

While Bodies Get Mirrored

An Exhibition about Movement, Formalism and Space

6. März – 30. Mai 2010

Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová – Martin Soto Climent – Maya Deren – William Forsythe – Julian Goethe – Delia Gonzalez – Babette Mangolte – Anna Molska – Kelly Nipper – Paulina Olowka – Silke Otto-Knapp – Mai-Thu Perret – Hanna Schwarz

Die Gruppenausstellung bringt Arbeiten zusammen, die ein Spannungsverhältnis von Bewegung und Raum thematisieren und dafür ein formalistisches Zeichenvokabular aufnehmen und reaktivieren. Ein Fokus der Ausstellung ist der Einfluss des (post)modernen Tanzes und dessen Choreografie in der zeitgenössischen Kunst. Weitere zentrale Fragestellungen bilden die Re-Präsentation des Performativen und die Notation von Bewegung und tänzerischen Handlungsvorgängen mit verschiedensten Medien – von der klassischen fotografischen und filmischen über die skulpturale und installative Weise.

Der frühe postmoderne Tanz mit seiner Behauptung «jede Bewegung der Teil eines Tanzes und jeder Mensch ein Tänzer» kann einerseits als historisches Brückenmoment zum Modernismus, andererseits aber auch als Moment gelesen werden, das die in der Ausstellung gezeigten Positionen verkettet. Im postmodernen Tanz hat sich das Erbe der formalistischen Bewegungsausdrücke gesetzt und weiterentwickelt und rückwirkend die zeitgenössische bildende Kunst geprägt. Gerade in den letzten Jahren konnte bei jüngeren Künstlern ein verstärktes Interesse an der Wiederaufnahme und -entdeckung dieser Avantgarde-Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts ausgemacht werden – sowohl aus formalästhetischer als auch sozialer Sicht. Formalästhetisch werden dabei Momente des Spiegelns, Reflektierens, Funkelns und der Zergliederung komplexer Formen in ihre einfachen geometrischen Bestandteile aufgenommen und zu wichtigen Ausdrucksmitteln einer formalen Sprache.

Für seine skulpturalen Installationen benutzt **Martin Soto Climent** (*1977, Mexiko) oft einfache Objekte und Gegenstände, die er auf der Strasse findet oder in Secondhand-Shops kauft. Diese Objekte ordnet er, zum Teil unverändert, manchmal mit minimalistischen Eingriffen, in neuen Konstellationen als Skulpturen oder auch als Installationen im Ausstellungsraum an. Dabei knüpft er an die Tradition des surrealistischen Objekts an, das oftmals erst durch den Einbezug eines Werktitels seine suggestive Kraft entfaltet. Für die Arbeit mit dem poetischen Titel *The Swan Swoons in the Still of the Swirl* (2010) – zu Deutsch etwa *Der Schwan schwindet in der Stille des Sturms* – arbeitet Soto Climent mit Jalousien, deren funktionale und strukturelle Eigenschaften er in einem tanzähnlichen Vorgang erprobt. Der funktionale Gegenstand wird dabei mittels einer einfachen Geste zu einer organischen Form gedreht und fixiert. Das Werk *Impulsive Chorus (Feldschlösschen)* (2010), das während der Eröffnung als Performance entstand, indem Soto Climent die leeren Bierdosen der Eröffnungsgäste zu einer kreisrunden Skulptur arrangierte, kann in der Tradition der «sozialen Skulptur» gesehen werden, wobei ein Werk unter kollektiver Mithilfe entsteht. Die rund 300 Bierdosen, alle vom Künstler zusätzlich leicht zusammengedrückt, können als Stellvertreter für die Individuen stehen, die das Bier getrunken haben, und werden so zu einer Metapher für den gemeinsam erlebten Abend.

In ihrem Werk beschäftigt sich **Paulina Olowka** (*1976, Polen) mit utopischen Ideen und avantgardistischen Bewegungen der Moderne, wobei ihr besonderes Augenmerk auf den unbekannteren Ausprägungen und Protagonistinnen dieser Strömungen liegt. Olowka versucht, das Potenzial historischer Positionen ins Bewusstsein zu rufen, kritisch zu hinterfragen und in einem zeitgenössischen Diskurs zu aktivieren. In *Pioneer Alphabet Letters* (2005) und *Alphabet* (2005) verwendet Olowka ein Alphabet, bei dem mit dem Körper

Buchstaben dargestellt werden. Dieses Alphabet wurde in den 1920er Jahren von einem Typografen und einer Tänzerin eines tschechischen Künstlerkollektivs entwickelt, das «Poesie für alle Sinne» schaffen wollte und damit Gedichte zur Aufführung brachte. Diese Idee der spartenübergreifenden kollektiven Kreativität nahm Olowska auf, indem sie 2005 auf dem Dach der Berliner Meerrettich-Galerie mit Freunden Gedichte von Freunden darbot.

Neben ihrer Arbeit als Kamerafrau für Filmschaffende und Künstler wie Michael Snow oder Chantal Akerman und parallel zu ihren eigenen filmischen Werken begann **Babette Mangolte** (F) Anfang der 1970er Jahre, Performances der New Yorker Avantgarde filmisch und fotografisch zu dokumentieren. Dabei widmete sie sich sowohl Tanz- und Kunstperformances als auch Theateraufführungen. Ein Grossteil des Bildmaterials, das wir von Performances aus den 1970er und 1980er Jahren von Künstlerinnen wie Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti, Richard Foreman oder Robert Wilson kennen, stammt von Mangolte. Mit ihrer Installation *Touching* (2008) macht Mangolte ein Teil ihres umfangreichen Archivs im buchstäblichen Sinn zugänglich: Die auf einem Tisch ausgebreiteten Fotografien ihrer kollaborativen Arbeiten aus den 1970er Jahren dürfen zu neuen Typologien angeordnet werden. Mangolte interessiert sich dafür, verschiedene Bildtypen und -präsentationen der Dokumentation – nebst dieser Präsentationsweise benutzt sie auch die ikonische Einzelaufnahme sowie die Dia-Schau – mit dem Betrachter auszutesten. Der zur Installation gehörende Film *Collage 2* (2007) ist ein Zusammenschnitt von Strassenszenen aus dem New York der 1970er Jahre sowie von Sequenzen aus ihren Filmen *What Maisie Knew* (1975) und *The Camera: Je Or La Camera: I* (1978).

Maya Deren (1917–1961, Ukraine/USA) gilt als eine der bedeutendsten amerikanischen Avantgarde-Regisseurinnen. Zunächst war Deren für die Tänzerin und Choreografin Katherine Dunham tätig, mit der sie auch theoretische Schriften zum Tanz verfasste. Tanz erlaube die Darstellung «innerer Wirklichkeiten [...] in denen die Menschen leben», wie Deren sagte. In *A Study in Choreography for Camera* (1945) setzt Deren mehrere filmdramaturgische Mittel ein: so den Schnitt, aber auch die Verlangsamung. Diese Vorgehensweise führte zu einer Synthese von Tanz und Film. Ausserdem bewegte sich Deren mit der Kamera in der Hand oftmals zu den Bewegungen des Tänzers Talley Beatty und liess die Kamera selbst zum «tanzenden Körper» werden. Nach knapp fünfzig Sekunden des ungefähr dreiminütigen Films lässt die Regisseurin – anhand eines einfachen, aber sehr präzisen Schnitts – Beatty einen «transzendenten» Sprung vornehmen: Seine Beinbewegung beginnt in einem bestimmten Bildraum – einer Waldlandschaft – und bewegt sich daraus hinaus in einen anderen Raum – den Innenraum einer Wohnung –, wo diese abgeschlossen wird. Dieses ikonische Moment wiederholt Deren im Film in mehreren Variationen und kündigt damit eine neue «Ära» in der Verbindung von Tanz und Film an.

Die Künstlerin und Musikerin **Delia Gonzalez** (*1972, USA) verfolgte mit ihrem langjährigen Kollaborationspartner Gavin Russom künstlerische wie musikalische Projekte und verband minimalästhetische Skulpturen und elektronische Musik zu hybriden Installationen. Gonzalez' neue Arbeit *In Remembrance...* (2010), für die sie mit 16-mm-Film arbeitete, basiert auf einer Textpassage Henry Millers, die in den Tagebüchern seiner engen Freundin Anaïs Nin zitiert wird. Sie beinhaltet eine Beschreibung der schwarzen Flügel von Oberon, des Elfenkönigs, wie er etwa in Shakespeares *Sommernachtstraum* (1595) auftaucht, und der Beschreibung eines Erleuchtungsmoments, das gleichsam wie das Erleben einer zweiten Kindheit beschrieben wird. Gonzalez nimmt diese Zitate auf und übersetzt sie in eine neo-klassizistische Ballettchoreografie. Im ersten Teil des Films wird die Choreografie durch Reflexionsmomente bestimmt, indem eine Ballerina in einem durch Spezialeffekte abgedunkelten Raum vor der klassischen Spiegelwand tanzt. Die Tonalität des Films ist dabei von einem satten Schwarz und von Rottönen geprägt. Im zweiten Teil werden ebenfalls ähnliche Bewegungsmuster wiederholt, dieses Mal jedoch durch eine weitere Ballerina. Dieses Moment des Reflektierens und der Verdoppelung kann als abstrahiertes Sinnbild für Oberons schwarze Flügel gelesen werden.

Seit 2000 arbeiten **Anetta Mona Chișa und Lucia Tkáčová** (*1975, Rumänien und *1977, Slowakei) zusammen. In ihrem Film *Manifest of Futurist Woman (Let's Conclude)* (2008) lassen sie eine Gruppe von Majoretten auf einer modernistischen Betonbrücke marschieren. Ihre knapp geschnittenen Uniformen referieren auf ein konservativ-sexistisches Frauenbild. Was auf den ersten Blick nach einem traditionellen Festmarsch aussieht, ist tatsächlich der in Semaphore, einer früher verwendeten Signalsprache der Schifffahrt, vermittelte Schlussteil

des *Manifesto della donna futurista* (1912) der französischen Künstlerin Valentine de Saint-Point (1875–1953). Das Manifest verfasste sie als Reaktion auf Marinettis frauenverachtendes *Manifesto del Futurismo* (1909). Obwohl bei Saint-Point eine profeministische Haltung auszumachen ist – sie forderte die Gleichberechtigung von Frau und Mann –, verfällt sie am Ende doch dem biologisch-sexistischen Muster der tradierten Rollenmodelle und ruft die Frau dazu auf, der Menschheit kriegerische Helden zu schenken. So scheint die von Selbstbewusstsein strotzende Majoretten-Armee am Ende doch nur ein Auswuchs der herrschenden Männerfantasien zu sein.

Die Skulpturen von **Julian Goethe** (*1966, D) zeichnen sich durch ihren dramatisch-theatralischen Charakter aus. Es sind widerspenstige und bisweilen brutal anmutende Objekte, denen etwas Monströses anhaftet. Die Skulptur *Kontakt* (2005) besteht aus einer schwarz bemalten Holzkonstruktion, die sich in den Raum erstreckt und als Display für das Video *Walls Talk* (2005) dient, das in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Antje Stöffler Hamad entstand. Goethe bezeichnet die hybride Anordnung des Films als «bewegte Dekoration». Die achtzigminütige schwarzweisse Bildsequenz zeigt unter anderem männliche Bodybuilder, visionäre Filmarchitekturen aus dem Hollywood der 1930er und 1940er Jahre, klassische Kupferstiche sowie die Gefängniszeichnungen Giovanni Battista Piranesis. Mit langsamen Bewegungen der Kamera, die auch immer wieder bis zur Unerkennbarkeit nahe auf die Bilder heranzoomt, werden diese abgetastet und erforscht. Auf einer zweiten Bildebene werden diese mit einem feinen Liniennetz überzogen, das an Zeichnungen mit einem Spirografen erinnert. Dabei entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen den beiden Bildebenen: Eine konkrete, harte Bildwelt trifft auf ein organisches Liniennetz, das anscheinend eine Vermessung derselben beinhaltet. Unterstützt wird diese durch einen musikalischen Ambient-Soundtrack, der sich im Raum ausbreitet und den Betrachter sanft einhüllt.

Seit 1999 dient *The Crystal Frontier*, eine fortlaufende Erzählung über die fiktive Frauenkommune *New Ponderosa Year Zero* in der Wüste New Mexicos, als Rahmenhandlung für **Mai-Thu Perrets** (*1976, CH) Œuvre. Zu ihrem vielfältigen Werk gehören fiktive Tagebucheinträge über das autarke Leben auf der Farm und Puppen aus Papiermache, aber auch abstrakte Gemälde auf Sperrholz oder kunsthandwerkliche Gegenstände wie Textilien und Töpferware, mit denen die Kommune ihren Lebensunterhalt bestreitet. Diese Erzählung beinhaltet eine Vielzahl von Referenzen, unter anderem aus der utopischen feministischen Literatur, Kunsttheorie, Designgeschichte oder der sowjetischen Propaganda. Die Arbeit *Winter of Discontent or the Ballad of a Russian Doll* (2003) ist eine Skulptur, die zugleich als Bühne zur Aufführung einer gleichnamigen musikalischen Revue entworfen wurde, welche fragmentarisch auf die Erfahrungswelt dieser Kommunenmitglieder eingeht.

Silke Otto-Knapp (*1970, D) nimmt oftmals fotografisches Dokumentationsmaterial von avantgardistischen und postmodernen Tanzinszenierungen als Ausgangspunkt für ihre Malerei. Otto-Knapps Interesse ist dabei nicht ein appropriierendes Vorgehen, sondern die nochmalige Übersetzung der Fläche und des Moments der Bewegung der Figur, das in diesen fast monochromen Bildräumen neu ausgehandelt wird. So dienen diese als formale und konzeptuelle Vorlage. Die metallischen Farben lassen die Figuren auf der Leinwand schimmern und suggerieren so Bewegung. Zudem distanziert sich Otto-Knapp auf diese Weise von Parametern der Authentizität und gestischen Expressivität, die dem Medium der Malerei anhaften. Eine Reihe von Arbeiten basiert auf Fotografien von Bronislava Nijinskas Choreografie von 1923 für Igor Stravinskys *Les Noces*, deren reduzierte Ästhetik und deren Umgang mit dem Raum vom Modernismus geprägt war. Die ritualisierten Posen der Tänzerinnen und Tänzer sowie ihre A-linienförmigen Kostüme lassen sie zu einer Anordnung geometrischer Volumen und geschwungener Linien werden.

Das Setting von *Shifting Shapes* (2009–2010) von **Kelly Nipper** (*1971, USA) ist das Skelett einer überdimensionierten Grossbildkamera, worin sich eine Tänzerin bewegt. Die linke Projektion verkörpert den Balg der Kamera, durch den die Tänzerin in einem plissierten Kleid kriecht. Die Bühnensituation auf der rechten Seite verbildlicht das, was vor der Kamera stattfindet. Auf der mittleren Projektion versucht die Tänzerin, mit den Bewegungsanweisungen einer Stimme aus dem Off Schritt zu halten. Sie formt mit ihrem Körper einen Ikosaeder nach, einen dreidimensionalen geometrischen Körper aus zwanzig regelmässigen Dreiecken, die in den an Kinderzeichnungen erinnernden weissen Tannen in Doppelbelichtung aufgenommen werden. Im Ikosaeder sah der ungarische Tänzer und Bewegungs-

analytiker Rudolf von Laban, der den improvisierten und individuell gestalteten Tanz als Ausdruck seelischen Erlebens verstand, seine Bewegungslehre konkretisiert. Die Bewegungen der Tänzerin imitieren einerseits eine Uhr, die in der Arbeit *Nippers* eine wichtige Rolle einnimmt. Andererseits erinnern sie an die mechanischen Vorgänge einer Kamera, welche die Bewegungen in einem Film oder einer Fotografie festhalten.

Der Tänzer und Choreograf **William Forsythe** (*1949, USA) erforscht die dynamischen Strukturen von Choreografie und übersetzt diese in neue Zusammenhänge. Forsythes Installationen und filmische Arbeiten, die er parallel zu seiner choreografischen Karriere entwickelte, werden seit zwei Jahrzehnten in zahlreichen Museen und Ausstellungen präsentiert. Die fragmentarische Wahrnehmung, die er als leitendes Prinzip in seinen Tanzinszenierungen einsetzt, wird im Ausstellungsraum von den verkeilten Spiegeln aufgenommen. Der Betrachter, der sich um diesen auf rotem Teppich präzise angeordneten Spiegelkörper herumbewegt, stellenweise ihn auch betreten kann, wird jedoch enttäuscht: Ein Spiegelbild seiner selbst kann nirgendwo entdeckt werden. Das choreografische Objekt *The Defenders Part 2* (2008) verwehrt – wie der Titel schon andeutet – dem Betrachter eine «einfache» Spiegelung. Forsythe unterläuft damit die klassische kunsthistorische Bedeutung des Spiegels als Vanitas-Motiv. Erst durch einen erhöhten Körpereinsatz des Sich-Eindrehens in diese skulpturale Form, das auch gleichzeitig als choreografisches Moment beschrieben werden kann, findet der Betrachter ein Fragment seiner Abbildung wieder.

In ihren Filmen und Installationen zitiert **Hanna Schwarz** (*1975, D) Formen und Motive aus dem Modernismus und Minimalismus sowie choreografische Elemente aus dem post-modernen Tanz und stellt diese in neue Zusammenhänge. Im 16-mm-Film *Give* (2010) nehmen die Hand und ihre unterschiedlichen Gesten, die aus verschiedenen Zitatquellen stammen, die Hauptrolle ein. Schwarz verknüpft eine an Yvonne Rainers Film *Hand Movie* (1966) angelehnte Choreografie der Hände mit Alltagshandlungen im Zusammenhang mit Geld und Warentausch, die wir mit unseren Händen ausführen. Die Filmeinstellungen erinnern an den Stil des Filmemachers Robert Bresson (1901–1999), der sich durch die Nüchternheit einer augenscheinlichen Attraktionslosigkeit des Bildes auszeichnet. Verwoben werden diese beiden Zitatebenen mit den Sequenzen über eine Tänzerin, die diese Posen aufnimmt und sie in klassische Ballettbewegungen übersetzt. Wie Yvonne Rainer in ihren frühen Tanzarbeiten Bewegungen aus dem Alltag auf die Bühne brachte, werden bei Schwarz alltägliche Gesten zu choreografischen Momenten.

In ihren Videoarbeiten wie auch in *Tanagram* (2006–2007) inszeniert **Anna Molska** (*1983, Polen) das politische Potenzial von Körpern und ihren Bewegungen – insbesondere in Bezug auf die Geschichte des ehemaligen Ostblocks. Zwei muskulöse Jünglinge, bekleidet mit Helmen und ledernen Suspensorien, spielen eine menschengrosse Variante des chinesischen Legespiels Tanagram. Die zwei Männer schieben die monumentalen schwarzen Bausteine zu verschiedenen geometrischen Formationen zusammen. Die auf den ersten Blick unverständliche Aktivität der Männer kann als eine Art konstruktivistisches Theater gedeutet werden. Der schwarze Würfel, den die Protagonisten auf dem weissen Boden formieren, erinnert – von oben gefilmt – an Kasimir Malewitschs *Das Schwarze Quadrat* (1915). Die Tonspur, beginnend mit einem experimentellen Gesang, der ins sowjetische Marschlied *Poljuschko Polje* übergeht, nimmt dabei eine zweite, erklärende Ebene ein. Die Blockformationen werden hier zum Abbild einer sowjetischen Militärparade. Nach ihrer Tätigkeit legen sich die Protagonisten auf den Boden und wechseln ein paar Worte auf Russisch. Dieser kurze Dialog entstammt einem alten polnisch-russischen Sprachbuch – dabei wird Polen als «kleiner Bruder Russlands» bezeichnet – und verweist auf die spannungsreiche Beziehung der beiden Länder.

Ausstellungskuratoren: Raphael Gyax, Heike Munder

PERFORMANCE VON MAI-THU PERRET: Am Donnerstag, 8. April wird um 19.00 Uhr im Museum die Performance «The Ballad of a Russian Doll» von Mai-Thu Perret stattfinden. Sie führt zusammen mit den Musikern Tamara Barnett-Herrin und Nigel of Bermondsey die gleichnamige musikalische Revue erstmals auf. Weitere Informationen finden Sie unter: www.migrosmuseum.ch.

PERFORMANCE VON KELLY NIPPER: Am Dienstag, 13. April wird um 19.00 Uhr eine Performance von Kelly Nipper mit der Tänzerin Taisha Paggett im Museum stattfinden. Weitere Informationen finden Sie unter: www.migrosmuseum.ch.

FILMVORFÜHRUNG «DANCING BY MYSELF»: Am Donnerstag, 6. Mai, findet um 19.00 Uhr eine Filmvorführung statt, die sich dem Solo-Tanz des 20. Jahrhunderts widmet. Mit Tanzfilmen u. a. von Trisha Brown, Isadora Duncan, William Forsythe, Loïe Fuller, Miriam LaVelle und Erna Ómarsdóttir.

KATALOG: Im Juni 2010 wird eine ausführliche Anthologie mit dem Titel *Zwischenzonen – Repräsentationen des Performativen* erscheinen, die sowohl die aktuelle wie die Ausstellung *While Interwoven Echoes Drip into a Hybrid Body – an Exhibition about Sound, Performance and Sculpture* (2006) diskutiert und erweitert. Im Zentrum dieser Diskussion stehen die Überschneidung und Ineinanderfaltung des Performativen mit verschiedenen Kunstgattungen wie Skulptur, Installation und Film. Mit Texten von: Philip Auslander, Raphael Gygas, Kristina Köhler, Verena Kuni, Babette Mangolte, Heike Munder.

SCHULKLASSEN-WORKSHOPS: Zur Ausstellung bietet das Museum museumspädagogische Workshops für Schulklassen an. Daten: 15. März bis 25. Mai 2010 zwischen 9.30 und 16.30 Uhr. Jeweils Montag, Dienstag und Donnerstag. Dauer: 1.5 Stunden. Bitte geben Sie bei der Anfrage mind. zwei mögliche Termine an. Für Schulklassen kostenlos. Anmeldungen an: Brigit Meier, Museumspädagogin, kunstvermittlung@migrosmuseum.ch.

ÖFFENTLICHE FÜHRUNGEN: Sonntag, 7. und 21. März, 4. und 18. April, 9. und 30. Mai, um 15 Uhr sowie Donnerstag, 11. März und 27. Mai, um 18.30 Uhr.

FAMILIENFÜHRUNGEN: Sonntag, 21. März und 18. April, um 13.30 Uhr. Die Führung dauert 1.5 Stunden und ist inhaltlich auf Familien ausgerichtet. Innerhalb der Führung wird auch praktisch gearbeitet.

FEIERTAGE: Das Museum bleibt geschlossen am Karfreitag, 2. April, Ostermontag, 5. April, sowie am Pfingstmontag, 24. Mai.

ÖFFNUNGSZEITEN: Di / Mi / Fr 12–18, Do 12–20, Sa / So 11–17 Uhr.
Der Eintritt ins Museum ist donnerstags von 17–20 Uhr kostenlos.

migros museum für gegenwartskunst
Limmatstrasse 270
8005 Zürich

T. +41 44 277 20 50 F. +41 44 277 62 86
info@migrosmuseum.ch www.migrosmuseum.ch

Das migros museum für gegenwartskunst ist eine Institution des Migros-Kulturprozent.
www.kulturprozent.ch