsspielraumes etwas allgemeiner gestellt lässt sich sagen, dass westliche Kulturen per se kein breites Bewegungsspektrum kennen. Unser anerzogener Habitus zwingt zum Stillsitzen, Stillstehen: dieses Körperregime basiert auf reduzierten, mehr oder weniger aufrechten Bewegungsmustern. Als ich die Videos in einer Galerie zeigte, fühlten sich manche der Besucher_innen dazu inspiriert, ihre eigenen Bewegungen beim Warten auf öffentliche Verkehrsmittel auszuprobieren, fanden eine Möglichkeit dieses Körperregime zu unterwandern.

Videofilmen

Der Ort der zu Beginn des Projektes ausgewählt wurde, erwies sich als idealer Platz und wurde all die Jahre beibehalten: eine Straßenbahnstation gegenüber der Wiener Staatsoper. Aus praktischen Gründen war die Oper insofern perfekt, da Passant_innen, die mich durch das Glas des Wartehauses filmen sahen, wohl dachten ich würde dieses Denkmal filmen: sie brachten mich daher nie in Verbindung mit der „un/sichtbaren performance“ vor meiner Linse. Auf einer zweiten Sinnebene transportiert die Oper kulturelle Bedeutungen die sich für theoretische Überlegungen in Zusammenhang mit meinem Projekt als produktiv erwiesen: Die Oper beherbergt Bewegungen (klassisches Ballett) denen sowohl kultureller als auch monetärer Wert zugeschrieben wird. Einer der Gründe ist darin zu finden, dass Ballett auf einer jahrhundertealten Tradition basiert, die in vielfältiger Form institutionalisiert wurde. Wir hingegen öffneten ein Experimentierfeld: Bewegungen und Strukturen die wir entwickelten zielten auf keine Wiederholung eines Bewegungskanons und haben per se keinen Wert. Ihre Feinheit und ephemere Qualität lässt zudem die Frage in den Vordergrund rücken welche Rahmen Kunst braucht, um als solche überhaupt wahrgenommen zu werden, denn „Sichtbarkeit“ – so der Kulturtheoretiker Tom Holert – ist nie einfach gegeben sondern etwas Gemachtes. Die Selbstverständlichkeit mit denen wir gewisse Sehweisen als gegeben übernehmen ist trügerisch.⁽⁵⁾ So basiert zum Beispiel die Art und Weise wie wir in der Staatsoper eine Ballettaufführung zu sehen bekommen auf einer gewachsenen Struktur, das betrifft sowohl die Inszenierung als auch die Architektur. Was geschieht mit den fragilen Bewegungsfolgen in dem Moment in dem ich sie mit der Videokamera aufnehme? Durch den Ausschnitt der Kamera werden sie aus dem Alltag extrahiert und gerahmt. Das richtet auf die Praxis der Choreograph_innen einen Fokus der bewirkt, dass die Sichtbarkeit für Betrachter_innen der Videos verstärkt wird. In dieser Übersetzungsform wurden sie Teil eines Archives – bereit in einer Galerie oder einem Museum (White Cube) bzw. im als Reenactment im Theater (Black Box) gezeigt und auch verkauft zu werden. Als immer mehr Beiträge gesammelt worden waren

mit: markus m. bruckner, satu herrala, lisa hinterreithner, sabina holzer, iris julian, anita kaya,

malcolm manning, philippe rièra (superamas), martina ruhsam, linda samaraweerová, oleg soulimenko, lena wicke-aengenheyster, 2009 – open end

die un/sichtbare performance theorie

rückte eine Definition des Begriffs „Kapitalismus“ in den Vordergrund die besagt, dass Kapital von einem Zentrum akkumuliert wird während gleichzeitig Rückflüsse zur Peripherie ausbleiben.⁽⁶⁾ Die „Sphäre der Kunst“ wird von mir in diesem Projekt als etwas definiert und reflektiert das in kontinuierlichem Bezug zu monetären, kulturellen und sozialen Wertesystemen steht. Was mit dem Begriff „Kunst“ gefasst wird befindet sich demnach nicht in Opposition zu diesen Wertesystemen, stattdessen begreife ich künstlerische Praxis als Feld wo Modi der Verteilung, Hierarchien und Abwertungen überdacht und neue Verteilungsformen gefunden werden können. Das motivierte die Entscheidung, mit allen Mitwirkenden eine Vereinbarung zu treffen: werden Beiträge gezeigt, bekommt der/die Urheber_in einen gewissen monetären Anteil.⁽⁷⁾ Anstelle einer Akkumulation wurde das Projekt so eingerichtet, dass Geldflüsse vom Zentrum (in dem Fall ich wenn ich die Videos als Installation anbiete) zu den Beteiligten zurückfließen – ohne dass diese eine weitere Mitarbeit zu leisten hätten.

Reenactment

Das Projekt sah von Anfang an das Reenactment der Beiträge vor, um sie in weiterer Folge zu einer Live-Performance zu verknüpfen und auf einer Theaterbühne zu zeigen. Die These die ich mir damals überlegt hatte lautete: in einer Black Box würden die feinen Bewegungen sehr wohl (sehr) sichtbar werden. Nun hat die Praxis des Reenactments im Theater- und Performancebereich eine lange Tradition der auch junge, zeitgenössische Choreograph_innen folgen – allerdings wird dabei meist auf bekannte Stücke zurückgegriffen z. B. Nijinsky's „Rite of Spring“. Vor dem Hintergrund dieser Tradition wurde hier bewusst Bewegungsmaterial verwendet das üblicher Weise nicht reenacted wird. Es unterscheidet sich darin, dass es meist keiner klaren, durchdachten Struktur folgt. In den Fällen wo die Beitragenden eine Struktur geplant hatten wurde diese meist von Bewegungen des öffentlichen Raumes durchkreuzt. Es fehlt also ein wesentliches Merkmal choreographischen Ausdrucks und basiert – wie bereits ausgeführt – darüber hinaus meist auf sehr feinen Bewegungen.

Die Theoretikerin Therese Kaufmann (EIPCP), hat in einem Artikel kürzlich den Zusammenhang zwischen Spektakelkultur⁽⁸⁾ im Kunstfeld und Geldflüssen folgender Maßen beschrieben: „Projekte“ (sie bezieht sich vor allem auf Biennalen, Kulturhauptstädte, Festivals usw.) würden eine Idee von Repräsentation transportieren, die mit einer Politik der Sichtbarkeiten in Verbindung gebracht werden kann. Das Ziel dieser Projekte liegt darin begründet, künstlerische Praxis und Werke in ökonomische Dimensionen zu überführen. In einer zeitgenössischen neoliberalen Ära, so Kaufmann, führt dieser Druck auf kulturelle Entscheidungsträger_innen zu einer Übertreibung der Art und Weise wie Sichtbarkeiten produziert werden – wobei perfekt den Regeln einer Spektakel-

mit: markus m. bruckner, satu herrala, lisa hinterreithner, sabina holzer, iris julian, anita kaya,

malcolm manning, philippe rièra (superamas), martina ruhsam, linda samaraweerová, oleg soulimenko, lena wicke-aengenheyster, 2009 – open end

die un/sichtbare performance theorie

kultur entsprochen wird. Projekte die nicht diesen „Mantras der Sichtbarkeit“ folgen wird kultureller Wert abgesprochen, und bleiben in Konsequenz davon von Geldflüssen abgeschnitten.⁽⁹⁾

Was Kaufmann hier beschreibt kann mit Biennalen und Festivals in Verbindung gebracht werden – aber auch mit ihren einzelnen Bestandteilen wie Ausstellungen, Theaterproduktionen und Performances. Für mich als Produzentin von Performances, die als „konzeptuell“ etikettiert werden können, ist das Spektakel gewiss ein Referenzpunkt, bzw. ein Punkt von dem sich meine Praxis, die mit den Rändern dessen was überhaupt als Kunst zu verstehen ist experimentiert, unterscheiden soll. Die Choreographin und Theoretikerin Martina Ruhsam (die für „die un/sichtbare performance“ auch einen Beitrag lieferte) publizierte unlängst einen Artikel der danach fragt, ob die choreographischen Werkzeuge „Feinheit“, „Langsamkeit“ und „Stille“ das Potential besitzen, ein Außen im Feld einer Spektakelkultur zu produzieren.⁽¹⁰⁾ All diese Werkzeuge stellen die Basis meines Projekts dar – darüber hinaus entwickelte ich ein weiteres Stilmittel, als ich die Beiträge mit meinem Körper kopierte – ich nannte es „Wiedergewinnen des Körpers“. Es geht darum bei der Bewegung möglichst genau hinzuspüren, um so viele Vorgänge im Körper wie möglich wahrzunehmen. Bei dieser Praxis konnte ich mich an die Feldenkrais Methode anlehnen. Eine der Thesen, die der Feldenkraistrainer Malcolm Manning in seinen Workshops vertritt, lautet: wenn sich eine Bewegung im Körper unklar anfühlt, ist es wirksam sie möglichst klein zu gestalten, oft nur im Millimeterbereich auszuführen. Dadurch wird es möglich feine Bewegungen z. B. von Muskeln im Steißbein als Effekt des Drehens des Kopfes zu erleben. Diese Praxis führt automatisch zu langsamen Bewegungsfolgen, oder auch zum Innehalten des Körpers und ergibt so eine ganz eigene Ästhetik. In einer Kultur des Spektakels, wie sie sich auch in zeitgenössischen Performances transportiert, stößt man auf Bewegungen die mit den Begriffen „Schnelligkeit“, „Exaltiertheit“ oder auch „Akrobatik“ gefasst werden können. Kommen diese Bewegungen ohne adäquate Vorbereitung des Körpers zum Einsatz kann das zu irreparablen Schäden führen. Der Druck, den Therese Kaufmann beschreibt, hat also direkte Auswirkungen auf die Gesundheit der Körper. Mein Projekt verstand ich auch in diesem Sinne als eine Position die einer Spektakelkultur entgegenwirkt.

Raum

Für das Gelingen einer Performance die auf feinen, langsamen, und – wenn man so will – unspektakulären Bewegungsfolgen basiert, erwies sich die Frage interessant an welcher Stelle ich als Performende Bewegungsfolgen imitiere – mich als Subjekt dabei stark zurücknehmend – und welche Stellen im Ablauf und Momente des Stillstandes ich dazu nützen könnte mich als Subjekt im Raum in den Vordergrund zu stellen – in meiner Aufmerksamkeit gleichzeitig

mit: markus m. bruckner, satu herrala, lisa hinterreithner, sabina holzer, iris julian, anita kaya,

malcolm manning, philippe rièra (superamas), martina ruhsam, linda samaraweerová, oleg soulimenko, lena wicke-aengenheyster, 2009 – open end

die un/sichtbare performance theorie

näher bei den Zuschauer_innen. Ich verdanke diesen Hinweis der Dramaturgin Chris Standfest die meine Arbeit kommentierte als ich sie in den Glaskubus von VALIE EXPORT übersetzte. Aus dem Wechsel zwischen Nachspüren eines vorgegebenen Videomaterials und reiner Anwesenheit im Raum resultiert eine Spannung die für das Publikum nachvollziehbar ist.

Der Theoretiker Gerald Sigmund erörtert in seiner Studie zur „Absenz“ u. a. die Frage nach dem Abstand zwischen Original und Reenactment. Anhand einer Arbeit des Choreographen Martin Nachbar aus dem Jahr 2000 – ein Reenactment eines Tanzzyklus von Dore Hoyer aus dem Jahr 1962 – beschreibt Sigmund mehrere unüberbrückbare Abstände die beim Reenactment wirksam werden, wie die zwischen „männlichem“ und „weiblichem“ Körper, Unterschiede zwischen älteren und jüngeren Tänzer_innen / Performer_innen, aber auch verschiedene Zeiten durch die Ausführende geprägt wurden – zum Beispiel die Nachkriegszeit im Vergleich zur Zeit des Wirtschaftswachstums. Beim Reenactment wird Nachbars Körper zum Körper der von den späten 50er Jahren geprägten Choreographin/Tänzerin Dore Hoyer – Nachbars Körper ist also nicht mehr sein eigener – gleichzeitig ist er aber auch nicht Hoyers Körper.⁽¹¹⁾ Sigmund beschreibt zwei Pole die beständig zwischen Absenz und Präsenz changieren – der absenten Choreographin und dem präsenten Martin Nachbar – der sich selbst durch Stillstehen zum absenten Tänzer stilisiert. Ich habe für die Bühnenversion der „un/sichtbaren performance“ Beiträge von vier Choreograph_innen gewählt und sie im Format einer „Lectureperformance“ verknüpft. Prinzipiell unterscheide ich mich von den Kolleg_innen darin, dass ich keine Ausbildung als Tänzerin habe. Darüber hinaus sind zwei der gewählten Positionen „männlich“ ihr Habitus unterscheidet sich von meinem weiblichen wesentlich. Um den Abstand zwischen den Originalpositionen und mir deutlich zu machen, werden kurze Ausschnitte der Originalvideos parallel zu meiner Live-Performance projiziert. Was sich dabei zeigt ist, dass Bewegungen die von den Originalpersonen als etwas Selbstverständliches produziert wurden von mir langsamer nachempfunden werden, es entsteht bis zu einem gewissen Grad der Eindruck einer Konstruiertheit. Eine weitere – noch offene – Frage ist, ob der männliche Habitus möglichst genau kopiert werden soll – dann würde ich als Performende von Beitrag zu Beitrag mehr Veränderungen unterliegen – oder ob der Unterschied zwischen männlichem und weiblichem Habitus sichtbar gemacht wird.

Philipp Gehmacher, der das Projekt als Coach zu Beginn des Reenactments begleitete, brachte mir eine seiner Methoden näher die sich als Basis für den Umgang mit dem Bühnenraum als produktiv erwies. Bei Gehmacher wird der Raum, während die Bewegungsfolgen ausgeführt werden, stets mitreflektiert. Der Fokus des Ausführenden wandert dabei zwischen der Bewegung des Körpers und der aktuellen Position im Raum. Die Tücke dabei: Wird die Konzentration zu sehr auf den Raum gerichtet – bekommen die feinen Bewegungen meiner Arbeit etwas Schwebendes. Diese Praxis erfordert also eine doppelte Aufmerksamkeit, ein Balanceakt zwischen Körper und Raum. Drehungen der Wirbelsäule werden gleichzeitig als Bewegungsraum mitgedacht

mit: markus m. bruckner, satu herrala, lisa hinterreithner, sabina holzer, iris julian, anita kaya,

malcolm manning, philippe rièra (superamas), martina ruhsam, linda samaraweerová, oleg soulimenko, lena wicke-aengenheyster, 2009 – open end

die un/sichtbare performance theorie

der die ganze Bühne füllt.

Wird die Methode des doppelten Bewusstseins – einerseits des Körpers andererseits der Position im Bühnenraum – mit zeitgenössischen Raumtheorien verknüpft, lassen sich weitere interessante Fragen und Methoden ableiten: Die in Wien tätige Kuratorin Ursula Maria Probst hat eine Ausstellung in der Passagengalerie des Künstlerhauses zusammengestellt die auf verschiedenen Raumtheorien basiert.⁽¹²⁾ Unter anderem greift sie Theorien von Edward W. Soja und Henry Lefebvres auf – beide Positionen zeichnen sich dadurch aus, dass sie verschiedene Raumkonzepte unterscheiden – sie fügen dem Dualismus aus geometrisch konstruierbaren und dem physisch wahrnehmbaren Raum ein drittes – nämlich den tatsächlich gelebten Raum hinzu.⁽¹³⁾ Für mich als Choreographin stellt der empirisch messbare und mittels Koordinaten erfassbare Raum einen wichtigen Referenzpunkt meiner Arbeit dar – ein Mittel, um klar lesbare Strukturen zu schaffen. Jede Position die mittels empirischer Messung erfasst werden kann transportiert gleichzeitig eine soziale und symbolische Bedeutung: was sagt es dem Publikum, wenn ich ihm den Rücken zudrehe – mich von ihm wegbewege – mich umdrehe – und schließlich frontal auf es zugehe? Das Bewusstsein der Mischung aus geometrischem Raum und Erfahrungsraum resultiert in einer feinen Spannung die letztendlich der Performance etwas verleiht das Zuschauer_innen hinsehen lässt. Die fertige Live-Performance lässt abermals die Frage nach dem Rahmen in denen Kunst zu sehen geben wird in den Vordergrund rücken: ein möglicher Adressat wären genau die Kulturevents (zum Beispiel Tanzfestivals) von denen Therese Kaufmann sprach. Behält die Arbeit ihr Potential, wenn sie in diesen Rahmen zu sehen gegeben wird? Was für ein hybrider un/spektakulärer Raum wird dadurch erzeugt?

Iris Julian 2013

mit: markus m. bruckner, satu herrala, lisa hinterreithner, sabina holzer, iris julian, anita kaya,
malcolm manning, philippe rièra (superamas), martina ruhsam, linda samaraweerová, oleg soulimenko, lena wicke-aengenheyster, 2009 – open end

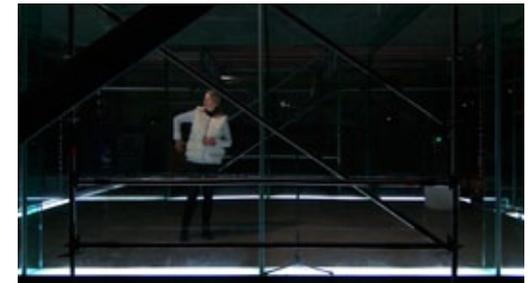
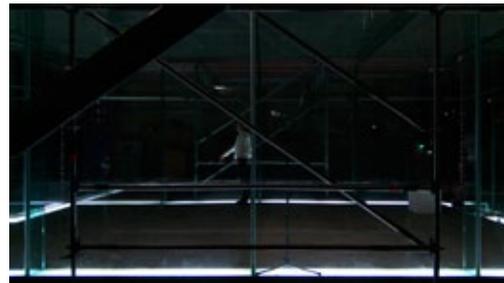
die un/sichtbare performance theorie

- (1) Der Begriff „öffentlicher Raum“ meint hier schlicht „architektonischer Aussenraum“, materielle Gegebenheiten. Seit Habermas´ „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ kann darunter auch „Diskursraum“ verstanden werden, also immaterielle Diskussionen, Vorträge und Gespräche wie z. B. Diskussionsrunden im TV, diese knüpfen immer an physisch gegebene Räume wie z. B. Parlamente.
- (2) Paul Valéry: „Tanz. Zeichnung und Degas“ (erstveröffentlicht 1936), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S.19.
- (3) Zur Methode: Was Passant_innen wahrnahmen oder nicht ist meine Interpretation, Schlussfolgerungen die ich zog während ich diese Videos hundert Male ansah (im Zuge meines Reenactment Projektes): es ist vor allem das Drehen des Kopfes oder eine gewisse Körperspannung die mich darauf schließen lässt, dass Passant_innen etwas wahrnahmen das sie als ein „Außerhalb“ der üblichen Alltagserfahrung empfanden. Das kam sehr selten, fast kaum, vor.
- (4) Philipp Gehmacher war der Coach des Projektes während meiner TURBO Residency bei ImPulsTanz 2012.
- (5) Tom Holert: „Kulturwissenschaft / Visual Culture“ in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.) „Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden“, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 232 - 233.
- (6) Siehe z. B. dazu: „Kapitalismus“: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kapitalismus> (Zugriff: 23. Mai 2013).
- (7) Pro Beitrag sind 5 % vorgesehen, 50 % für die Materialkosten und Aufbau einer Installation, ca. 5 % für die laufende Archivierung und der Rest für meine Arbeitszeit.
- (8) Im Zuge dieses Projektes wird Spektakelkultur folgender Weise definiert: Phänomene (zum Beispiel die Darstellung von Frauen in der Pornoindustrie) werden kopiert ohne ein Kommentar hinzuzufügen. Ein Kommentar könnte hier sehr einfach gestaltet sein: als Stillstand, Ausstieg aus dem performativen Bild, Rollentausch mit der männlichen Position. Wird jegliches Kommentar unterlassen orte ich eine spektakuläre Inhaltsleere – ein Spiegelbild.
- (9) Therese Kaufmann: „Jenseits des visibility-Mantras“, in: Konrad Becker, Martin Wassermair (Hrsg.), „Phantom Kulturstadt. Texte zur Zukunft der Kulturpolitik II“, Wien: Löcker Verlag, 2009, Link: <http://eipcp.net/policies/kaufmann1/de> (Zugriff: 23. Mai 2013).
- (10) Martina Ruhsam „Gestures of Resistance: disrupting the dominant economic paradigms“, in: Maska „Gestures of Resistance“, Winter 2012, Ljubljana, Slowenien.
- (11) Gerald Siegmund: „Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes“, Bielefeld: transcript Verlag, 2006, S. 110-114.
- (12) Ausstellungskonzept „Andere Blicke, Andere Räume“ kuratiert von: Ursula Maria Probst, Künstlerhaus, K/H Passagengalerie, 15. August – 9. September 2012 <http://www.k-haus.at/de/ausstellung/31/in-passing-16.html> (Zugriff: 31. Mai 2013).
- (13) <http://www.k-haus.at/de/ausstellung/31/in-passing-16.html> (Zugriff: 31. Mai 2013)

mit: markus m. bruckner, satu herrala, lisa hinterreithner, sabina holzer, iris julian, anita kaya,
malcolm manning, philippe rièra (superamas), martina ruhsam, linda samaraweerová, oleg soulimenko, lena wicke-aengenheyster, 2009 – open end

die un/sichtbare performance

reenactments der originalbeiträge: live-performance (solo)



satu herralas beitrage (2009) war eine der choreographischen sequenzen die im KUBUS VALIE EXPORT reenacted wurden. die transparenz des gläsernen raumes überführt die einansichtigkeit des theaters in eine allansicht. das wurde genutzt um den selben beitrage viermal von vier seiten zu filmen.

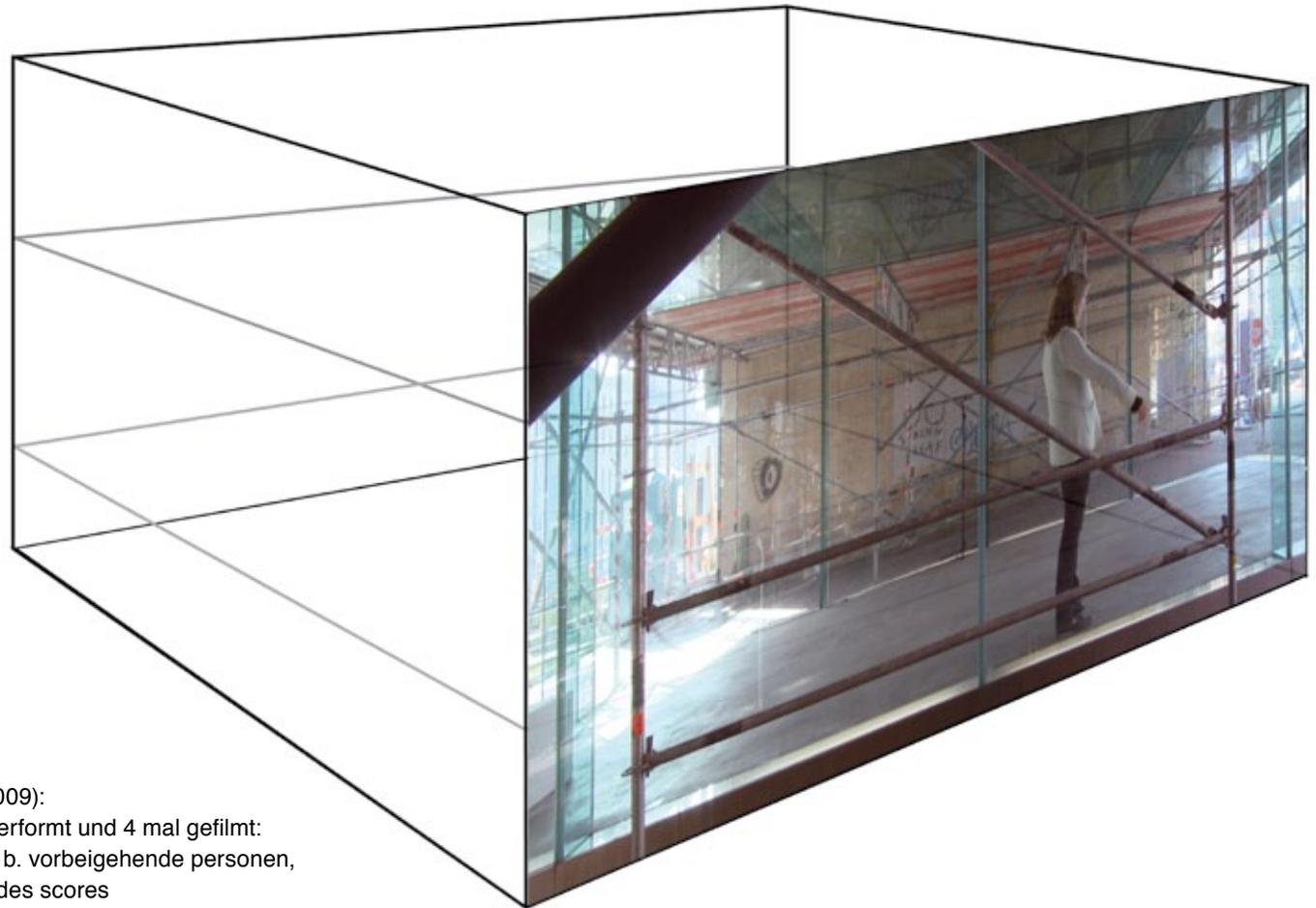
Satu herrala's contribution (2009) was one of the choreographic sequences which were reenacted at KUBUS VALIE EXPORT. The transparency of the glass room translates the single perspective of the theatre into a wholistic view. This was utilised to film the same contribution four times from four sides.

live im KUBUS VALIE EXPORT (oktober 2013) als solo: nachtaufnahmen

beitrage: satu herrala, performer: iris julian, 2013

die un/sichtbare performance

reenactments der originalbeiträge: videoinstallation #01



satu herrala's beitrage (2009):
4 mal als reenactment performt und 4 mal gefilmt:
bezug auf umgebung, z. b. vorbeigehende personen,
führt zu einer änderung des scores

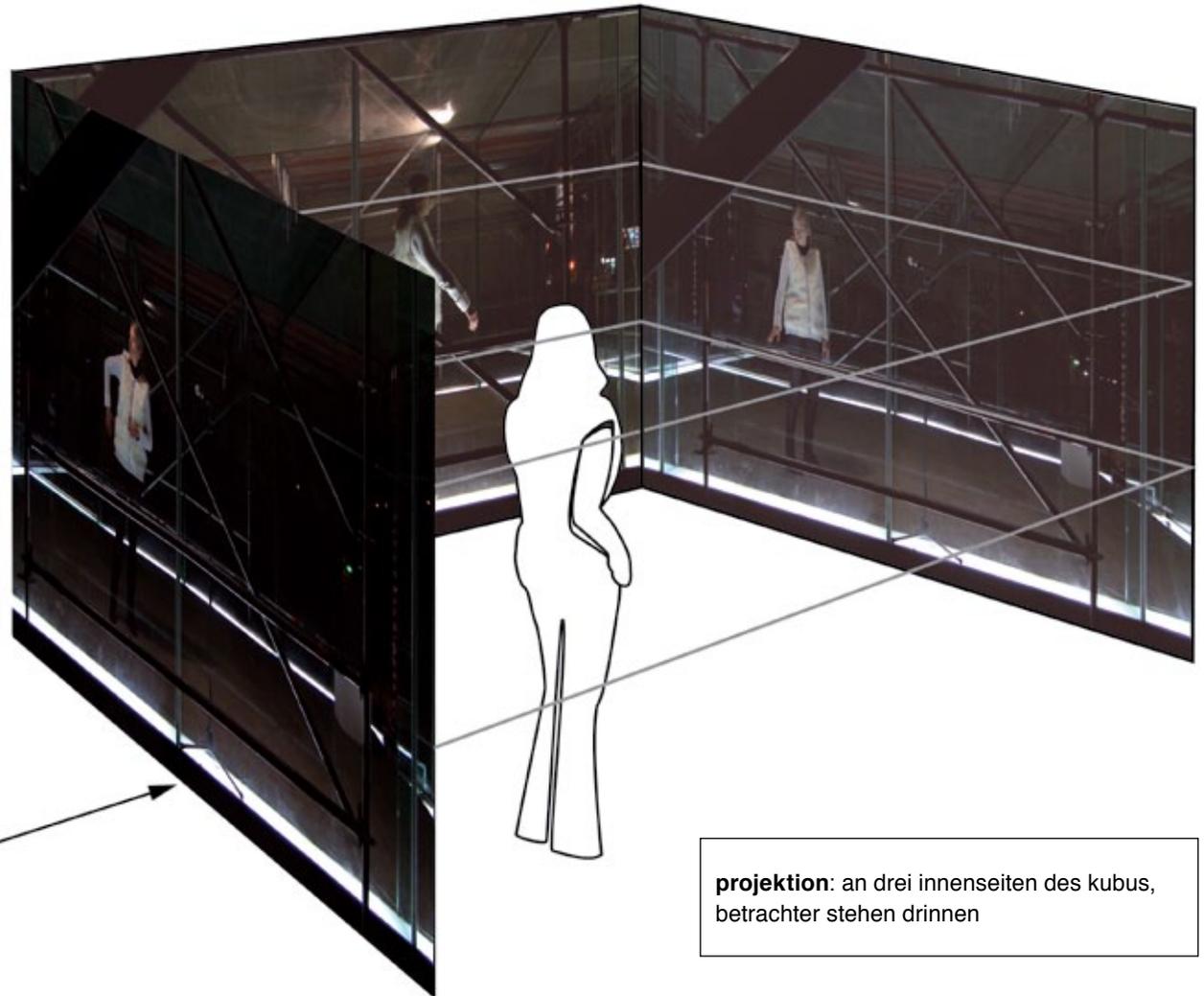
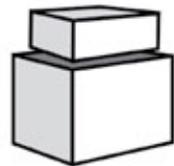
reenactments im KUBUS VALIE EXPORT (oktober 2013) als solo: tagesaufnahmen
videoinstallation #01: modell im maßstab 1 : 8,4 limitierte auflage zu 20 stück

die un/sichtbare performance

reenactments der originalbeiträge: videoinstallation #02

projektion:
umkehrung von innen und außen

kurzdistanzprojektor



projektion: an drei innenseiten des kubus,
betrachter stehen drinnen

reenactments im KUBUS VALIE EXPORT (oktober 2013) als solo: nachtaufnahmen
videoinstallation #02: modell im maßstab 1 : 2,57 limitierte auflage 10 stück