

*standard lecture set-up
a desk, a laptop, a projection screen in the back
a second projector on the floor, not in use
the big screen is white
starting to read*

A template can be an object, a function and a tool. Its meaning shifts from the analogue to the digital, from original to copy, and back again. The attempt to define it is immediately diverted. I can call it a mask, a stencil, a pattern, a scheme, and each evokes another situation. A template is hardly visible and mainly usable. It's a structure and a simplification. It is made for repetition, and it calls on us to apply it. It provides a frame and promises convertibility. It is ready to be used by everyone according to their purposes. Shaped by experience, it responds to specific needs, and yet it generalises and anticipates them, transforming them into a standard, a requirement, a task. When not in use, the template is a diagram: a cold potential, a sad void.

Originally a 'template' described a designed piece of metal, wood, or other material used as a pattern, for processes such as painting, cutting out, or shaping. The term has recently gained a certain popularity and has certainly acquired another twist in the context of software applications and user interfaces – like a preset format for a document or file, that does not have to be recreated each time it is used; a graphical mask to be filled with information. This twist might be caused by the shift from printing a message to posting one, from using a tool to performing an action – the routine to fill in forms, the pleasure to replicate and to navigate, to think in windows and frames, to forward, to tag, to connect and to share. Not only using a mask but also entering one.

But what is actually set? And what can I select? And how much of what I select is already set? Can I misuse it, deliberately pick the wrong template for what I'm trying to say? I could use the story of another person's life as a pattern and just borrow some of their experiences. It could be the attempt to smoothly and softly get into a story, slip into a different language, another rhythm. The main action points would already be laid out and yet, inevitably, surprising. I could slip into it and just replicate, enjoy the facts, and know that it would never perfectly fit and that it would always feel similar but not the same. I guess the more aggressive version is hacking.

Another example: When I look at this room, here, I think it's too big. Whatever needs this shape was responding to at the time it was built – the measurements it provides, and thus the demands that come with them, seem out of proportion. I would really prefer to scale it down, to somehow shrink the template...

What if I took each surface as a frame and blended them, one into the other? For example the proportions of the floor of this room with those of this screen?

The room would look like this (*pic floorplan*). That's the floor plan of the whole exhibition space covering the screen fully.

Just the rooms available for us now would look like this (*pic floor plan detail*)
That's better, but still too big, I would say.

Why not shrink it to, let's say, the size of a kitchen? Or a cell? (*pic room with arrows*)
A small pre-formatted space, that is just big enough. Where I have an overview of my options and restrictions.

Let's stick with the kitchen for now.

There is one famous kitchen that springs to mind, probably the prototype of prototypes, the Frankfurt kitchen. Developed in the 1920s, its layout focussed on efficiency rather than comfort, and the architect conducted detailed time-motion studies to determine how long typical procedures would take. (*pic Frankfurt kitchen*)
In that kitchen everything had its place. Every aspect was conceived and designed to accommodate the user's needs. And to take up as little space as possible.

But what else is possible in such a room? What kind of movements does it trigger, which actions does it prevent?

My own kitchen is even smaller. (*pic empty frame*)

It is hardly big enough for two people. It was probably not designed for spending much time there. One cannot even say its narrowness speeds up the workflow. There is not much flow apart from me turning around my own axis.

And yet, here, its size may provide the appropriate frame for a conversation.

*leaving the desk
switching the cables
moving the projector on the floor
adjusting it
placing the chair close enough*

So again, that was the size in relation to the whole space of the auditorium –

..... and this would be full-scale.

*projecting a light square onto the wall
sitting on the edge of the projection, not too far from the audience
taking the script
starting to read both roles of the conversation*

~ Can I start?

~ Yes, start. I'm ready.

~ Ok, my first question. I understand that what I saw the other day – your dancing in the driveway. It was only one part and you did different sections at different times over the course of a few weeks. Was it always outside or also inside the house?

~ Well, it took place within three spaces of the same house – the driveway, the rooftop, and the stairwell. And I performed all of it the first time for the opening. That was the idea. For the opening I'm performing each of the three sections in the three spaces. And I had the material that I was going to do, but I hadn't rehearsed it there and that was a choice.

~ Can you explain what you did? How was it on the stairs? What did you do on the stairs?

~ The stairs were really hard, and it's really weird. Probably because it's such a small area. Basically I started at the top and did four landings, and each landing is only about this big. I think that when I did it, maybe a total of six people saw what I did on the stairs. It's really small and it's really awkward. It's just kind of strange. I walk, I start, it's very slow, it's kind of like an adagio what I do. It's very hard work, so I tire myself out. I slowly go down, like a grand plié kind of thing to the floor, and I put my hands to the floor, but I keep my body off the floor. So I just have my hands and my feet touching the ground. But the task for me is to keep my torso vertical. So I look like I'm sitting and sort of moving and shifting. And there's always at least this much space between me and the floor. And then at the same time I'm mapping the room with my feet and my legs. So I'm constantly turning and shifting – with my legs over there, but trying to keep my body up here. And the back – I'm trying to keep myself up, so I'm constantly revolving around the sitting figure that is very upright. And in some ways it could be this lounge, the reclining, the pose of reclining, but because I have to keep myself off the floor, there's always this really weird sense of a difficulty, or tension. There is a really strong tension, but I'm not trying to make that out to be more than it is. It is just that I actually can do the task, of what I'm doing. And I look around, and I look and figure out where I am putting my foot, and then I just map the room. And then I come down and stand up, and at the same time I'm trying to keep my body completely vertical, so it looks like I'm slowly going down. I walk down five stairs in this way and then do it again, and then I walk down five stairs and do it again.

~ And the audience is at one point?

~ They are sort of wherever they are. Oftentimes they join me in the tiny little landing area and then I start to go down, and that's the very weird thing. Because I'm also quite flexible, my legs are in this extreme split, you know, I do these things that are really more acrobatic. It becomes just a weird way of watching the body that is sort of objectifying it. I think that produces a little bit of awkwardness, too. Just for the viewer. But I try to stay calm and just do my thing, and then I come up and then I go.

~ When I saw your dance in the backyard driveway, I thought that it was very reduced and formalised, the set of movements you made. Very sculptural, or it was, as if you were defining a second space around yourself with these movements. How would you describe the choreography?

~ That one? Kind of like a wind-up toy.

~ A wind-up toy?

~ Yes, you wind it up and then it goes. It was a lot of head work, the way I used my head. It was like I turned on a motor and then something happened, and the choreography was the motor, and then I wasn't quite sure what would happen. It's the one I adapted the most for that particular place. It's developed specifically for that architecture.

~ In a way it was as if you had very limited space. I thought of a kitchen and how you would manage there, how far you can go in each direction and how often you can turn around and that's it. And by doing this movement in the driveway, you were defining this smaller space, an imaginary space around you.

~ Absolutely. And you do these movements over and over and over again, in your kitchen. You know the space, you know the dimensions, you know where you're gonna hit your head. That's also what it means to be in the domestic sphere: to have the repetition of acts, of habits. That's a domesticated experience, of the senses, the bodies, the rhythms, all of that. In some ways the home produces a kind of naturalised body, or there is a way that is very constructed. Similarly in dance, we can think about this training or technique that a body learns – or that I have learned, the various ones I have learned, and the way that they've sort of structured me, my movements, my choices, everything, and how this corresponds to gender, race, all of these other variables.

~ And then there is the third part on the rooftop. Could the audience follow you there?

~ Yes, first they see me lying on the floor, and when I get up, I mostly go and do this slow rotation. And then I start to inhale and exhale very quickly and intensively. Each period lasts between two and five minutes, and it looks like sobbing – that's what it looks like. But the movement didn't come from that. It came from some sort of slightly violent breathing, you know, this expressive sort of shudder, from the centre of my body, from the organs, from this shield of my abdominal muscles. So it is really intense, also the sound it produces. It is kind of right there, and it is going on. It is also very hard, it is difficult, it is taxing. I get a little light-headed sometimes. And then I realised that I don't want people to see that I am actually *not* crying. So that's why I covered my face, although it looked as if I was hiding tears, but it was actually just very practical. It's very formal, the way I'm thinking about that. I don't want people to see that I am not crying, or that I actually don't have a pained expression on my face. And then at some point after this extended period, I drop my hands, and I am just looking. I'm not having an emotional experience, but I am bringing myself to the limit of the physicality of that action.

~ It sounds interesting to think of the face and to think of a movement for the face, to have a task for your face so to say. And then people would see an expression, but it's just the consequences of the task.

~ There are a number of pieces where I obscure my face, play with my face in some kind of way. That's a big question for performers: What do you do with your face. What do you do with your face? So on one level I've worked with things like wigs or hats, that take away my features, move the face to a different part of the body basically. And then, on the other level, there is the space. And it's challenging, because I also like to expand and contract my body, not as a movement itself, but to make my body look bigger than it is or look smaller than it is.

~ How do you do that, for example?

~ I don't know. Dancers don't even talk about it, but that's what you are doing. Well, you have to, you have to project or extend, and you are making your body look bigger than it is. You're shapeshifting.

*placing microphone + paper on the floor
the hands are placed in front of the face
getting up
walking in the light to the projector
moving it with foot
walking to the edge of the stage
turning around
bringing hands down
walking back, getting mic + paper
walking to the projector again and reading*

Ok, I understand this gesture, the hands covering the face. The dancer said she shifted the attention to another part of the body. She shifted the face to the torso, in a way, to the stomach, to the contraction and the sound it produced. The face is obscured in order to prevent people from observing whether a person is crying or not and at the same time suggesting that she is crying, because she is hiding her face.

It still can be identified as a formalised movement. The hands are placed parallel to the face, they are used to shift the point of gravity of the viewer's gaze, the main coordinate for their attention. The hands are blocking the view of the facial expressions. They are set in like a shield that is neither neutral nor expressive.

It's a familiar gesture: Someone's hiding their face out of shame, making their face unreadable. Like a child who tries to disappear by placing both hands in front of its eyes, feeling invisible by not seeing who's looking at them. It's a kind of camouflage in the belief that the hands can be used as a prop, like a curtain or a magic cape, as if this part of the body would more easily serve as a disguise and would blend in with the environment. A relatively featureless mask would have had a comparable effect. It is like a device for removing the actor as a person and for entering the environment of the stage.

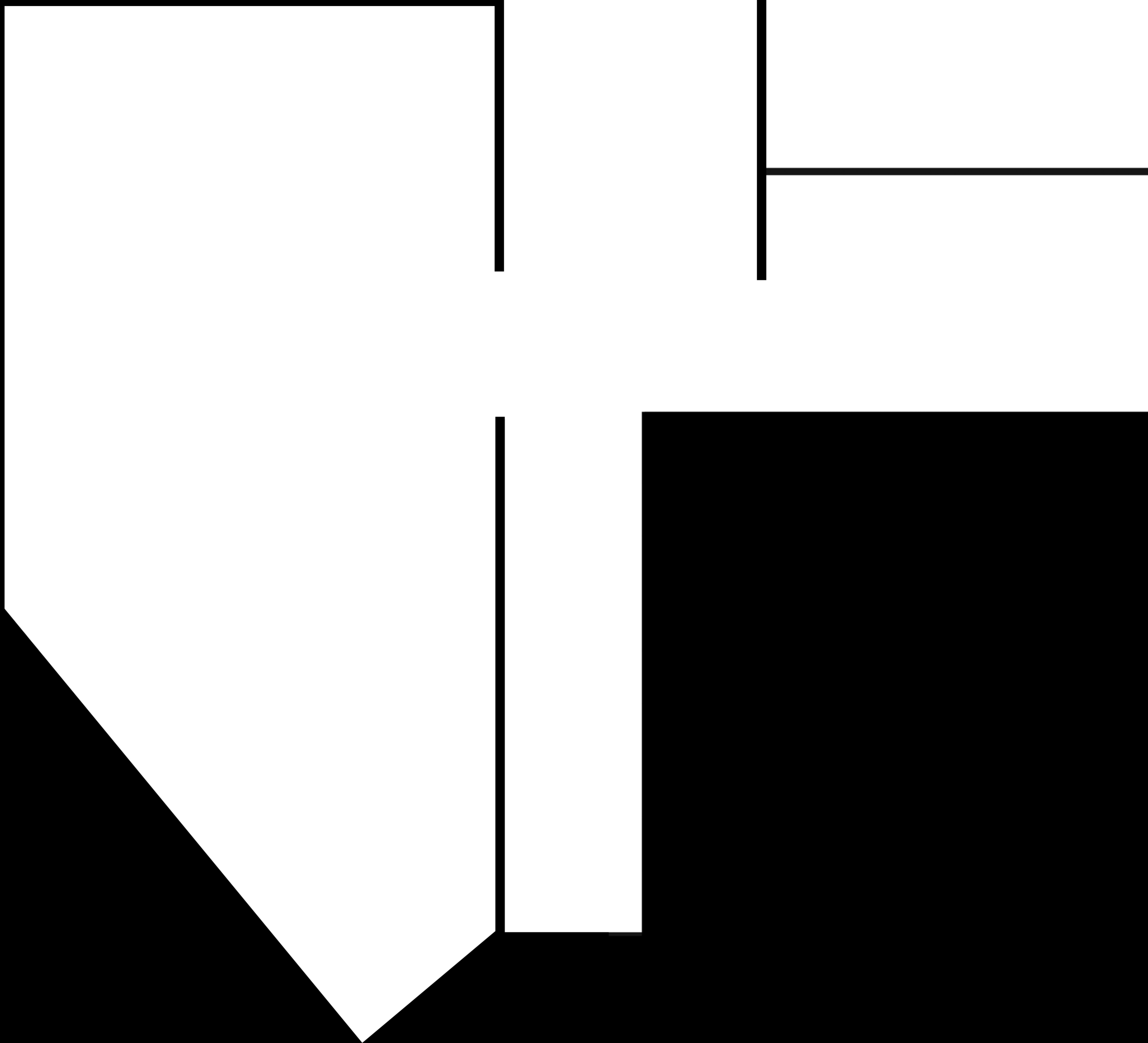
In this sense the mask is a template: designed and determined by the play. It is made to be repeatedly used and recognised – no matter how formalised or complex its features are supposed to be, or whether it would be activated by one particular person or an infinite number of users. It's a form of abstraction for the sake of reproduction. And it allows the wearer to play out a particular position in a larger structure. Because the mask, in the broadest sense, being a second face – or skin – is also a tool to act with or speak through.

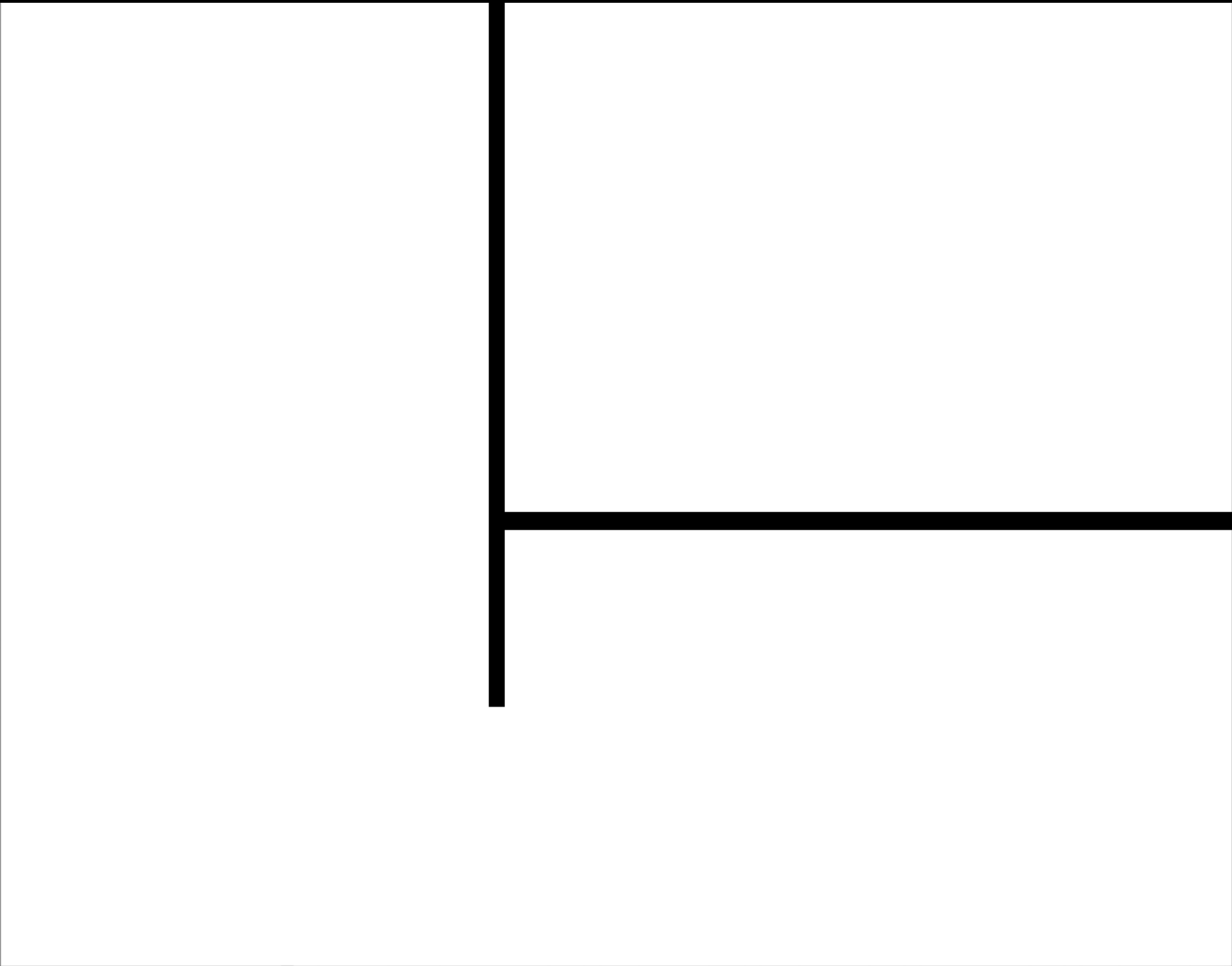
So what's interesting is not to measure or judge the extent to which a situation is set, but rather to observe and recognise the different stages of preformation one encounters and traverses. I can think of the template – or the figure performed within the template – as a concrete, yet codified object, put into action for and being in flux between performer and spectator. It can be mixed up, reformatted, decomposed, it can be

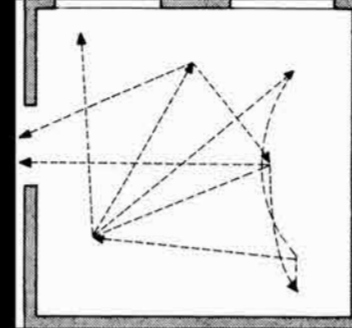
applied anonymously, it can grow into the skin. I can confirm the template until it hurts and make you watch. I can design a non-functional, non-efficient pattern and follow it. I can transform my body in a way that looks weird. I can insist there is no one behind my hands and thus you can't take them away. I can gradually or partially replace myself, rearrange the image of another self and rely on the template as an agent to display whatever it happens to produce.

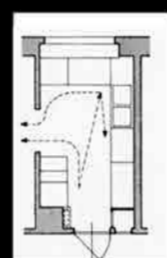


Template
Performance von Karolin Meunier, Hamburg 2016











Biba Bell arbeitet als Tänzerin und Choreographin. Eines ihrer Solo-Stücke, It Never Really Happened, führte sie 2015 in ihrem Apartment im Mies van der Rohe Hochhaus in Detroit auf. Ich habe Biba Bell in Bremen kennengelernt und dort eine ihrer Aufführungen von à residence im Künstlerhaus gesehen. Der Impuls zu diesem Gespräch geht von einem Interesse an Beschreibungen aus, an den Möglichkeiten der sprachlichen Übersetzung von Bewegung. Ich wollte herausfinden, inwieweit der Begriff des Templates für das Verhältnis von Architektur und Körper hilfreich sein kann. Wie stellt sich diese Problematik, aus der Perspektive der professionellen Tänzerin dar, etwa als Spannung zwischen Training und Improvisation, formalisierten Bewegungsabläufen und Affektproduktion.

Karolin Meunier: Wie bist du dazu gekommen, ein Stück für dein Apartment in Detroit zu konzipieren und es dort aufzuführen? Damit stellt sich ja zwangsläufig die Frage nach der Beziehung zwischen domestizierten und tänzerischen Bewegungen, und inwiefern sich die Bedeutung von Wiederholung und Gewohnheit verschiebt – wenn man an Bewegungen zu Hause und im Haushalt denkt, im Vergleich zum Tanz oder Tanztraining.

Biba Bell: Das Apartment habe ich zuerst gemietet, um dort ein Stück zu machen. Schließlich habe ich angefangen, darin zu wohnen, aus anderen Gründen. Es hatte für mich schon immer den Charakter eines Theaters, eines bestimmten Theaters, um eine Figur zu entdecken und zu entwickeln. Es hat außerdem mit Detroits Geschichte zu tun, dessen Modernismus ja vor allem mit der Rolle von Industrie und Montagearbeit erklärt wird. Aber Detroit ist eben auch eine Stadt des Wohnens. Mich interessiert dessen klassisch-modernistische Architektur, die Mies van der Rohe-Wohnsiedlung von 1958. Im Tanz ist diese Form des Modernismus von der Kultivierung einer bestimmten Idee des Körpers geprägt, eines effizienten Körpers, dessen Eigenschaft oder ästhetisches Attribut die Wiederholung ist. Das Apartment war ein Weg um diesen Aspekt mit dem Persönlichen zu verknüpfen und herauszufinden, was das für mich bedeutet. Im Grunde ist es ein sehr privilegierter persönlicher Ort, um für jemanden zu tanzen, es ist eben kein Theater oder ein anderer kastenartiger Raum.

K: In dieser Vorstellung von praktischer Wohnraumarchitektur geht es auch um Design als Template, das auf unsere einfachsten Bedürfnisse zu reagieren scheint und sie zugleich darformt.

B: Auf eine bestimmte Art bringt das Zuhause einen naturalisierten Körper hervor, etwas wird konstruiert. Beim Tanz ist es ähnlich, wir können über dieses hochkultivierte Training oder diese Techniken nachdenken, die ein Körper lernt – die ich gelernt habe, über die Art, wie sie mich, meine Bewegungen, meine Entscheidungen strukturiert haben. Es gibt verschiedene Weisen, wie ästhetische Prinzipien auf den Körper übertragen werden, ob er hochgehoben wird oder auf der Erde steht, wo das Zentrum liegt, oder wie seine Ausrichtung auszusehen hat. Und wie diese Bewegungen mit Gender, *race* und all diesen anderen Variablen korrespondieren. Mich interessiert das Zuhause als Ort der Arbeit, was dort passiert, welche Affekte produziert werden. Es ist schließlich auch ein Raum, in dem Gefühle existieren können, als eine Art Zufluchts- oder Rückzugsort. Das ist ein weiteres Element, ein Kommentar auf das Gendering von Gefühlen, die affektiven Ökonomien. Und dann, ja, ich denke in Bezug auf dieses Projekt bedeutet modernistischer Tanz durchaus Effizienz und einen organisierten Körper zu haben. Gleichzeitig tendiere ich dazu, die Dinge ins Extreme zu ziehen, sie zu intensivieren und einen Weg zu finden, etwas seltsam und beunruhigend werden zu lassen, es auch choreographisch aufzulösen.

K: Im Künstlerhaus Bremen hast du ein neues Stück entwickelt, *à residence*, dessen Repertoire sich teilweise auf die Arbeit in Detroit bezieht, jedoch formal anders funktioniert, installativer. Während der Ausstellung hast du an festgelegten Tagen über einen längeren Zeitraum unterschiedliche Aufführungen realisiert. Die Performance, die ich gesehen habe, der Tanz in der Hofeinfahrt, war nur ein Teil davon.

B: Das Stück hat an drei verschiedenen Stellen desselben Gebäudes stattgefunden – in der Hofeinfahrt, auf dem Dach und im Treppenhaus. Bei der Eröffnung habe ich alle drei Teile zum ersten Mal und hintereinander an den verschiedenen Stellen aufgeführt. Ich hatte das Material und wusste, was ich machen wollte, aber ich habe bewusst nicht vor Ort geprobt.

K: Kannst du beschreiben, was du genau gemacht hast? Wie war es auf der Treppe?

B: Die Treppe war wirklich schwer und wirklich seltsam. Wahrscheinlich, weil es so ein kleiner Bereich ist. Ich habe oben angefangen und dann alle vier Absätze gemacht. Jeder Absatz ist nur ungefähr so groß. Es haben vielleicht insgesamt etwa sechs Leute sehen können, was ich auf der Treppe mache. Es ist sehr schmal und eine unangenehme Situation. Es ist einfach merkwürdig. Ich gehe, ich fange an, höre langsam, eine Art Adagio, das ist harte Arbeit und für mich sehr anstrengend. Ich gehe langsam auf den Boden runter, in einer Art Grand-Plié. Ich lege meine Hände auf den Boden, aber meinen Körper halte ich gerade. Nur meine Hände und Füße berühren den Boden. Meine Aufgabe ist es, den Oberkörper senkrecht zu halten. Also sehe ich aus, als würde ich sitzen und mich dabei bewegen und verschieben. Es bleibt immer eine Handbreit Abstand zwischen mir und dem Boden. Und zur gleichen Zeit vermesse ich gewissermaßen den Raum mit meinen Beinen und Füßen. Ich drehe und verschiebe mich ständig. Meine Beine sind dort drüben, aber gleichzeitig versuche ich, meinen Körper hier gerade zu halten, den Rücken – ich versuche, mich gerade zu halten, so dass ich ständig um diese sehr aufrechte, sitzende Figur kreise. Und in gewisser Weise könnte es ein Fläzen, Hinlegen, diese Pose des Hinlegens sein. Doch weil ich mich selbst vom Boden weghalten muss, gibt es immer diesen merkwürdigen Eindruck einer Schwierigkeit oder Spannung. Es entsteht tatsächlich eine starke Spannung, aber ich versuche nicht, mehr daraus zu machen als es ist, es ist einfach so, dass ich der Aufgabe gewachsen bin. Ich sehe mich um und mache mir klar, wo ich meinen Fuß hinsetze, und so taste ich den Raum ab. So komme ich langsam runter und gleichzeitig versuche ich, meinen Körper komplett senkrecht zu halten, so dass es aussieht, als würde ich die Treppe heruntersteigen. Auf diese Art gehe ich fünf Stufen runter, bis zum Absatz, und dann mache ich weiter, ich gehe fünf Stufen runter, und dann nochmal. Und dann stehe ich auf und gehe weg.

K: Und das Publikum steht an einer Stelle?

B: Das Publikum ist einfach da, wo es eben ist. Oft stehen sie mit mir auf dem kleinen Treppenabsatz, und dann fange ich an runterzugehen, und gerade das ist wirklich seltsam. Weil ich ziemlich flexibel bin, sind meine Beine in diesem extremen Spagat. Ich mache Sachen, die eigentlich akrobatisch sind. Es ist seltsam, einen Körper dabei zu beobachten, es macht ihn zum Objekt. Auch das macht es unbehaglich, für die Betrachter*innen. Ich versuche einfach, ruhig zu bleiben und meinen Job zu machen. Ich konzentriere mich auf die Aufgabe und nehme sie ernst, das erlaubt mir einen gewissen Grad an Formalismus. Und was ist Formalismus im Tanz? Ich produziere auf diese Weise einen Raum, der dem Publikum ein wenig Abstand erlaubt, kein objektiver Abstand, eher ein Abstand ohne objektiv zu sein.

K: Als ich deinem Tanz in der Einfahrt von der Straße aus zusehen habe, kam mir die Bewegungsabfolge sehr reduziert und formalisiert vor, sehr plastisch, oder es war, als würdest du mit diesen Bewegungen einen zweiten Raum um dich herum definieren. Wie würdest du die Choreographie beschreiben?

B: Wie ein Aufziehspielzeug.

K: Ein Aufziehspielzeug?

B: Ja, du ziehst es auf und dann funktioniert es. Es war, als würde ich einen Motor anwerfen und dann passierte etwas; und die Choreographie war der Motor und ich war nicht wirklich sicher, was dann passieren würde. Das ist die Arbeit, die ich am

meisten auf diesen Ort zugeschnitten habe, sie ist ganz gezielt für diese Architektur entwickelt.

K: Es war, als hättest du sehr begrenzt Platz. Ich dachte an eine Küche und wie du die Bewegung dort machen würdest, wie weit du in jede Richtung gehen kannst und wie oft du dich dort drehen kannst. Und indem du diese Bewegung in der Auffahrt ausgeführt hast, hast du diesen kleineren Raum definiert, einen imaginären Raum um dich herum.

B: Absolut. Du machst diese Bewegungen in deiner Küche wieder und wieder. Du kennst den Raum, du kennst die Dimensionen, du weißt, wo du dir den Kopf stoßen wirst. Genau das heißt es, im Haushalt tätig zu sein: die Wiederholung von Tätigkeiten, Gewohnheiten zu haben. Das ist eine häusliche Erfahrung der Sinne, der Körper, der Rhythmen, all dessen.

K: Und dann gibt es den dritten Teil auf dem Dach des Künstlerhauses. Konnte dir das Publikum dahin folgen?

B: Ja, sie stehen mit auf dem Dach. Zuerst sehen sie mich auf dem Boden liegen. Wenn ich schließlich aufstehe, fange ich an, eine langsame Drehung zu machen. Und ich atme sehr schnell ein und aus, jede Sequenz dauert zwischen zwei und fünf Minuten und es sieht aus wie ein Schluchzen. Doch diese Bewegung kommt von einem fast schon gewaltsamen Atmen, es ist ein Zittern aus der Mitte des Körpers heraus, von den Organen, von diesem Schild aus meinen Bauchmuskeln. Deswegen war die Szene so intensiv, auch das Geräusch, das sie hervorruft. Es ist sehr präsent und hört nicht auf. Es ist ziemlich anstrengend und anspruchsvoll. Manchmal wird mir dabei schwindelig. Ich wollte vermeiden, dass die Leute sehen, dass ich nicht weine. Deswegen habe ich mein Gesicht verdeckt. Obwohl es aussieht, als wollte ich meine Tränen verstecken, war es tatsächlich eher praktisch und sehr formal, wie ich darüber nachgedacht habe. Ich wollte nicht, dass die Leute sehen, dass ich *nicht* weine und keinen gequälten Ausdruck im Gesicht habe. Und dann lasse ich an einem bestimmten Punkt nach dieser längeren Sequenz meine Hände fallen und sehe die Leute an. Es ist für mich keine emotionale Erfahrung, aber ich bringe mich mit dieser Aktion an körperliche Grenzen. Die Art, wie ich dort getanzt habe, war nicht darauf angelegt, das Publikum zu beeindrucken, es war eher ein Verständnis von Schauspielen als etwas, das autonom abläuft.

K: Ja, und vielleicht kann ich als Zuschauerin auch diese Aufgaben und formalen Idee sehen und darüber nachdenken, was sie aktivieren. Es werden Gefühle, Affekte produziert, doch ich verstehe, wie es gemacht ist, und das ist die interessante Erfahrung dabei. Du zeigst, was du vorhast, es scheint nur um diese Aufgabe zu gehen, doch ich sehe auch die Konsequenzen dieser Aufgabe, und die produzieren etwas anderes.

B: Das sind intensive Momente für das Publikum. Ich möchte niemanden manipulieren, aber es stellt diese Effekte, diese Figur und diese Körperlichkeit her, mit der man dann konfrontiert ist. Wenn ich davon spreche Affekte zu kristallisieren – das ist es, was ich tänzerisch versuche, es ist immer diese Form der Wiederholung und der Verfremdung.

K: Zum Beispiel mit dem Gesicht zu arbeiten, sozusagen eine Aufgabe für dein Gesicht zu haben. Die Betrachter*innen sehen einen Ausdruck, doch dieser ist nur das Ergebnis einer bestimmten Bewegung.

B: Es gibt einige Stücke, in denen ich mein Gesicht verdecke, oder mit meinem Gesicht spiele. Das ist für Performer eine wichtige Frage: Was machst du mit deinem Gesicht. Ich habe mit Sachen wie Perücken oder Hüten gearbeitet, die meine Gesichtszüge verschwinden lassen, und die das Gesicht im Grunde an einen anderen Teil des Körpers verschieben. Das ist ein Aspekt. Zugleich geht es darum, das Verhältnis des Körpers zum Raum zu definieren. Und ich mag es, meinen Körper auszuweiten und zusammenzuziehen, nicht als eigentliche Bewegung, sondern meinen Körper größer erscheinen zu lassen, als er eigentlich ist, oder kleiner als er ist.

K: Wie machst du das?

B: Ich weiß nicht. Tänzer*innen sprechen nicht darüber, aber das ist es, was wir machen. Es geht nicht um Expressivität, das ist ein anderer Prozess. Du musst eine Vorstellung des Körpers projizieren oder ausdehnen, du musst ihn größer erscheinen lassen, als er ist. Du musst deine Gestalt verwandeln.

~

Übersetzung:
Simone Gruhl und Karolin Meunier

Bilder:
Foto (Performance Karolin Meunier):
Pia Schmikl, Symposium *Visualität und Abstraktion*, Hochschule für bildende Künste Hamburg, 2016

Zeichnungen Küche:
Die Frankfurter Küche von Margarete Schütte-Lihotzky: die Frankfurter Küche aus der Sammlung des MAK Wien, Berlin 1992

Raumplan: Lothringer13, München



It Never Really Happened,
Tanzperformance von Biba Bell, Detroit 2015