

Ulf Langheinrich

序

「最重要的，」我一位要好的藝術家朋友曾經說過，「是，給人們隨便什麼他們相信他們懂得的，那麼你就能去做那些真的要緊的事了。」

藝術呢有時候是有趣的，而「有趣」是一種不僅在我們這裡受到過高評價的特質，將之當作藝術的判準又往往與藝術本身無涉，儘管那可能有助於喚起他人對藝術的興趣。

傅雅雯的作品有趣，確實令人著迷，而且具有特出的品質，因之她總是恰如其分地符合那些和善的評論產出。不過那些殫精竭慮談論她的創作手和她的藝術實踐經驗的文字都沒有觸及核心——那真正觸動人心的、那人們在身歷其境時體驗到的秘密，也沒有解答為什麼她的作品如此不同凡響。在接下來的篇章我們將深入討論。

邊界的模糊化，物理力量的臨在展現，顯得既脆弱又有力；對空間進行詮釋所呈現的精微細緻，乃至透過裝置機械與織品所做的種種處理，這些都是她於最初呈現自己對空間具有準確掌握的表現。不僅如此，相對封存在媒體格式之下凍結的時間和擬似不墮的永恆，她還在稍縱即逝的瞬間、在種種延長的時刻以及在她自己的身體之間精準地分配輕重緩急。媒體空間是她的無菌實驗室，一切無關風月。實際上，媒體空間是這樣的領域：在那之中皮帶變成了向量，而其他媒體藝術的物體擺置其間，一如伊夫·坦基(Yves Tanguy)超現實風景畫裡頭的各種東西。那都是毫無意義的物件，只象徵了媒體藝術竟是如此戀物，媒體藝術幾乎是所有藝術中最為失重而迷失的藝術形式，在那裡總會有某些數據要化為視覺，會有研究實踐非得記錄建檔，全是些短暫的驚奇，鮮少成功觸動人心。

傅雅雯的領域則設置了一種夢一般的幻覺式轉移，擁有另一面向的黏度。身體與空間之間邊界的塗抹消解讓人坐立不安，成了同

中譯：鄒永珊 Yung-Shan Tsou

英譯：Maria Lanman

德文校譯：Peter Sondermeyer

Ulf Langheinrich 的作品描述著重於非敘述性的表達與注重時間、空間、身體的特殊接近方式的表演。自2016年起擔任德國德勒斯登媒體藝術節CYNETART藝術總監。

類簇擁的叢聚，讓人不由自主感到錯亂，同時又如此迷人。那時空有時候像凝膠那樣的，有時候則韌得跟牛皮似的，並直接處於高伏特電壓所張開的刺激場域。傅雅雯的作品需要時間與長長的呼吸，好讓它醞釀發酵，開展成它該要有的樣子。

我在迦納生活時曾經參與伏都教儀式，那令我魂牽夢縈，不由自主一再身臨其境。那些時刻漫長得沒有盡頭，又平淡無事，在某個層面上卻無比強烈，可那層面是不會在任何一部拍得皺縮走樣，只剩下「超絕神人異象」的濺血紀錄片裡頭見到的。

好比深海水母一旦被拉到陸地上來，就會化成糊糊一團的了。

傅雅雯的作品其實出自那深邃之處，而這使得她的作品在我眼中成了藝術。在那裡她掙脫了文字的箝制與固著。她變得無以名狀，就如同那在量子世界之中，我們稱為碎形的幽微所在。

她藝術中的美好之處不在於我覺得有趣的地方，而是在於那我由衷感謝著的。

Ulf Langheinrich

Vorwort

Introduction

„Das Wichtigste“, sagte mir einst ein befreundeter Künstler, „ist, den Leuten irgendetwas zu geben, wovon sie glauben, es zu verstehen, damit du machen kannst, worum es wirklich geht“.

Kunst ist ja zuweilen interessant, und das ist eine Eigenschaft, die nicht nur hierzulande überbewertet wird, sondern die als Kriterium für Kunst immer irrelevant ist; und das ungeachtet dessen, dass es hilfreich sein mag, Interesse zu wecken.

Ya-Wen Fus Arbeit ist interessant, ja faszinierend und von außergewöhnlicher Qualität, und damit eignet sie sich für wohlwollende Wortproduktion allemal. Gleichwohl sagt das Durchdeklinieren ihres Instrumentariums und ihrer künstlerischen Praxis nichts über den Kern, das eigentlich Berührende, jenes Geheimnis, dessen man beim Erleben gewahr wird, und über die Frage aus, warum diese Arbeit außergewöhnlich ist. In den folgenden Texten wird viel besprochen werden.

Das Austasten von Grenzen, die Präsenz physischer Kraft, fragil, wirkmächtig, die Subtilität der Raumdeutung, die Bedrängung durch Apparaturen und Gespinste sind zunächst Ausdruck der Präzision ihrer Räume, nicht zuletzt in der Genauigkeit bei der Gewichtung von Vergänglichkeit, der des Moments und der ihres Körpers, gegenüber der gefrorenen Zeit und den Unsterblichkeitssimulationen im

Chinese translation: 鄒永珊 Yung-Shan Tsou
English translation: Maria Lanman
German copy editing: Peter Sondermeyer

Ulf Langheinrich's work is mainly concerned with non-narrative environments and performances focussing on a specific approach to time, space and body. Since 2016 he is the Artistic Director of the International Festival for computer based art CYNETART in Dresden, Germany.

“The most important thing,” an artist friend once told me, “is to give people something they think they understand so that you can do what it's really about.”

After all, art is sometimes interesting, and that's a quality that is not only overrated in this country, but is always irrelevant as a criterion for art, despite the fact that it might help to arouse interest.

Ya-Wen Fu's work is interesting, fascinating and of exceptional quality; it is therefore certainly suitable for favourable word production. At the same time, running through her instruments and her artistic practice from A to Z says nothing about the core, the actual arousal of emotions, the secret one becomes aware of when witnessing it, and about the question of why this work is extraordinary. Much will be discussed in the following texts.

Sounding out boundaries, the presence of physical power, fragile, powerful, the

medialen Environment. Ihre gänzlich unsentimental aseptischen Labore sind Medienräume, die eigentlich Felder sind, in denen Riemen Vektoren werden, und Screens und andere Artefakte der Medienkunst herumstehen wie die Objekte in den Landschaften Yves Tanguys. Es sind sinnlos bedeutsame Objekte, Fetische der Medienkunst, der verlorensten aller Künste, in der sonst dauernd irgendwelche Daten visualisiert werden und Research Practice dokumentiert wird, kurzfristige Verblüffung, wo Berührung selten gelingt.

Ya-Wen Fus Felder setzen einen traumgleich halluzinatorischen Shift, eine andere Viskosität. Das Verschmieren der Körper-Raumgrenze wirkt beunruhigend, ein Cluster, verstörend unfrei und betörend schön. Die Raumzeit ist mal gelatinös, mal zäh, und steht unter geradezu elektrischer Spannung. Die Arbeit braucht Zeit und einen langen Atem, um zu wirken, um sich überhaupt zu ereignen.

Unvergesslich sind mir Voodoo rituale, bei denen ich, als ich in Ghana lebte, immer mal wieder zugegen war. Diese waren endlos lang und ereignisarm, aber sogmächtig auf einer Ebene, die in irgendwelchen auf *Hot Shit* zusammengeschnurrten Blutbeschmier-Dokus unsichtbar bleibt.

An Land gezogen wird die Tiefseequalle zu einem Blob.

Ya-Wen Fus Arbeit ereignet sich eigentlich auf jener tiefen Ebene, und das macht diese Arbeiten in meinen Augen zur Kunst. Dort entzieht sie sich dem Einfangen und Festhalten mit Worten. Sie wird unbestimmbar wie der Ort dessen, was wir Teilchen nennen, in der Quantenwelt.

Das Wunderbare ihrer Kunst ist nicht das, was ich interessant finde, sondern das, wofür ich dankbar bin.

subtlety of spatial interpretation, the pressure of apparatus and webs are initially expressions of the precision of her spaces, not least in the precision of the weighting of transience of the moment and of the body, as opposed to the frozen time and simulations of immortality in the medial environment. Her unsentimental aseptic laboratories are media spaces that are actually fields in which belts become vectors, and where screens and other artefacts of media art stand around like the objects in Yves Tanguy's landscapes. They are meaninglessly significant objects, fetishes of media art, the most lost of all arts, in which otherwise data is constantly visualised and research practice is documented, short-term amazement that seldom evoke feelings in the viewer.

Ya-Wen Fu's fields set a dreamlike hallucinatory shift, a different viscosity. The blurring of the body-space boundary is unsettling, a cluster, disturbingly dependent and beguilingly beautiful. The spacetime is sometimes gelatinous, sometimes tough, and is virtually electrically charged. The work needs time and a lot of staying power to take effect and to take place at all.

I will never forget the voodoo rituals I attended from time to time when I lived in Ghana. These were endlessly long and uneventful, but powerful on a level that remains invisible in any of the blood smear documentaries laced up on *Hot Shit*.

Deep-sea jellyfish pulled ashore become a blob.

Ya-Wen Fu's work actually takes place on that deep level, and, in my eyes, that is what makes these works art. There it eludes entrapment and capture with words. It becomes indefinable like the place we call particle in the quantum world.

The wonderful thing about her art is not what I find interesting, but what I am grateful for.

顯現張力：身體、裝置與空間

藝術家訪談 — 傅雅雯 / Sven Bergelt

Sven Bergelt (以下簡稱Sven) : 你曾提到, 你在臺灣時曾念過藝術, 而且主修的還是相對「古典」的繪畫創作。我很好奇, 在你十年前來德國求學時, 曾經想過你後來會轉向媒體藝術表演嗎?

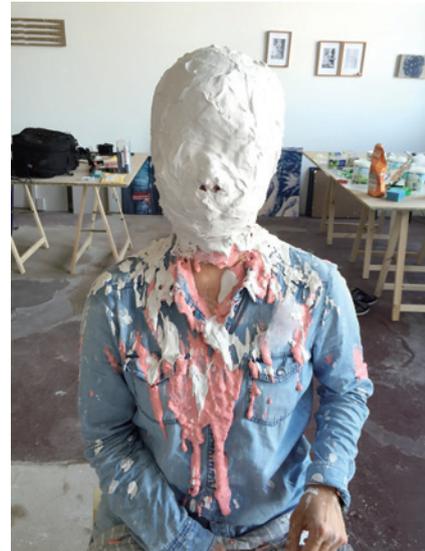
傅雅雯 (以下簡稱傅) : 在我結束國立臺灣藝術大學美術學系的學士學程之後, 我就開始對電腦程式、多媒體技術產生興趣。或許是這個興趣讓我在2004年來德國求學時, 決定修習媒體藝術。

在萊比錫萊比錫藝術學院的求學過程中, 我學習到如何將想法付諸實踐, 把不同的元素組合起來, 運用在創作計畫中。我也學習到, 如何有意識地將自己的身體運用在表演性的作品之中。同時, 我也將身體視為平行於其他物件的一個「物」。

在創作時, 對於我而言, 最重要的是將不同的元素, 譬如: 聲音、機械裝置、身體與身體的展演, 集合起來並在它們之間創造出一個充滿張力的關係。因此, 對我來說, 我的藝術計畫並不是一個表演, 而更像是一個裝置。在這邊, 對於不同元素與不同媒介之間產生的「衝突」的感受是非常重要的, 因為它往往會幫助我去觀照非常「物質」層面的問題。

Sven: 我覺得, 在你的作品中, 你往往藉著許多不同的媒介發散式地提出了許多不同問題。譬如你使用感應器與麥克風, 來加強、放大肢體動作與裝置之間製造出來的聲響, 或是譬如在《有/沒有 你》中, 你製作了許多乍看之下有點「荒誕」的物件, 而且這些物件並不在輔助你, 而是在侷限你的身體動作。你會說, 這些物件是你的身體的「延伸」嗎?

傅: 在我創作這些作品時, 我通常關心的是身體、意識與社會的關係。我想, 這三方的交匯點也是藝術的起點。同時, 我也希望藉由作品去轉譯社會或是個人層面的張力。



我會問自己，如何呈現這些在日常生活中經驗到的張力或是在大眾媒體中接收到的國際衝突。由此出發，我往往嘗試著去探索在物質中「發生作用」的層面，譬如彈簧、可塑形的壓克力玻璃、橡皮、織物就在我的作品中扮演了很重要的角色。而我最後會將自己的身體作為一種物質，讓身體暴露在這些不同物質的物質性之中。

在製作這些裝置之前，我通常想的是，如何將我抽象的想法和草圖轉換成具體的裝置物件。而在進入製作物件的過程中，我通常會挖掘出許多將身體延展出去的可能性。

譬如在《有/沒有 你》中，我關心的並不是身體的美學問題，而是身體如何在一個充滿我所創造出來聲音裝置的空間中發揮作用。當我穿戴上我量身定作的身體裝置時，我不只擾亂了身體原來的平衡感，在另外一方面，我也透過這些機械裝置增強了某些身體動作的能性。我嘗試著讓自己的身體適應這些「外來物」。而身體也在一個即便不平衡的狀態中找到了自己運作的方式。而透過裝設在物件上的接觸式麥克風現場收音，並將聲音播放出來，亦強化了物質與物質之間的對話。

Sven: 在你作品中穿戴著裝置的身體看起來很是一種社會加諸在個人身上「規範」的隱喻。但這些個體似乎也一直嘗試著在這些規範下尋求讓自己解放。你在社會上或是在你的展演中有曾經感覺到，你已經到達盡頭，而不再有任何「解放」可能性的時候嗎？

傅: 在《釋放的邊緣》中像是蛛網的裝置，或是該說我作品中所有的裝置，都是非常堅固的構造。它們並不是必須在運送過程中小心輕放的易碎品。相反地，它們都能至少穩定地支撐一個人的重力與力量。在我的作品中，雖然我往往會盡力將彈簧伸展至其最大的幅度，但整體而言，我的表演的重點並不在於我終於觸及了「力竭」的界線。我在意的是，如何在有限的活動自由下去實驗、探索有限自由度的空間。在我盡力向前移動和將我拉回原地的兩股力量之間，觀者會察覺一股力的拉扯狀態。

雖然我們能將這些身體裝置看成某種社會替個體設下的種種限制、界線，但譬如在傳統芭蕾舞中，美感正是從一種壓迫式的結構之中誕生出來的。



Sven:在你2017年在維也納發表的《釋放的邊緣》表演中，你的身體與彈簧裝置的張力大到，你甚至會無意間被抽離，離開地面。在那個當下，我感覺到一種你身體中非常強大的張力。對我個人而言，那個狀態可以被理解成某種個體在遭受社會的限制、壓迫狀態之下，甚至不能站穩腳步的隱喻。我想問你，你在表演當下感覺到了甚麼，而表演過後，你又是如何理解這個狀態的？

傅:當初甚至有些時刻，我是完全失去了平衡感的。在維也納的那次表演中，事實上因為彈簧張力的緣故，我在一些時刻是跌落在地板上的。當初在我已經將裝置伸展至極限時，我必須花上大部分的力氣來平衡自己。現場的狀態、臨時發生的意外都影響了我裝置表演的過程，在某些表演的經驗中，我甚至會有一種自己已經完全被吞噬掉的感覺。因為這些無法預期的種種因素，到最後，我甚至不確定，我是否掙脫了這些限制，或者，開始涵納它們，使它們成為了自己的部分，又或者，我其實被這些限制給吞噬掉了。

在《釋放的邊緣》中，聚焦的是個人與社會的緊張關係。我想處理的問題是，我能如何在不同的狀態中讓自己的身體在空間中取得平衡？在多媒體裝置表演中，我並不會刻意排除意料之外的事物，或者，我也會即興地來探索與這些裝置物件互動的可能性。這邊關係到的問題是，我如何能將個人與社會的緊張關係隱喻性展現出來。當然，在這邊，我是否真能抵禦住這個隱喻的社會狀態，是全然開放的。

Sven:在你的作品中，除了身體裝置，你也大量運用了錄像。這些錄像中呈現「另一個你」，有時候也回應著或是預示了後來的演出。對你而言，錄像這個媒介在你的作品中有甚麼特殊的功能嗎？

傅:的確，錄像投影通常是我作品的一部份。不過，它的功能會隨著整體作品計畫而有所不同。譬如在《寓居》中，除了我與一件以六十個鐵環製成的束衣裝置的互動之外，觀眾會在錄像中看到一個沒有穿鐵製束衣的我。而我會做出與錄像中類似的肢體動作來回應錄像中的身體。這邊，觀眾會察覺現場的表演與錄像中的演出之間產生的張力。透過這樣的並置，觀眾能感受到「感知」、「運動」與「限制」的過程。

在《瞄準，但目標呢》的裝置中，我轉化了射擊行為中通常預設的「獵物」與「射擊者」的角色。在作品的前半部分，觀眾看到的會是與錄像中的場景呼應的景象。不過，隨後起初看似相同的景象會漸漸分離。而錄像中也會漸漸獨立出來。在這件作品中，我扮演的角色以不同的彈力裝置射向空間各處。在看不到確切目標的狀態下，射擊在這邊從一種暴力的行為轉換成了某種「人類的狀態」。

Sven: 我在你作品使用不同媒體的手法中也看到了一些內容上的差異。在你的現場表演中，你的身體是「在場」的。觀眾會去比較你現場的身體與你在錄像中被拍攝下來的影像。在表演結束之後，展場中因為你身體的「缺席」也會產生了某種質變。觀眾無法再去比較，他們僅能從現場遺留下來的裝置去拼湊、想像你原來的演出。如此一來就產生了一些裂縫。雖然我完全不認為這是一個批評，但我想知道，對於你的作品而言，這些不同的狀況有什麼意義？

傅: 在我設計演出的時候，裝置裡的元素是如何相互組構起來，進而相互對話，對我而言是很重要的問題。錄像、聲音、物件和裝置在展演的過程中會相互連結、產生關係。在這個層面看來，與身體裝置的互動在我的作品中佔據了中心的位置。在表演結束之後，觀者看到的是展演的「遺跡」。但我想，這邊重要的是，這些遺留下來的物件仍然能被使用，再次被穿戴。透過現場的「遺跡」，觀者可以去想像這個裝置的功能或是它在作品中開展出來的理念。這個時候，重心就從「表演本身」擴延到的遺留在現場的物件之上。

Sven: 你通常不會依空間而發展你的作品，而也會在不同的環境場域中展示同一件作品。《瞄準，但目標呢》對於我來說就是一個很好的例子。雖然在不同的地點展出，但有些基本的裝置結構和部分作品內容是不變的。譬如你在臺南蕭壩文化園區展出時使用的布幕裝置就沒有使用在其他空間。我會想問，你是如何因空間地點決定改變作品中的元素？你會把它稱作是一種「場域特定藝術」的操作嗎？

傅: 在某些作品計畫中，我最先考慮到的，是物件和身體的結合與對話，而才會思考空間的問題。不過在另外一些作品中，我會以空間建築結構作為出發點，思考現場空間與作品結合的可能性。無論如何，在我的作品中，我嘗試著去



探索空間的可能性。建築的結構為何？牆有多高？地面與牆的材質是甚麼？特別是當我要在作品中營造出強烈的張力的時候，我必須仔細地去研究空間的結構，並依空間來選擇我使用的材料。

譬如我2015年在德列斯登聖馬丁駐軍教堂展出時，我就訂製了230公尺長的麻布，並使用了24公尺長的彈簧來將自己和四層樓高的教堂高塔連結起來。在臺南蕭壠文化園區展出時，我把整個空間的牆壁等比例地輸出、列印在布料上，而我的展演除了在回應現場空間，亦在回應這個被複製下來的空間。在這件作品中，我想要討論的是臺灣社會與個人身體間的關係。那臺南的展演中，我設置了更多隱藏在「生活表面」背後的射擊目標。

Sven:除了譬如在《瞄準，但目標呢》中的牆面，你也在你作品中製作了單色的、以你自己的臉為原型翻模下來面具。面具這個物件不只有長遠的文化背景，它更被使用在各種宗教儀式中。此外，面具也被抗議者使用來作為隱蔽自己的工具，譬如在佔領華爾街的運動中。對於你來說，面具可以被理解成另外一道牆嗎？一道掩蔽個體，但又製造出一個受保護空間的牆？

傅:在《瞄準，但目標呢》中使用的面具是我以透明的無毒矽氧樹脂將自己的臉翻模、製作出來的。在戴上了面具之後，我成為了一個無名的表演者，雖然五官仍然可見但已模糊難辨。我希望透過隱藏我的臉，能引導觀眾將自身的情緒與經驗投射在表演者身上，並讓他們去思考射擊這個動作所隱喻的暴力。

Sven:在這幾年的表演藝術與舞蹈中，許多人開始關心「檔案化」與「重新搬演」的問題。許多一九六〇、七〇年代的舞作被重新搬演，一些像是賽格爾(Tino Sehgal)或是皮里奇(Alexandra Pirici)在內的藝術家也在自己的作品中預設了譬如透過不同的表演者「重覆演出」的可能性。你是如何看待你自己作品再次演出的可能性？或者，你有想過，你的作品由其他人來演出嗎？

傅:我的創作動機是，讓透過裝置延伸出去的身體成為某種「半人式的雕塑」並藉此讓身體在表演中擴展表現的可能



性。為了繼續探索這些可能的向度，我很樂意在未來與其他演出者合作。

不過，由於我製作的很多物件皆是我自己身體的翻模（透過這樣量身打造的方式，能讓我在穿戴上身體裝置時，更容易活動，以及能承受住更多外在的力量），因此，在與其他表演者合作時，我會依照其他表演者的身體為他們量身定做這些物件裝置。

Sven: 在我個人看來，我會將你的作品歸類到媒體藝術的領域。在那邊，很常談及人與機械的交融、機器人技術與混雜身體的議題。

你會認為，機器人或是人形機(已)改變了個人與社會的關係嗎？或是你會把這些技術看成是某種人的延伸？或是換個方式問：你會在你的藝術創作中思考這些問題嗎？

傅: 我常常想，機器人或是人形機將會改變個人與社會的關係。事實上，我常會幻想，未來的世界很快會被機器人所掌控。而人類的軀體將成為一個包覆著皮膚的機器。

這當然是我的幻想，我很慶幸，這樣的時刻還未到來。不過，清楚的是，在今天，我們已無法避免在我們的生活中使用這些新科技，而且我們將會發展出一種與科技之間的新的關係。無可否認的是，這些科技已無可或缺。科技雖然讓我們的生活更為便利，但也疏離化了人與人之間的關係。

我會問我自己，我該如何在我的創作中使用這些科技，並嘗試用它們來傳遞人類特殊的情感。在我的作品中，我常常使用數位科技與各式媒介來創造實驗性的混和媒介雕塑作品。

我常受到科技的啟發，想嘗試以科技來延伸身體的可能性，但是我始終樂觀地認為，人類的身體是充滿無限且仍待開發的可能性的。譬如，當我穿戴著自己創造的身體裝置時，反而必須更專注地去運用我的肢體和力量來控制我緩慢的動作。力量始終源自於我們的身體。

作者: 傅雅雯 Ya-Wen Fu & Sven Bergelt

英譯: Maria Lanman

中譯: 李立鈞 Li-Chun Lee

德文校譯: Peter Sondermeyer, Felix Leffrank

Die Spannung sichtbar machen

Interview — Ya-Wen Fu / Sven Bergelt

SB: Du hast in Taiwan begonnen, Kunst zu studieren und dich zunächst einmal im eher klassischen Medium der Malerei ausgedrückt. War für dich, als du dann vor über zehn Jahren nach Deutschland gekommen bist, klar, dass du dich der Performance- und Medienkunst zuwenden möchtest?

YWF: Nach dem Bachelor-Abschluss in Bildender Kunst an der Kunstakademie Taiwan habe ich begonnen, mich für Computer, Software und Multimedia zu interessieren. Diese Neugier hat dazu geführt, dass ich Medienkunst studieren wollte, als ich 2004 nach Deutschland kam.

Während des Studiums an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig habe ich gelernt, mit Projektentwürfen und Konzepten zu arbeiten und unterschiedliche Elemente miteinander zu kombinieren. Ich habe auch gelernt, bewusst mit meinem Körper in Performances zu gehen. Den Körper stelle ich gleichwertig neben die Objekte und behandle ihn als einen von vielen Körpern.

Wenn ich an den Ideen für meine Installationen arbeite, ist es mir wichtig, dass die einzelnen Elemente (Sound, technisches Equipment, der Körper und die Performance) in einem spannenden Verhältnis zueinander stehen. Deswegen betrachte ich die Projekte nicht als reine Performancekunst, sondern als Installationen. Ein Gefühl für die Reibung zwischen den multimedialen Elementen hilft dabei, Materialfragen zu entscheiden.

SB: Der Einsatz von unterschiedlichen Technologien in deinen Performances wirft für mich Fragestellungen in mehreren Richtungen auf. Du verwendest Sensorik und Mikrofonierungen zur Übertragung und Verstärkung von Körperbewegungen und -geräuschen, oder dein Körper ist – wie in der Arbeit *With/Out You* – mit einem absurd anmutenden Objekt verbunden, das deine Bewegung eher einschränkt als optimiert. Würdest du bei den beiden Beispielen von Körpererweiterungen sprechen?

YWF: Wenn ich meine Projekte entwickle, dann geht es mir nicht nur um eine Vermittlung zwischen Körper, Geist und Gesellschaft, an deren Schnittstelle

ich auch den Ursprung der Kunst vermute, sondern auch darum, diese gesellschaftlichen und persönlichen Spannungen metaphorisch zu übersetzen.

Ich stelle mir oft die Frage, wie ich die Spannungen sichtbar machen kann, die ich in alltäglichen Situationen erlebe und die ich, durch Nachrichten vermittelt, in globalen Konflikten beobachte. Aufgrund dieses Interesses suche ich in den Materialien, mit denen ich arbeite, nach deren funktionalen Aspekten. So spielen Spannfedern, formbares Acrylglas, Gummi und Stoff in den Installationen eine wichtige Rolle. Meinen Körper setze ich als ein weiteres Material den physischen Eigenschaften dieser Werkstoffe aus.

Vor der Entwicklung der Installationen überlege ich mir, wie ich meine Vorstellungen und Ideen, die oft von Skizzen ausgehen, zu realen Objekten machen kann. Bei der Arbeit an den Objekten entdecke ich Möglichkeiten, sich mit diesen Körpererweiterungen im Raum zu entfalten.

Zum Beispiel in der Arbeit *With/Out You*. Mein Interesse richtet sich nicht auf die oberflächliche Ästhetik des Körpers, sondern auf Funktionen dieses Körpers im metaphorischen Raum der künstlerischen Installation. Wenn ich die Körperinstallation trage, zerstöre ich nicht nur das ursprüngliche Gleichgewicht des Körpers, sondern unterstütze auf der anderen Seite auch bestimmte Körperfunktionen durch technische Applikationen. An diese Fremdkörper versucht sich mein Körper anzupassen. Trotz des physischen Ungleichgewichts wird er einen Weg finden, bestmöglich zu funktionieren. Die vier Kontaktmikrofone, die auf den Objekten angebracht sind, verstärken den Dialog zwischen den Materialien.

SB: Der Körper mit den verwendeten Applikationen fungiert in deinen Arbeiten also als Metapher für gesellschaftliche Einwirkungen, die „uns“ prägen und formen und innerhalb deren sich das Ich dennoch zu entfalten versucht. Gibt es Momente, in denen du das Gefühl hast, dass das Ich an Grenzen stößt, wo eine Entfaltung nicht mehr möglich ist – sowohl in der Gesellschaft, als auch auf deine Performances übertragen?

YWF: Die spinnenartige Konstruktion bei *Space In Between* ist, wie in allen meinen Arbeiten, eine sehr stabile, kein fragiles Kunstwerk, das mit Vorsicht transportiert werden muss, sondern eine Vorrichtung, die der Kraft eines einzelnen Menschen (der Kraft, die ich aufbringen kann) problemlos standhält. In meiner Performance gehe ich zwar häufig ans Ende der Dehnbarkeit der Spannfedern, aber die Dramaturgie beruht nicht darauf, einen Punkt am Ende des Raums zu erreichen, wozu mir die Kraft fehlen würde. Vielmehr nutze ich meine

Bewegungsfreiheit als einen Raum zum Spielen. In der Spannung zwischen meinem Trieb nach vorn und den Federn, die mich zurückhalten, sehen die Zuschauer*innen eine energetische Performance.

Zwar sind die Installationen als eine Verbildlichung der omnipräsenten Grenzen der Gesellschaft zu lesen, die Individuen einschränken. Aber wie zum Beispiel beim klassischen Ballett steckt in dieser repressiven Struktur auch ein Potenzial für Schönheit.

SB: Bei der Aufführung deiner Performance *Space In Between* in Wien 2017 wurde die Kraft zwischen deinem Körper und den im Raum installierten Spannfedern so stark, dass es dir unbeabsichtigt den Boden unter den Füßen weggezogen hat. Ich empfand das als sehr intensiven Augenblick, der die Kraft deines Körpers maximal spürbar gemacht hat. Für mich liegt darin aber auch ein Moment, das erfahrbar machte, dass das Individuum den äußeren Einflüssen der Gesellschaft nicht immer standhalten kann. Wie hast du den Moment erlebt – während der Performance und im Nachhinein?

YWF: Es gibt Momente, in denen ich die Balance zwischen Körper und Installation verliere. In Wien bin ich wegen der Spannungen der Federn tatsächlich auf den Boden gefallen. In dem Augenblick, in dem ich die maximale Spannung der Installation erreiche, brauche ich auch die meiste Kraft, um mich auszubalancieren. Tagesform, Kondition und Zufall entscheiden, wie die improvisierten Performances ablaufen, und im Einzelfall kann das dazu führen, dass ich davon überwältigt werde. Diese Zufälle lasse ich zu, denn für mich ist nie klar, ob ich den gesellschaftlichen Verhältnissen, die ich in den Installationen nachstelle, gewachsen bin oder ob ich daran scheitere.

Bei der Arbeit *Space In Between* fokussiere ich auf das Spannungsverhältnis von Individuum und Gesellschaft. Wie kann ich zum Beispiel in unterschiedlichen Situationen Körper und Raum in eine Balance bringen? Viele Momente der installativen Performance überlasse ich dem Zufall, oder ich improvisiere vor Ort. Es geht auch um die Frage, wie ich eine metaphorische Handlung aufbauen kann. Es bleibt offen, ob ich den gesellschaftlichen Gegebenheiten standhalte.

SB: Neben den Körperapplikationen begleiten Videoprojektionen und -monitore deine Arbeit, auf denen dein Körper als Abbild auch über die Aufführung hinaus zu sehen ist. Welche Funktionen übernimmt das Medium Video in deinen Arbeiten?

YWF: Ja, Videoprojektionen sind meistens Teil meiner Projekte. Die Funktion der Videos variiert aber je nach Dramaturgie der Installationen. Zum Beispiel in der Arbeit *Der Körper, in dem ich zu Hause bin*: Neben meiner Performance in einem Körper-Korsett aus 60 Metallringen war eine vertikale Videoprojektion zu sehen, in welcher ich mich ähnlich ohne das Korsett bewege. Meine Choreografie ist auf das Video abgestimmt, die Zuschauer*innen erleben eine Spannung zwischen Performance und Video. Durch die Gegenüberstellung wird der Prozess von Wahrnehmung, Bewegung und Begrenzung für die Zuschauer*innen erfahrbar.

In der Installation *Zielen, aber worauf* schlüpfte ich in Opfer- und Täterrollen gewalttätiger Handlungen. Zu Anfang sehen die Zuschauer*innen eine ähnliche Parallele zwischen Video und Performance. Doch die zunächst simultanen Bewegungen werden im Laufe der Zeit selbstständig, und das Video folgt einer eigenen Dramaturgie. Die Rollen, die ich in der Arbeit verkörpere, schießen mit unterschiedlichen Spannvorrichtungen aufeinander. Ohne sichtbares Ziel wird der Gewaltakt zur *conditio humana*.

SB: Ich sehe auch inhaltliche Unterscheidungen in den verschiedenen medialen Zuständen deiner Arbeiten. In der Performance ist dein Körper live anwesend und es ist ein Abgleich mit dem Videobild möglich. In der anschließenden Ausstellungssituation findet durch die Abwesenheit deines realen Körpers eine Verschiebung dieses Aspektes statt. Das Vergleichsmoment ist nicht mehr präsent, lediglich die Installation lässt rudimentär auf die Handlung schließen. Es entstehen womöglich Lücken, wobei ich dies gar nicht als einen Mangel ansehe, sondern mich vielmehr frage, inwiefern diese unterschiedlichen Zustände für die Arbeit wichtig sind.

YWF: Bei der Erzeugung einer Dramaturgie ist die Frage wichtig, wie sich die Elemente der Installation zueinander verhalten. Video, Sound, Objekte und Installation beziehen sich im Moment der Aufführung auf die Performance. Dadurch bildet die Performance das Zentrum der Aufmerksamkeit. Danach gehen die Zuschauer*innen durch die Relikte dieser Aufführung, sehen die Objekte, in denen immer noch das Potenzial der Benutzung steckt, und sind auf ihre Imagination angewiesen, um sich die (metaphorische) Funktion der Installation vorzustellen. Das Zentrum der Aufmerksamkeit diffundiert auf die einzelnen Objekte.

SB: Deine Arbeiten entwickelst du oftmals nicht ausschließlich mit Bezug auf einen Raumkontext, sondern zeigst sie in unterschiedlichen räumlichen Gegebenheiten. Ein gutes Beispiel dafür ist, finde ich, die Arbeit *Zielen, aber worauf*. Es gibt

eine Grundstruktur von installativen Elementen und einen Handlungsrahmen, der in den verschiedenen Ausstellungen konstant bleibt. Bestimmte Elemente wie etwa die bedruckten Textilbanner in der Version im Soulangh Cultural Park in Tainan tauchen aber in anderen Raumzusammenhängen nicht auf. Inwiefern reagierst du auf verschiedene Raumkontexte, indem du deine Arbeiten veränderst? Würdest du in diesem Zusammenhang von einer ortsspezifischen Arbeitsweise sprechen?

YWF: Einige Arbeiten beginnen mit den Objekten und Körpererweiterungen, die dann später erst auf den Raum reagieren. In anderen Arbeiten spielt das Raumkonzept von Anfang an eine Rolle. In jedem Fall erforsche ich die Möglichkeiten des Raums. Wie ist die architektonische Konstruktion? Wie hoch sind die Wände? Aus welchen Materialien bestehen der Boden und die Wände? Die räumlichen Dimensionen geben vor, wie viel Material ich brauche, um die Installation unter Spannung zu halten. 2015 habe ich mich zum Beispiel mittels 230 Metern Leinwand und 24 Metern Spannfedern mit den vier Etagen des Kirchturms der Sankt-Martin-Kirche in Dresden verbunden. Im Soulangh Cultural Park in Tainan habe ich den Raum der Installation auf Stoffbahnen in Originalgröße abgedruckt und die Performance darauf abgestimmt. Mit dieser Rauminstallation beziehe ich mich auf das Verhältnis von öffentlichem Raum und individuellem Körper in Taiwan. Das unklare Ziel der Schüsse verbirgt sich dort noch mehr als in Deutschland hinter den Fassaden des öffentlichen Lebens.

SB: Neben der räumlichen Fassade, die du in der Arbeit *Zielen, aber worauf* aufspannst, arbeitest du – nicht nur hier – mit einer monochromen Maske, die aus einer Abformung deines Gesichts entstand. Masken haben eine lange kulturelle Tradition und finden Verwendung in religiösen und rituellen Handlungen, aber auch unter Demonstrant*innen beispielsweise während der Occupy-Wall-Street-Bewegung. Siehst du in der Maske eine weitere „Fassade“, die die Individualität verbirgt, die aber auch einen Schutzraum bieten kann?

YWF: Für die Arbeit *Zielen, aber worauf* habe ich eine eigene Maske entwickelt. Transparentes Silikon, in drei Lagen gegossen, auf einem positiven Abdruck meines Kopfes. Durch die Maske werde ich als Performerin anonym, die Gesichtszüge sind zwar noch erhalten, jedoch verschwommen. Durch diese Maske und das Verbergen des mimischen Ausdrucks können die Betrachter*innen eigene Gefühle und Erfahrungen auf die Performerin projizieren, die in der Performance gewalttätige Handlungen andeutet.

SB: In der Performancekunst und im Tanz hat in den letzten Jahren verstärkt eine Auseinandersetzung mit der Frage der Archivierung und Wiederaufführung stattgefunden. Historische Performances aus den 1960er und 70er Jahren wurden wiederaufgeführt, aber auch Künstler*innen wie Tino Sehgal oder Alexandra Pirici inkludieren die Wiederholbarkeit von Performance, zum Beispiel durch wechselnde Performer*innen, schon in die Konzeption ihrer Arbeiten. Welches Verhältnis hast du zum Nachleben deiner Arbeiten? Kannst du dir vorstellen, dass deine Performances auch von anderen Körpern repräsentiert werden könnten?

YWF: Meine Motivation dafür, Erweiterungen des Körpers als halb-menschliche Skulpturen in Performances zu nutzen und mich darin zu bewegen, war eine Erweiterung des Spektrums meiner Ausdrucksmöglichkeiten. Um diese Möglichkeiten noch auszubauen, bin ich daran interessiert, in Zukunft auch mit anderen Performer*innen zu arbeiten.

Allerdings sind die Objekte oft Abgüsse oder Abformungen meines eigenen Körpers. Diese Abformungen unterstützen mich dabei, die Zug- und Hebelkräfte auf den Körper zu verteilen und sind an meinen Körper angepasst. Deswegen sind die Objekte an die (temporären) Zustände meines Körpers gebunden und müssten für andere individuell gefertigt werden.

SB: Den Kontext, in dem du dich verortest, würde ich der Medienkunst zuschreiben. Schon länger ist hier die Verschmelzung zwischen Mensch und Maschine, der Einsatz von Robotertechnologien und hybriden Körpern Thema.

Glaubst du, dass Roboter beziehungsweise humanoide Wesen das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft verändern werden beziehungsweise bereits verändert haben? Oder siehst du diese Technologien eher als Körpererweiterungen des Individuums? Etwas eingeschränkter gefragt, spielen diese Überlegungen in deiner künstlerischen Beschäftigung eine Rolle?

YWF: Ich denke oft daran, dass Roboter oder humanoide Wesen das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft verändern werden. Ich habe die Fantasie, dass Roboter bald unsere Welt beherrschen werden. In dieser Fantasie bleibt vom Menschen nur der Körper übrig und unter der Haut arbeitet die Maschine.

Das ist natürlich nur eine Fantasie und ich bin froh, dass es noch nicht so weit ist. Aber es ist klar, dass das Aufeinandertreffen der neuen Technologien mit unserer Umgebung unvermeidbar wird und dass sich daraus ein neues Verhältnis zwischen Mensch und Technik entwickeln wird. Es ist unverkennbar, dass wir die Technologie nicht entbehren können. Die Technik erleichtert aber

nicht nur unser Leben, sondern kann zum Beispiel auch zu einer Entfremdung in zwischenmenschlichen Beziehungen führen.

Und ich stelle mir die Frage: Wie kann ich diese Technologien für mein künstlerisches Schaffen nutzen und damit auch menschliche Gefühle transportieren? Ich verwende in meiner Arbeit digitale Werkzeuge und eine Vielfalt künstlerischer Medien, um mit intermedialen Formen zu experimentieren, die erst mit den jeweiligen Performer*innen als Skulpturen erscheinen.

Die Technologien inspirieren meine Ideen, aber meine Einstellung gegenüber dem menschlichen Körper bleibt optimistisch. Um mich mit den Körpererweiterungen ausdrücken zu können, um die Kontrolle zu behalten bei den langsamen Bewegungen, muss ich mir Konzentration und Muskeln aneignen. Die Kraft geht vom menschlichen Körper aus.

Authors: 傅雅雯 Ya-Wen Fu & Sven Bergelt
English translation: Maria Lanman
Chinese translation: 李立鈞 Li-Chun Lee
German copy editing: Peter Sondermeyer, Felix Leffrank