

Über die Manipulation der Hügellandschaft
Eine skulpturale Performance

Diplomarbeit
Lena Kienzer & Joanna Coleman, 2017 /18
Betreut von Univ. Prof. Mag^a. Brigitte Kowanz

In *Über die Manipulation der Hügellandschaft* zeigen wir abstrakte Körper, mehrere Subjekte, die zueinander wachsen und als ein Ganzes gelesen werden sollen.

In einer abstrakt digital-organischen Formensprache erzählen wir die Geschichte einer kollektiven Arbeitsweise, der Neudefinition von Grenzen – die eigenen und die der Anderen, von Anonymität und Intimität.



Über die Manipulation der Hügellandschaft

PerformerInnen befinden sich unter einem Textil. Darauf werden Aufnahmen von unterschiedlichen Hautfragmenten projiziert. Durch das Zusammenspiel von Form, Oberfläche und Projektion setzt sich so ein neues Körperbild zusammen, es entsteht der Eindruck einer Landschaft.

Die Umrisse der Körper verschwimmen in den Falten des Stoffs, sodass sie als individuelle menschliche Figuren unerkannt bleiben. Lebendigkeit entsteht erst durch die Verstärkung ihrer Atmung beziehungsweise *micro-movements*, die durch die einhergehende Veränderung der Oberfläche von außen sichtbar wird.

Auf dieser zeigen wir digital manipulierte Aufnahmen der Körperformen sowie Hautstrukturen der einzelnen AkteurInnen.

Die Videoprojektion vergrößert und weitet sich, nimmt die Fläche horizontal ein und gibt der Landschaft somit zunehmend Multidimensionalität.

Die Formen haben Verbindungs-punkte und sind ineinander ver-wachsen. Über die einzelnen Hügel wird eine morphende Gestalt ge-bildet, eine Art Gebirgskette oder Gebirgslandschaft. Sie kontrahiert, dehnt, vergrößert und verkleinert sich.

Das Gebilde ist mit der perma-nenten Neubildung skulpturaler Momente beschäftigt. Dabei fließt ein Bild in einem kaum wahrnehm-baren Prozess, ohne abrupte Über-gänge, in ein scheinbar neues.

Das plastische Erscheinungs-bild des Textils scheint durch die gleichmäßig langsame, subtile Be-wegung darauf ständig modelliert, neu- und umgestaltet zu werden.





Polyester, Videoprojektion, Performance, Sound

Geomorphologische sowie kollektive Prozesse, Textil, Körper, Schwerkraft, Luft und Video sind die beteiligten Elemente der Choreografie

Konzeptionell ist eine endlose An-einanderreihung wiederkehrender Zyklen angedacht: Durch die Idee des Loops wird die Performance darauf beschränkt, immer nur einen Ausschnitt dieser theoretisch unbegrenzt fortdauernden Bewegung zeigen zu können. Sie befindet sich in einem erdachten Zyklus endloser Iteration.

Die Bildfläche wird von der Videoprojektion eingenommen, es entsteht ein Anfangs- und ein Endbild. Nach 10 Minuten hat die Videoebene ihre maximale Größe erreicht und zieht sie sich - einmal an ihrem Ende angelangt - wieder zusammen.

Im Research wurden die Eigenschaften der Skulptur erarbeitet, durch sie wurden Handlungsmöglichkeiten begrenzt, es ergab sich der score der Choreografie.

Die Art des Choreografierens wird hier zu einer Art des skulpturalen Arbeitens. Skulpturale Momente werden durch Sprache modelliert: Durch anfängliche Handlungsanweisungen von Außen werden Gebilde oder Figuren und Strategien des Formens unter dem Stoff erarbeitet. Einzelne Körperteile werden arrangiert und so ein Bild konstruiert. Eine gemeinsame Formensprache wird etabliert um die textilen Landschaften zu modellieren: Hügel werden geweitet, Gipfel verschoben, Spitzen gesenkt oder gehoben.

Das Bewegungsvokabular wird definiert und ausformuliert. Durch das eine gemeinsamen Bewegungsqualität und dem Synchronisieren zu Mikrogeschwindigkeiten wird das Bild einer zusammengehörigen ganzen Figur getragen.

Weiche Materialien werden zu einer gewissen Form drapiert, in der die PerformerInnen eine ihnen zugewiesene Position einnehmen. Durch das übergelegte Textil wird die Oberfläche geglättet; jede Bildinformation geht verloren – stattdessen tauschen wir diese aus: Wir projizieren Bilder collagierter, nackter Körperteile auf die entstandene Form.

Diese Bilder sind in einer gleichmäßig, kaum wahrnehmbaren Geschwindigkeit im Begriff zu wachsen, zu morphen und scheinen einem näher zu kommen. Letzteres vor allem dadurch, dass die Anfangs glatten Oberflächen der Körperfragmente langsam zu makroskopischen Hautoaufnahmen überblenden.

Dieses nach und nach Sichtbarwerden von Detail und Struktur einer Oberfläche gleicht dem Vorgang eines Blickes: Durch das Ruhen auf einem Punkt eröffnen sich immer mehr Details, zuerst grob, dann immer feiner.

Genau dieser Vorgang passiert auch bei der Betrachtung der

Performance: die Hügellandschaft verrät die Positionen ihrer PerformerInnen, die einzelnen Individuen können durch genaues Betrachten erahnt und möglicherweise vorortet werden. Durch ihre tatsächliche Lebendigkeit und ihre kontinuierliche Atmung sowie minimaler Bewegung werden sie wahrnehmbar.

Gleichzeitig geben die Körper dem ganzen Bild Lebendigkeit, als Ganzes erscheinen sie als eine atmende Landschaft, ein sich anspannender beziehungsweise zusammenziehender Muskel. Oder auch als ein Parasit, ein Tumor, ein Fremdkörper, unter der Haut eines anderen steckend ...

Orientierungsverlust beziehungsweise -multiplikation, Grenzgänge zwischen Raum und Zeit und Überwindung von Schwerkraft werden durch das Einsetzen von Collage und Montage möglich.

Bereits in den Anfängen des Films erforschte und nutzte Maya Deren beispielsweise in ‚Meshes of the Afternoon‘ (1943) gezielt Filmschnitt und Kameraführung, um bei den BetrachterInnen eine Überwindung von gelernten Bewegungsfolgen und Naturgesetzen zu bewirken.

„Self“ (2015), eine Videoarbeit von Claudia Larcher, in der eine Kamera fährt Großaufnahmen von Haut in einer Videomontage zeigt, lässt die BetrachterInnen zuerst im Detail

Poren, Härchen und Hautpartien erahnen. Im Verlauf des Videos werden immer mehr Details von Körper erkennbar, und schon bald meint man etwa einen Arm, eine Achsel, einen Oberkörper vororten zu können - dieser Eindruck verschwindet jedoch mit der Zeit und es entstehen immer unmöglichere, absurdere Körperpartien, die Grenze zwischen Innen und Außen löst sich sukzessive auf.



Membrane – Hülle, Schicht und Fläche

Textil, das für gewöhnlich als Material alltäglicher Kleidung eine Art zweite Haut des Menschen bildet, um die unter ihr liegende Haut zu schützen und zu verstecken, bildet nun das Trägermaterial für dieses neu zusammengesetzte intime Hautbild. Auf der sichtbaren Außenfläche wird die unter ihr liegende Fläche – als manipuliertes, digitales Bild – sichtbar gemacht.

Die Haut, jene Schicht, die Eigen- und Fremd- / Innen- und Außenraum definiert, bekommt in diesem Kontext eine andere Bedeutung. Ihre Grenzen werden verschoben. Anstatt einzelne Körper von ihrem Umraum abzugrenzen, verbindet die textile Überhaut diese zu einer kollektiven abstrakten Körperlandschaft.

In einem digital-plastischen Eingriff werden diese unterschiedlichen, an sich voneinander abgetrennten Körper als Fragmente zusammengeführt und zu einem Körperfild verbunden. Die Grenzen zwischen den einzelnen Körperstellen unterschiedlichen Ursprungs verschwimmen. Auf digitaler Ebene berühren sich nackte Hautflächen unterschiedlicher Individuen. So entsteht Intimität und Intensität.

Das Neuzusammensetzen der Oberflächen suggeriert gleichzeitig Bilder möglicher innerkörperlicher Situationen. Mit jeder visuellen Veränderung lassen sich ständig

neue Ideen von möglichen Formen dieses entstehenden Körpers – der unter, hinter, innerhalb und rund um diese Hautschichten liegen könnte – vorstellen. Eine eigene Logik eines möglichen Körperbaus entsteht.

Die scheinbare Fleischlichkeit der Bilder verstärkt Assoziationen zum Körperinneren. Die Nähe, Kontraste, Entfremdung, sowie das bloße Erkennen von Körperlichkeit an sich, ohne dabei Orientierung zu finden, führen womöglich zu der Vorstellung oder dem Eindruck, etwas Innerliches wahrzunehmen.

Zwischen anziehend und abstoßend wird immerwährend austariert. Ein fleischlicher fragiler Körper wird scheinbar offengelegt, so als wäre ein Innen nach Außen gestülpt worden.

„Was am tiefsten im Menschen liegt, ist die Haut [...] und dann Mark, Gehirn, alles was man zum Fühlen, Leiden, Denken ... in die Tiefe gehen braucht [...] sind Erfindungen der Haut [...] Wir können graben [...] aber wir sind ... ektoderm.“ [1]

Der Grundgedanke, dass das Eigentliche, Bedeutende, die Erkenntnis und die Essenz tief im Inneren verborgen liegen, dass äußere Schalen und Schichten aufgebrochen werden sollen, um zum dahinterliegenden wahren

Kern vorzudringen, wird hinterfragt.

„[...] dass selbst das Gehirn eine Rinde ist - dass sich also das menschliche Zentrum eigentlich an der Peripherie befindet [...] Beim Embryo bilden sich Haut und Gehirn aus der gleichen Membran, dem Ektoderm; beide sind in ihrem Wesen nach Oberflächen [...]“^[2]

So wird die Idee aufgegriffen, dass die Haut, die Individualität des Einzelnen ausschlaggebend prägt, bestimmt, oder diese auch beherbergt. Diese trägt den taktilen Sinn und ist somit erstes und grundlegendes Element von Wahrnehmung und Bewusstsein über Selbst und Fremd. Die These bietet das Paradox, dass die physische Oberfläche auf einer Bedeutungsebene Tiefes, Inneres darstellt.

Davon ausgehend lassen sich Definitionen über Innen und Außen als divergente Räume relativieren. Die Oberfläche Haut kann als Trennschicht Innen und Außen zugleich repräsentieren. Ein scheinbares Außen kann so zum Innen werden. Das wiederum eröffnet eine Perspektive auf die Möglichkeit, dass sich die BetrachterInnen von *Über die Manipulation der Hügellschaft* im eigentlichen Innenraum eben dieses Körpers der Arbeit befinden.

Um die Form aus dieser Perspektive neu zu definieren, eröffnen sich weitere Vorstellungen und Fragestellungen. Etwa, ob es sich um einen Prozess der Grenzumkehrung oder einen der Grenzaufhebung handelt, ob die Körperfürzen mit den Raumgrenzen zusammen fallen könnten oder ob dieser Körper überhaupt Außengrenzen hat. Auch könnte man sich das Textil weiterhin als eine trennende Hautschicht vorstellen, bloß von Innen nach Außen gesehen und von der Projektion durchleuchtet.

Die PerformerInnen unterhalb des Textils würden sich demnach außerhalb dieses Körpers befinden.

In Yoko Ono und John Lennons gemeinsamen Kurzfilm „the fly“ (1970), sehen wir eine Kamerafahrt, in der eine Fliege, die sich auf Yoko Onos Körperoberfläche bewegt, in einer extremen Close-up-Einstellung verfolgt wird. Durch die Strecke, die die Fliege auf ihrem Körper zurücklegt, werden Bildausschnitte festgelegt. Sie läuft über den Körper, tastet ihn ab, erkundet ihn wie eine Landschaft. Ein Mikrokosmos wird durch Videotechnik in eine andere Größe skaliert und sichtbar gemacht. Die Wahrnehmung dieser kleinen Fliege wird nachvollziehbar.

Durch diese zufälligen Bildausschnitte entsteht nicht nur das fragmentarische Portrait eines Körpers, sondern auch dessen

regelrechte Zelebration, die bei- nahe eine Demokratisierung aller einzelnen Körperpartien bewirkt.

Genauso wertfrei werden auch in *Über die Manipulation der Hügel- landschaft* die einzelnen Bildaus- schnitte behandelt.

Pickel, Falten, Körperbehaarung, Geschlechtsorgane sind genauso spektakulär oder unspektakulär wie alles andere. Dabei entsteht eine Hierarchiefreiheit, die auch Sexualität mit einschließt.

Ein gleichberechtigtes Nebenein- anderstellen von Körperpartien finden wir in auch Pipilotti Rists Werk. Mit einer Handkamera fährt eine weibliche Person in „Pixel Forest“ (2016) um ihren eigenen Körper, macht dabei einzelne Aus- schnitte ihrer Körperoberfläche sichtbar und zeigt etwa Stirn, Bauch und Geschlechtsorgane mit einer naiv wirkenden Gleichwertigkeit.

In dem Film „Pickelporno“ zeigt Rist Hände, die einander berühren, die Kamera fährt den Körper ab und zeigt alle möglichen empfindlichen Hautstellen, wie etwa an der Hüfte, unter den Achseln, an den Fingerspitzen ... Die Kamera ist in konstanter Bewegung und ständigem Wechsel zwischen Nähe und Dis- tanz, innerkörperlicher und außer- körperlicher Erfahrung.

Durch Collagierung und digitale Nachbearbeitung vermischt Rist reale Bilder mit gefühlten, stellt innere Eindrücke wie eine psyched- elische Reise ins Innere des Kör- pers dar, und übersetzt diese Welt der Gefühle in eine sichtbare.



Topografie und Körper

Aus der Kombination von Hautfalten und dem Faltenwurf des Textils, dem Zusammenspiel von Projektionsfläche – beziehungsweise Projektionsobjekt – und Projektionsbild bekommen die Hautbilder eine neue haptische Körperlichkeit. Die abstrakten Körperbilder können als kartografisches Bild einer Körperlandschaft gelesen werden. Die Falten bilden Linienzeichnungen, die über dem bewegten Stoffgebilde liegen, dessen geometrische Erscheinung prägen und optisch verstärken, ähnlich den Höhenlinien in der Topografie.

Diskurse aus der Neuroästhetik beschreiben jenes Phänomen, welches das menschliche Gehirn in der Rinde eines Baums, der Musterung eines Steins, oder beim Blick in ferne Landschaften, menschliche oder tierische Formen, beziehungsweise Fragmente davon, zu erkennen meint. Das Gehirn ist ständig damit beschäftigt, seine Umgebung abzutasten und projiziert dabei fälschlicherweise auf Natur oder abstrakte Form – die ihm bekannte Körperlichkeit.

Mit diesem Phänomen wird in *Über die Manipulation der Hügellandschaft* gespielt: Körper werden durch das Textil abstrahiert, zu einer Landschaft geformt und gleichzeitig wieder zu abstrakten menschlichen Körpern transformiert.

Die daraus resultierende animierte, kinetische Form erinnert an eine Ästhetik, die wir aus der digitalen Bildproduktion, etwa aus einfachen Renderings von 3D-Software bzw. computergenerierter Grafik kennen. Die Fotos und die Videodokumentationen der Arbeit könnte man eventuell für derartiges halten. Sogar beim Rezipieren der Live-performance meint man, mitten in einer virtuellen Szenerie zu stehen.

Diesen bewussten Medienwechsel oder das Gegenkoppeln von digitalen Signalen im realen Raum finden wir bei Martina Mengeons I will keep u warm and save in my people zoo (2015) und virtual narcissm (2016) wieder. Durch 3D-Scanning übersetzt sie den realen Körper in einen virtuellen und erzeugt so einen Dialog zwischen den beiden Räumen.

Dieses Wechselspiel wird in *Über die Manipulation der Hügellandschaft* ein weiteres Mal umgekehrt. Der virtuelle Raum wird in den Realraum zurückgeholt, um ihm eine organische, körperliche Oberfläche zuzuschreiben. Eine Art Rückeroberung des Raums findet statt.

Der digitalisierte manipulierte Körper ist entfremdet, verzerrt, irreführend, vielleicht unwahr und fiktiv. Dennoch will dieser im Grunde immer noch das Intime, das Inne-re zeigen und offenlegen, indem

er sich durch seine Oberflächen arbeitet. Dabei wird die Projektionsfläche, deren Hauptfunktion ihr Verschwinden ist, deren einzige Aufgabe das Tragen von Bildinformation ist – zum Hauptprotagonisten der Performance. Von menschlichen Körpern wird sie zum Leben erweckt, atmet und pulsiert.

Aus der Kombination von Hautfalten und dem Faltenwurf des Textils, dem Zusammenspiel von Projektionsfläche – beziehungsweise Projektionsobjekt – und Projektionsbild bekommen die Hautbilder eine neue haptische Körperlichkeit. Die abstrakten Körperbilder können als kartografisches Bild einer Körperlandschaft gelesen werden. Die Falten bilden Linienzeichnungen, die über dem bewegten Stoffgebilde liegen, dessen geometrische Erscheinung prägen und optisch verstärken, ähnlich den Höhenlinien in der Topografie.

Diskurse aus der Neuroästhetik beschreiben jenes Phänomen, welches das menschliche Gehirn in der Rinde eines Baums, der Mustierung eines Steins, oder beim Blick in ferne Landschaften, menschliche oder tierische Formen, beziehungsweise Fragmente davon, zu erkennen meint. Das Gehirn ist ständig damit beschäftigt, seine Umgebung abzutasten und projiziert dabei fälschlicherweise auf Natur oder abstrakte Form – die ihm bekannte Körperlichkeit.

Mit diesem Phänomen wird in *Über der Manipulation der Hügellschaft* gespielt: Körper werden durch das Textil abstrahiert, zu einer Landschaft geformt und gleichzeitig wieder zu abstrakten menschlichen Körpern transformiert.

Die daraus resultierende animierte, kinetische Form erinnert an eine Ästhetik, die wir aus der digitalen Bildproduktion, etwa aus einfachen Renderings von 3D-Software bzw. computergenerierter Grafik kennen. Die Fotos und die Videodokumentationen der Arbeit könnte man eventuell für derartiges halten. Sogar beim Rezipieren der Live-performance meint man, mitten in einer virtuellen Szenerie zu stehen.

Diesen bewussten Medienwechsel oder das Gegenkoppeln von digitalen Signalen im realen Raum finden wir bei Martina Mengeons I will keep u warm and save in my people zoo (2015) und virtual narcissm (2016) wieder. Durch 3D-Scanning übersetzt sie den realen Körper in einen virtuellen und erzeugt so einen Dialog zwischen den beiden Räumen.

Dieses Wechselspiel wird in *Über die Manipulation der Hügellschaft* ein weiteres Mal umgekehrt. Der virtuelle Raum wird in den Realraum zurückgeholt, um ihm eine organische, körperliche Oberfläche zuzuschreiben. Eine Art

Rückeroberung des Raums findet statt.

Der digitalisierte manipulierte Körper ist entfremdet, verzerrt, irreführend, vielleicht unwahr und fiktiv. Dennoch will dieser im Grunde immer noch das Intime, das Innere zeigen und offenlegen, indem er sich durch seine Oberflächen arbeitet. Dabei wird die Projektionsfläche, deren Hauptfunktion ihr Verschwinden ist, deren einzige Aufgabe das Tragen von Bildinformation ist – zum Hauptprotagonisten der Performance. Von menschlichen Körpern wird sie zum Leben erweckt, atmet und pulsiert.





Tektonische Plattenverschiebung und Knochenwachstum

Auch auf der Soundebene wird mit der Möglichkeit gespielt, sich als BetrachterIn eigentlich im Innenraum des zu sehenden Körpers zu befinden. Ausgehend von körpereigenen Geräuschen wird eine Klanglandschaft komponiert.

Mit der Intention, das Körperinnere zu erlauschen, werden Körperoberflächen mit Mikrofonen abgescannt. Signale von der Unterseite der Membrane kommend werden aufgenommen und weiterverarbeitet.

Vertont werden einerseits die Geräusche von aneinander streichenden und reibenden Hautoberflächen, andererseits tatsächlich innerlich, organisch generierte Geräusche, wie das Glucksen von Mägen. In deren Zusammenspiel ist es nicht mehr eindeutig definierbar, welche der Töne von unterhalb und welche von oberhalb der Membrane stammen. Durch die Nachbearbeitung und das damit einhergehende Verschlüsseln und scheinbare Verschieben von Distanz-Verhältnissen wird das Innerhalb und Außerhalb der trennenden Hautschicht zusehends vermischt und die Soundlandschaft vielschichtiger.

Wir meinen, durch den Körper strömende Flüssigkeiten, durch das zentrale Nervensystem gesendete Impulse und etwaige chemische Prozesse zu hören.
Es entsteht eine mit zusätzlichen

Effekten überlagerte Lautsphäre, die mit geomorphologischen Prozessen in Kontext gesetzt werden kann.

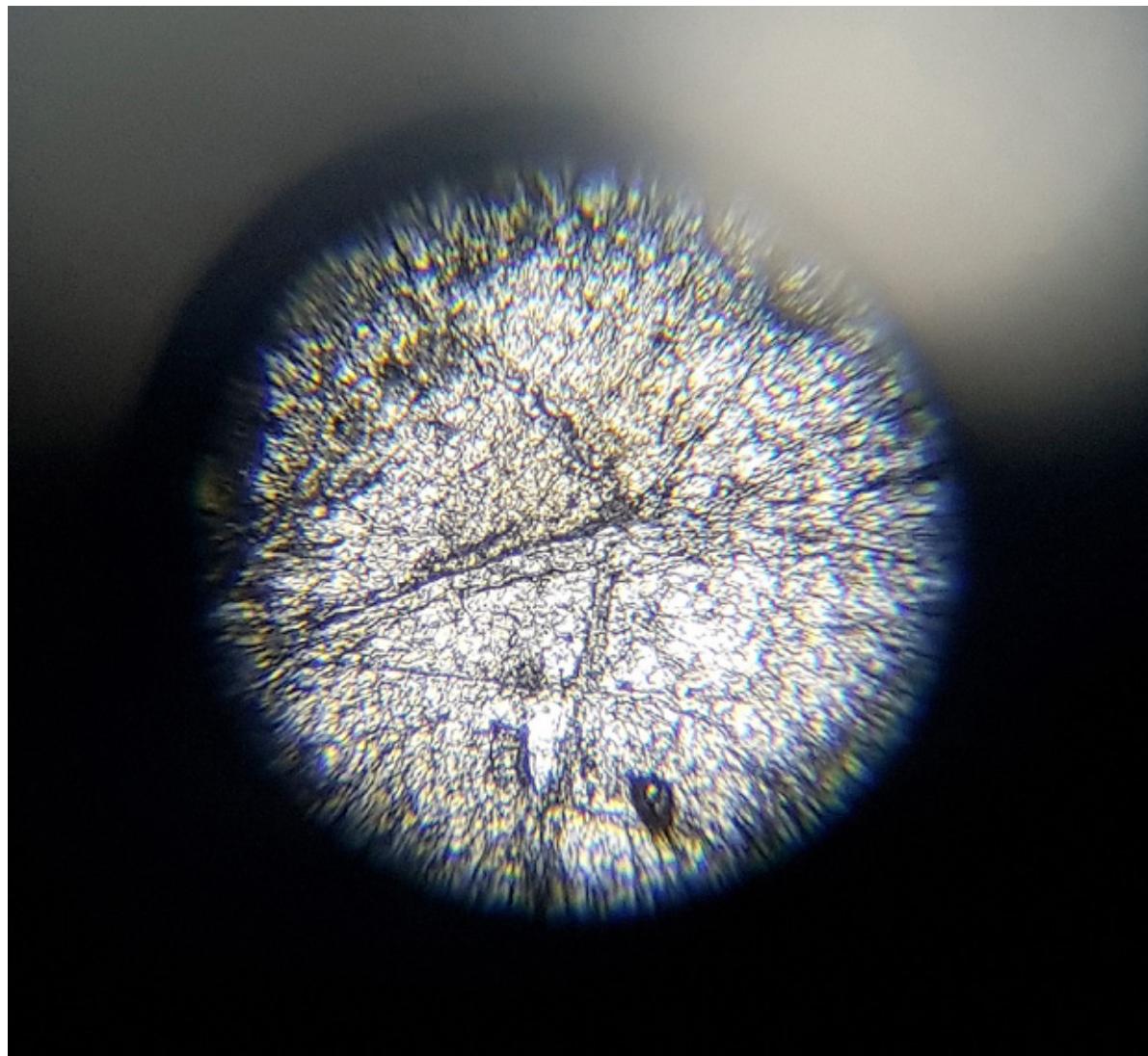
Ein Spielfeld möglicher Assoziationen von Blutzirkulation, Meeressrauschen, Bauchglückern, Walgesang, Knochenwachstum, Vulkanaustrüchen bis hin zu Erdplattenverschiebungen tut sich auf.

Die Lautsprecher werden innerhalb der Installation platziert, so ertönen verschiedene Klänge aus verschiedenen Richtungen, bzw. Hügeln der Landschaft.

Überrascht stellte John Cage auf der Suche nach neuen Hörerfahrungen in einem schalldichten Raum in Cambridge fest, dass er rhythmische Geräusche vernahm. Der zuständige Techniker erklärte ihm später, dass er verschiedene Abläufe in seinem Körper wahrgenommen hatte. „Ich hörte, dass Schweigen, dass Stille nicht die Abwesenheit von Geräuschen war, sondern das absichtslose Funktionsieren meines Nervensystems und meines Blutkreislaufes. Ich entdeckte, dass die Stille nicht akustisch ist. Es ist eine Bewusstseinsveränderung, eine Wandlung. Dem habe ich meine Musik gewidmet. Meine Arbeit wurde zu einer Erkundung des Absichtslosen.“ [3]

Die Entdeckung der körpereigenen Sounds von John Cage trägt einen

Ansatz für unsere Komposition.
Anders als bei seiner Arbeit 4'33''
geht es uns aber nicht um das Ver-
stärken bzw. darum Aufmerksam-
keit auf allgegenwärtige Geräusche
zu lenken, sondern darum, aus
den Geräuschen aus der Innenwelt
des Körpers und seiner Oberfläche
einen Klangteppich zu erzeugen,
der auf Körper und Außenwelt
verweist.



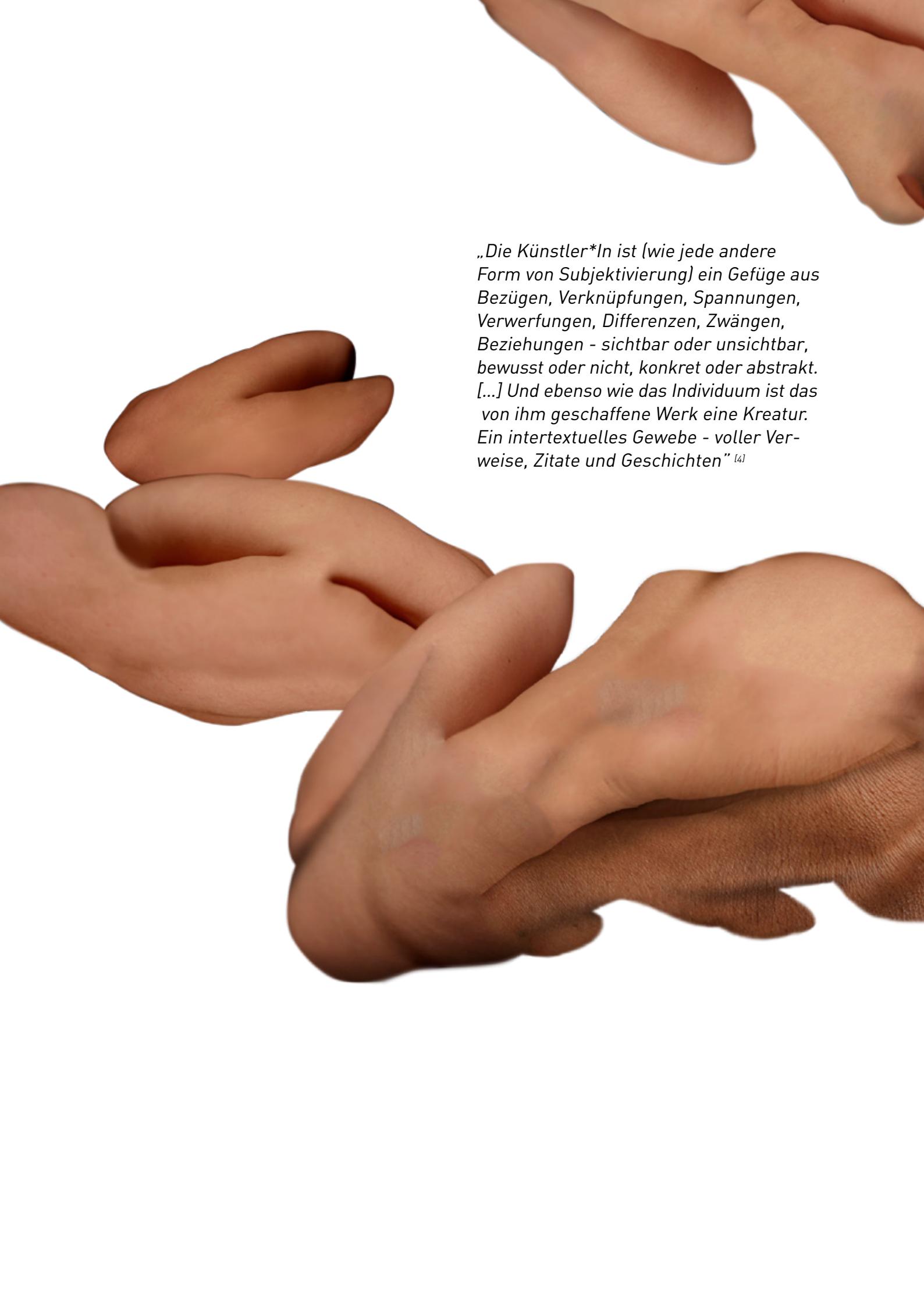
Skulptur als Performance

Die Idee der lebendigen Skulptur wurde bereits im Oeuvre von Gilbert & George aufgegriffen. Das aus der Bildhauerei stammende Künstlerduo war von der Idee des Zusammenführens von Kunst und Leben angetan und wollte eine Kunst schaffen, die vom Leben handelt. Sie performten mit bronzefarbenen Make-up geschminkt, auf einem Sockel stehend über mehrere Stunden die ‚singing sculpture‘ (1969) im Ausstellungsraum.

Simone Forti spricht von ihrer Tanzkonstruktion ‚huddle‘ (1961) als Performance, die man aber auch als Skulptur lesen könnte. Eine Skulptur, die aus Menschen besteht. Dabei handelt es sich um ein Bewegungskonzept, das die PerformerInnen ausführen und dabei eine Form bilden, die sich ständig bewegt und transformiert, von allen Seiten betrachtet werden kann und nicht in ein Tanzstück eingebettet ist, sondern auch klar für den Ausstellungsraum konzipiert wurde.

Dabei können auch mehrere Stücke gleichzeitig aufgeführt werden – wie es auch bei Arbeiten mit Objekten möglich ist – und nebeneinander ausgestellt werden.

Die BetrachterInnen von Über die Manipulation der Hügellandschaft werden eingeladen, auf die Form zuzugehen, sie von verschiedenen Perspektiven aus zu betrachten, ähnlich wie bei einer Skulptur. Durch die Transformation der Form ergibt sich zwar eine zeitliche Abfolge, der gezeigte Ausschnitt definiert jedoch nicht den endgültigen Anfang oder ein endgültiges Ende.



*„Die Künstler*In ist (wie jede andere Form von Subjektivierung) ein Gefüge aus Bezügen, Verknüpfungen, Spannungen, Verwerfungen, Differenzen, Zwängen, Beziehungen - sichtbar oder unsichtbar, bewusst oder nicht, konkret oder abstrakt. [...] Und ebenso wie das Individuum ist das von ihm geschaffene Werk eine Kreatur. Ein intertextuelles Gewebe - voller Verweise, Zitate und Geschichten“^[4]*

Quellennachweis

- [1] Paul Valéry, zit. nach Claudia Benthien aus „Haut. Literaturgeschichte Körperbilder Grenzdiskurse.“ Reinbeck bei Hamburg 1999, S.11
- [2] Benthien, S.12
- [3] Wolfgang Sterneck, John Cage und die Musik der Veränderung“
1. Absatz, <http://www.sterneck.net/stern/john-cage/>, Zugriff 10.1.2018
- [4] Florian Sorgo, „Für eine Ästhetik des Kollektiven-Individuellen“, Diplomarbeit, Universität für angewandte Kunst Wien, 2016

Alle Bilder (c) Joanna Coleman & Lena Kienzer

Über die Manipulation der Hügellandschaft

Eine skulpturale Performance

Von Lena Kienzer & Joanna Coleman

Betreut von Univ. Prof. Mag^a. Brigitte Kowanz

PerformerInnen

Samuel Ekeh

Jeannine Jesch

Tina Enöckl

Mirjam Ströhle

Sarah Glück

Sound

in Kooperation mit David Pridal

Video- und Fotodokumentation

Bob Erpling

Marie-Luise Schmidt

Lena Kienzer

Joanna Coleman

Lektorat

Nina Schedlmeyer

*Wien, Universität für angewandte Kunst
2017/18*