

# *two*

**January – March 2018**

**performing | WUK  
arts**

**„Bei allem, was wir tun, entsteht dieselbe spiralförmige Denkbewegung quer durch ein nie richtig zu fassendes Thema, abgeschüttelt vom Denken, an der Schwelle zum Verschwinden. Es ist eine Methode, durch Performance zu denken. Das Thema ist ebenfalls ein Hindernis, oder eine Hindernisstrecke – bei der Performance geht es um Ausdauer –, ein selbst-interferierendes Muster, das überhaupt nicht zu existieren scheint, außer bei der selbstbezogenen Überprüfung seiner eigenen Entfaltung im Determinationsmuster der Zeit. Es ist körperlich erschöpfend, aber die wirkliche Gefahr liegt im Solipsismus.“**

**Derrick Ryan Claude Mitchell, Saint Genet**



# Content

*Nur der Zweifel kann uns retten.*

Dries Verhoeven — 4

*A sort of opposition.*

Lisa Hinterreithner — 9

*Nicht-repräsentative  
physische Kommunikation.*

Raul Maja and Thomas Steyaert — 11

*HUGGY BEARS.*

*An initiative from Superamas.*

Malika Fankha, Matan Levkowich,  
Gat Jimenez und Maiko Sakurai — 14

*Quite the opposite of a technophile.*

Jan Machacek — 20

*PCCC\*:*

*Vienna's First Queer Comedy Club.*

24

*Calendar-overview*

26

# *Nur der Zweifel kann uns retten*

Dries Verhoeven

Im Bemühen, uns mit der unklaren, unverständlichen und manchmal erschreckenden Welt ins Verhältnis zu setzen, versuchen wir ständig, Stabilität herzustellen. Wir entscheiden, wie alles funktioniert, was unsere Position ist im Hinblick auf das, was wir sehen oder hören, was wünschenswert ist und was nicht. Wir füllen Wikipedia. Wir setzen auf Regeln. Wir setzen auf Vernunft. Wir ziehen Grenzen. Unser Denken produziert kontinuierlich Stabilität. Nur dank derartiger Selbst-Verhandlung kann man nachts Schlaf finden.

Oh, wären wir bloß ein Wurm, dann müssten wir uns nicht ins Verhältnis setzen! Dann könnten wir uns fressend und kopulierend unseren Weg bahnen, bis an unser Ende. Aber Würmer sind wir nicht. Die meisten von uns haben zumindest dunkel etwas gehört von erbarmungslosen Naturphänomenen, der Endlichkeit unseres Körpers, der Ungerechtigkeit in der Welt. Und, sehet her, die Tragödie des mit einem Bewusstsein ausgestatteten Organismus, wir müssen etwas ändern.

Wir leben in einer Zeit, in der uns täglich viele verschiedene Sichtweisen erreichen. Und das führt nicht immer dazu, dass wir unsere Meinung ändern. Vielmehr betrachten wir diese kontinuierliche Konfrontation mit anderslautenden Stimmen als Angriff auf die Weltsichten, die wir im sorgenfreien Fin du

Siècle des 20. Jahrhunderts geschaffen haben. Unser Zugriff kollidiert mit dem anderer, und das führt nicht immer dazu, dass wir unsere Vorstellungen in Frage stellen (oder nicht gründlich und aufrichtig genug), und unsere produzierten Wahrheiten werden zu Dogmen. Wir ziehen uns wieder hinein in unsere eigene Blase.

Die Frage, die mich seit zwanzig Jahren umtreibt, ist, wie man den\_die Betrachter\_in entwaffnen, ihn in eine Molluske verwandeln kann, weich und empfänglich für Zweifel. In Zeiten der wachsenden Polarisierung wird dieses Bedürfnis nur noch zwingender. Ich bin überzeugt, dass wir, wenn wir regelmäßig aus der Balance geworfen werden, der gesellschaftlichen Debatte in einer sensibleren und weniger didaktischen und binären Weise begegnen können. Es ist nicht am\_an der Künstler\_in, den\_die Zuschauer\_in mit noch einer weiteren Wahrheit zu bombardieren. Stattdessen möchte ich an der Peripherie einer Debatte arbeiten, Glaubenssysteme hinterfragen und durcheinanderrütteln. Ich glaube an das unterschwellige Niederreißen von Grenzen: die Grenzen der Axiome im Denken des\_der Beobachters/in und die Grenzen eines angenommenen Anstands. Meine nachhaltigsten Erinnerungen als Beobachter sind die, wenn ich mich wie ein Kind fühlte, das mit Tränen in den Augen einsehen musste, dass sein Puzzle gerade kaputtgegangen ist. Unsicher musste ich das Puzzle wieder zusammensetzen.

Im Zentrum dessen, was ich tun möchte, steht das Hinterfragen von Sicherheiten: Ich wechsele regelmäßig die Disziplinen und Ausdrucksmittel. Vor ein paar Jahren war ich Bühnenbildner, dann Theaterregisseur und jetzt Bildender Künstler, oder vielleicht bin ich immer noch alles drei oder irgendwas dazwischen. Manchmal manifestiert sich eine Idee in meinem Kopf als Objekt, bei anderen Gelegenheiten als Happening oder ortsungebundene Installation. Die Änderung des Spielfeldes bereitet mir kindliche Freude, eine neue Kreation muss ein Sprung ins Unge- wisse sein. Es ist auch eine Strategie, um den\_die Besucher\_in in Unsicherheit zu halten. Ich glaube, der\_die Zuschauer\_in kann sich einer Arbeit zwanglos nähern, wenn er\_sie keinen

direkten Bezug zu einer früheren Arbeit erkennt, oder noch besser, wenn das, was er\_sie sieht, nicht sofort wie ein Kunstwerk wirkt.

Ich liebe es, die Grenzen zwischen wirklich und unwirklich zu verwischen. Zum Beispiel platziere ich eine Arbeit gerne auf der Straße, wo unklar ist, ob das Ganze inszeniert ist oder nicht. In den letzten Jahren habe ich regelmäßig das Internet als Mittel eingesetzt, um den\_die Zuschauer\_in einzubinden. Ich bin fasziniert von diesem „neuen“ öffentlichen Raum und dem Ausmaß, in dem er unsere Sichtweise und unser Verhalten in der analogen Welt beeinflusst. Das irreführende Versprechen des Internets, Repräsentation der nicht-digitalen Welt zu sein, macht es zu einem idealen Ort, um den\_die Zuschauer\_in über Fakt und Fiktion zweifeln zu lassen.

Übrigens ist es alles andere als einfach, in Form und Inhalt Uneindeutigkeit zu bewahren. Bei jeder Präsentation taucht erneut eine kleine Armee aus Marketing-Leuten, Journalist\_innen und Akademiker\_innen auf, entschlossen, die Aktion zu definieren. Während ich denke, dass Aktionen am wertvollsten sind, wenn sie uns in ein Ungleichgewicht bringen, und ihre Form daher überraschend und undefiniert sein sollte, profitiert ein Teil der Kunstwelt von Etikettierung und Klarheit. Wie soll eine Arbeit in der Saisonbroschüre beschrieben werden, wenn nicht klar ist, ob es sich um eine Installation oder einen Film handelt? Warum sollte ein Kunstsammler ein Werk kaufen, das überhaupt nicht so aussieht wie ein erfolgreiches früheres Werk? Und wer bestimmt und erklärt, was ein Erfolg ist? Das Bedürfnis, den Wert von etwas zu bestimmen, steht in diametralem Gegensatz zu meinem eigenen Wunsch, unkalkulierbar zu sein. Wertermittlung ist etwas für in fünfzig Jahren in der Zukunft, für die Kunsthistoriker\_innen, die dann leben werden.

Wenn es mir gelingt, einen Applaus-Moment zu umschiffen, dann soll das bitte so sein. Das künstliche Zeitgrenze zwischen der vorgestellten Welt und der Realität steht dem oft im Weg. Ich würde es lieber sehen, wenn ein\_e Besucher\_in vorsichtig die Außen-

welt betritt, nicht sicher, ob das, was er\_sie gerade erlebt hat, weitergeht, die Welt infiltriert, die wir unsere Realität nennen.

Aus genau dem gleichen Grund mache ich gerne Arbeiten, bei denen der\_die Besucher\_in frei herumwandern und sich in seinem eigenen Tempo bewegen kann. In einem Museum oder im öffentlichen Raum entscheidet der\_die Betrachter\_in selbst, wann er\_sie fertig ist, in gewisser Weise ist er\_sie mitschuldig an seiner\_ihrer Erfahrung. Wenn die Dauer eines Werkes nicht angegeben ist, steigt die Nervosität im Körper des/der Besuchers/in; hat er\_sie genau genug hingeschaut, wird noch etwas Anderes passieren? Gibt es vielleicht noch eine andere Bedeutung, die sich dem\_der Betrachter\_in nur erschließt, wenn er\_sie dem Werk noch mehr Aufmerksamkeit schenkt? Oder hat man minutenlang dagegengestanden und sich des Kaisers neue Kleider angeschaut? Die Betrachtungssituation ist unsicherer als die des Theatersessels, wir sind vorsichtiger mit unserem Urteil.

2016 habe ich Guilty Landscapes (Schuldige Landschaften) gemacht, eine Serie aus vier Videoarbeiten. Der\_die Besucher\_in betritt einen Galerieraum, die Tür schließt sich, er\_sie ist allein. An einer Wand sieht er\_sie eine Videoprojektion eines als problematisch eingestuften Ortes auf der Welt, in der ersten Episode eine Bekleidungsfabrik in Hangzhou / China. Der Lärm der Webmaschinen ist ohrenbetäubend. Der\_die Besucher\_in sieht auf dem Bildschirm, wie eine der Fabrikarbeiterinnen, eine junge Chinesin, ihre Arbeit unterbricht und anfängt, seine\_ihre Bewegungen nachzuahmen. Wenn der\_die Besucher\_in seine\_ihre Hand hochhält, tut die Fabrikarbeiterin das auch. Der Moment der Mimesis bestätigt die gute alte Narrative von der globalisierten Markt-Ökonomie, in der unser Verhalten im Westen das Verhalten von Menschen an weit entfernten Orten überall in der Welt beeinflusst. Gehen diese Art von Umgebungen mit der Idee des Post-Kolonialismus und des Imperialismus einher, stehen sie einer unbekümmerten Haltung im Weg? Wagt der\_der Zuschauer\_in einen Lambada-Tanz, um zu sehen, ob die Chinesin dasselbe tut, oder führt die Umgebung zur Vorwegnahme einer schuldbe- wussten Position?



Aber dann hört die Frau mit dem Imitieren auf. Sie setzt Lärm-schutz-Kopfhörer auf, und die Maschinengeräusche werden gedämpft. Die Frau kriecht über den Fabrikboden und legt sich unter eine der Webmaschinen. Sie bedeutet dem\_der Zuschauer\_in, sich auch auf den Galerieboden zu legen. Die Rollen kehren sich um. Frau und Besucher\_in kriechen näher aneinander und näher an den Bildschirm heran, das Einzige, was sie voneinander trennt. Die Chinesin streckt die Hand aus, und wenn der\_die Zuschauer\_in dasselbe tut und den Bildschirm berührt, scheint er\_sie in Kontakt mit jemand ganz weit weg zu sein. Die Grenze zwischen Film und Realität scheint niedergerissen. Digital wird analog. Kurz darauf ist die Frau wieder hinter ihrer Webmaschine, der Lärm kehrt in den Galerieraum zurück. Viele Zuschauer\_innen bleiben stehen und starren unsicher ein paar Minuten auf die Projektion. Hatten sie gerade eine Skype-Verbindung mit einer ihnen unbekanntem Person in China? Oder war sie nur ein Avatar in einer geschickten Computer-Simulation? Der\_die Besucher\_in wird keine Antwort erhalten.

Ein Kritiker sagte in einer Besprechung: „Was genau will Verhoeven mit Guilty Landscapes? Ist es mir erlaubt, das zu wissen?“ Nein, tut mir leid, ich habe keine Nachricht für Sie. Ich kann Ihnen nicht sagen, ob wir uns für die Schließung der chinesischen Fabriken und ein Ende der Sweat-Shop-Arbeit einsetzen sollen. Egal, wie sehr ich verstehe, dass es ein Bedürfnis nach einer neuen Stabilität gibt, der Wert der Kunst liegt für mich in der Unordnung, nichts weiter. Nur der Zweifel kann uns retten.

**Dries Verhoeven**, ein niederländischer  
Theatermacher und bildender Künstler,  
schenkte WUK performing arts diesen Text von  
2017 zur Veröffentlichung in dieser Broschüre.

# *A sort of opposition.*

Lisa Hinterreithner

I am a performance artist, and leave open what it is I mean by that. I create performances at the intersection of choreography and installation. What frames of reference shall I use to discuss performance as a choreographic performance artist? Dance? Visual art? Something cloudy in between the two? I've decided on the cloudy, that is, for something that has transformation at its roots.

In a certain sense I am always in search of a performative form in my work. Meaning that at the start of an artistic process there is either a content-based approach to a theme, or a performative starting-point in my head that will only be filled with concrete content in the course of the work. How can new performative situations develop, that move with equal weight between great openness and precision? How can I create performative forms that make possible an enduring 'unforeseeability' with respect to artistic precision and equally to the behaviour of the audience. This is a search for new forms of social encounter, and for displaced and experimental forms. This searching for forms between immediacy, spontaneity and detailed elaboration is a socio-political act in my eyes. It is a kind of resistance to what is already established.

Making performances also substantially means artistic collaboration for me, with amongst others Jack Hauser, Rotraud Kern, Elise Mory or Lilo Nein. Group discussion, the discovery of material, the gentle excitement of showing it to the others, reflection, argument over the material, collective growth – these are a large part of this frequently participation-based work. Collecting up scattered individual pieces, accompanying them in their transformation to the point where they “agree” to take part in a performance – these are also things that are written into much of my work, or otherwise expressed they are “team-work”, something for which I am extremely grateful.

I cannot imagine anything better than making performance.

**Lisa Hinterreithner** has most recently showed her work at Impuls Tanz Wien and at the Toihaus Theater Salzburg. She will be a guest of WUK performing arts in January.

# *Nicht-repräsentative physische Kommunikation.*

Raul Maia and Thomas Steyaert

## **Wer seid ihr?**

Thomas: Ich tanze, ich spiele, ich male, ich stelle dar, ich inszeniere, ich denke mir etwas aus, ich wehre mich, ich scheitere, ich kämpfe, ich liebe.  
Raul: Jemand, der das Verhältnis zwischen dem „Designen“ von Erfahrungen für Performer und der daraus resultierenden Erfahrung für das Publikum untersucht.

## **Woher kommt ihr künstlerisch?**

Der ursprüngliche Wunsch, Alternativen zum Konzept des Theaters als Ort der reinen Repräsentation zu finden, liegt in unserem künstlerischen Hintergrund. Wir stellen uns das Theater gerne als einen Ort vor, an dem man Dinge erfahren kann, die mit

der Natur des zwischenmenschlichen Live-Austauschs in Verbindung stehen, empathisch und in Echt-Zeit. Mit einem Fokus auf dem Verhältnis der Erfahrungen der Performer\_innen auf der Bühne selbst und der daraus resultierenden Erfahrung des Publikums. In unserer Arbeit betrachten wir normalerweise die physische Performance zunächst als eine Form der Kommunikation der Performer\_innen untereinander, erst dann als eine fertig gestaltete künstlerische Kommunikation mit dem Publikum.

## **Was tut ihr?**

Wir arbeiten an einer langfristigen physischen Kunstpraktik (seit 2009), auf der alle unsere Kollaborationen

basieren. Wir nennen diese Kunstpraxis nicht-repräsentative physische Kommunikation. Diese Praktik hat das Ziel, physische Formen von Kommunikation zwischen Performer\_innen zu entwickeln, die nicht auf Repräsentation beruhen. Besonderes Augenmerk liegt auf der Schaffung von Abhängigkeitsmechanismen und Verhaltensformen unter den Performer\_innen, die meist auf empathischen Reaktionen basieren. Jede Arbeit überführt diese künstlerische Praktik in eine neue künstlerische Vision und überprüft ihr künstlerisches Potential in Bezug auf unsere derzeitigen Interessen und künstlerischen Anliegen. Das Resultat ist, dass jede Arbeit einen eigenen Charakter hat, aber auch wertvolle Erfahrungen akkumuliert werden, die um die Idee der nicht-repräsentativen physischen Kommunikation kreisen.

### **Was sind eure künstlerischen Strategien?**

In unserer neuesten Arbeit überdenken wir unsere künstlerische Praktik hinsichtlich der Minimierung der Offenlegung der internen Mecha-

nismen. Unser Hauptaugenmerk lag darauf, das Spektrum unserer Kommunikation untereinander – aus bestimmten Strukturen heraus, kinetischen Skulpturen oder sogar durch unser Verhältnis zu Objekten – zu reduzieren. Man könnte auch sagen, dass wir versuchen, das Innere komponierter Bildsprache mit nicht-repräsentativer physischer Kommunikation zu besetzen, um dadurch eine Mehrdeutigkeit von erkennbaren Gesten/Strukturen und empathischer Kommunikation zu schaffen.

### **Wie arbeitet ihr?**

Unser Arbeitsprozess basiert auf Performance-Praktik und hat sich über die Jahre nur wenig verändert. Wir verstehen Performance-Praktik schlicht so, dass vom ersten Tag an das Performen der wesentliche Bestandteil des Kurationsprozesses ist. Wir wechseln immer zyklisch ab, wer anleitet und wer ausführt. Ein normaler Zyklus läuft folgendermaßen ab:

- Wir diskutieren unsere derzeitigen künstlerischen Interessen.
- Einer von uns erstellt eine Partitur auf Basis dieser Interessen.

– Wir bereiten alles vor, was wir brauchen, um diese Partitur zu performen (das kann die Herstellung eines Sound Designs, eines Bühnenbildes oder eines skulpturalen Elements beinhalten).

– Wir performen diese Partitur und filmen es (während des Performens unterbrechen wir nicht, wir beenden immer die Partitur, wir lösen Probleme durchs Performen, es gibt keine Try-Outs oder Bewegungsproben).

– Wir sehen uns an, was wir performt haben.

– Wir tauschen uns darüber aus, welche Erfahrungen wir als Performer, aber auch als „Publikum“ unserer eigenen Arbeit gemacht haben. Besonderes Augenmerk liegt darauf, die für uns tragfähigen Kommunikationsformen zu bestimmen.

Dieser Zyklus wird wiederholt, bis langsam unsere künstlerischen Visionen mehr und mehr in einer „endgültigen Partitur“ zusammenfließen.

### Warum tut ihr es?

Diese Arbeitsmethode basiert in erster Linie auf der Idee, dass die Erfahrung nicht-repräsentativer physischer Kommunikation unser

hauptsächliches Rohmaterial darstellt, das nur gewonnen werden kann, wenn man es so oft wie möglich performt. Zweitens ist damit unser Wunsch verbunden, durch das Performen zu recherchieren, und nicht zu recherchieren, um zu performen. Und drittens geht es um die notwendige Gleichstellung von uns Machern. Wir versuchen, uns so viel wie möglich in den Dienst des anderen zu stellen, um dessen spezielle Vision der Partitur zu realisieren, selbst wenn wir in dem Moment den genauen Zweck nicht ganz verstehen. Daher ist die endgültige Version jeder Arbeit ein aus unserem kreativen Input und unseren Recherche-Interessen eng gewobener Stoff, innerhalb des Rahmens, den die nicht-repräsentative physische Kommunikation bietet.

**Raul Maia** und **Thomas Steyaert** zeigen im Januar sowohl ihre erste gemeinsame Arbeit, "The Ballet of Sam Hogue and August Benjamin" als Wiederaufnahme als auch ihre neue Arbeit als Uraufführung im WUK performing arts.

# *HUGGY BEARS*

An initiative from Superamas.

“Huggy Bears” is a consulting tool which aims to develop artistic processes.

We believe that the production and research process, as well as the means of production, should be secondary to the artistic content of a project and not the other way around.

This programme therefore necessitates a certain flexibility to be able to correspond as accurately as possible to specific artistic needs. Over the course of one year, we accompany the artists so to speak “à la carte”. The support offered by “Huggy Bears” changes and develops alongside the progress of the artistic project in question.

What is unique about this programme is the passing on of knowledge from experienced artists to a younger generation and its consistent implementation in the course of an entire year.

This multi-layered consulting tool is intended to support the artists in the realisation of their planned project. “Huggy Bears” adapts itself to the interests of the artists without attempting to impose any kind of preconceived presentation format or other research conditions on them other than those they have chosen for themselves.

Every creative process in any case comes with its own constraints and restrictions. Which is precisely why we make an

effort to supply an osmotic frame in which the artist can work in his or her own way. Our motto: Flexibility and adaptation.

For one year we offer consulting for free on administration, production, and artistic matters (including among other things a multi-day lighting design workshop, dramaturgy, and concept consulting). We offer rehearsal space with the support and help of our network partners in Vienna (WUK performing arts, wkb studios/Anne Juren, Tanzquartier Wien, Impulstanz Wien, brut Wien, raum 33/Elio Gervasi, im\_flieger, Studio Michikazu Matsune).

The projects, selected after an open call, are initially presented at the start of the year at brut, during ImageTanz, and are performed professionally as paid work at the end of the period, at WUK.

### **„Huggy Bears“ artists 2017 – Statements:**

#### ***Malika Fankha:***

“With its unique combination of artistic and production support, ‘Huggy Bears’ opened many doors along the way of this process. Due to their support I was able to expand my professional network, to gain more ease and independence in both administration matters and the actual realization of my ideas.”

#### ***Matan Levkovich:***

„My experience of being supported by the ‚Huggy Bears‘ was very positive. What is unique about it in comparison to previous experiences I had, is that ‚Huggy Bears‘ is the most dynamic program for emerging artists, adapting according to the needs of each project – from rehearsal space, artistic support, support with applications, networking, production and more. My feeling



is that ‚Huggy Bears‘ was like the connective tissue of my project and I am very glad I had the chance to be part of it. Thank you!“

## ***Maiko Sakurai/Cat Jimenez:***

“The decision to challenge our many different layers of artistic backgrounds has been an overwhelming–but nourishing–process. Through the mindful environment of the Huggy Bears program and their artistic expertise given (also through collaborations with guest lecturers) we have received a safe space to reflect on our work and us as artists, step out of our comfort zones and develop methods fitting to the needs of our performance.“

## ***Malika Fankha on „SAUNA“***

In my work I aim to collapse the threshold of binary and normative social codes such as male and female, artificial and human, intimacy and presentation. Using multiple narratives with body and voice, it spectrums the utopian and dystopian characteristics of popular media culture while at the same time declaring everything to be within the textual, visual and emotive space of poetry.

The reoccurring issue of identity – particularly the refusal of normative and binary notions with regard to gender roles – manifests itself as a complex multiplicity in which personal memories, desires, rejections are juxtaposed against fragmental commentaries on post-capitalistic lifestyle and societal co-existence. The political interweaves with the personal, stagnation with movement, utopia with reality, the marginalized with mainstream. All the parameters and issues I am curious about could be looked at as metaphors for the fragility and constant transformation of human existence.

By breaking literary templates, using acuminated imagery and satirical travesty of both a verbal and a physical language, I

want to encourage a dissolution of deeply embedded notions of otherness and social marginalization. Rather than disavowing a system we are all part of, I aim to re-contextualize hierarchies of thinking and feeling and thus suggest new ways of looking at transience and intangibility – thematically, but also phonetically and syntactically.

## ***Matan Levkovich on „WAR AND LOVE“***

My name is Matan Levkovich. I am a choreographer, movement researcher and a teacher. I was born in Israel in 1983 and have been living in Austria since 2010.

My background is in sports. I played basketball most of my childhood and it had a major impact on the way I understand motion, energy and composition. I discovered dance at a relatively late stage of my life and after diving into the practice, I realised that I am fascinated by the human body regardless of the discipline/style/approach. I see the body as a political/archeological playground that enables me research myself through connection to others.

Together with my artistic collaborators, I am researching the relation between fighting and masculinity. We are examining where competitiveness arises and how it can transform into brute aggression. We are investigating the social mechanism that binds the two together and affects the way we experience masculinity. In order to understand this phenomenon, my partner (Yali Rivlin) and myself have dived into the world of grappling and informed ourselves with the techniques and concepts of Brazilian Jiu Jitsu and modern wrestling. We are using raw physicality and duration as the main tools to unfold the concept of the work. No theatrical magic involved.

The main thing that guides me in any artistic research is to put the body at the centre of the creative process. I see the craft of dance as a process of specialisation in the movement of the body. By staying truthful to the field my expertise, I let the body guide the right direction for the piece. In the case of the current production, duration and intensity were the main ingredients that were needed.

I initiated this piece in order to create a space to reflect on the fighting culture that pushes men towards a constant need to reassure themselves.

I grew up in an environment that was constantly challenging my desire to 'just be'. From an early age, I was pushed to prove myself through my physicality when playing with my male friends or engaging in competitive sport. Later on, I went through a similar process when I joined the army and went through its particular training.

In our heteronormative society, there is an accepted way to express masculinity and I always felt that in the process of fitting into the norm, one had to compromise his own authenticity. This project aims to question the norms to bring people together and to motivate men to engage in nude wrestling!

## ***Cat Jimenez and Maiki Sakurai on „DI STANCE“***

Cat Jimenez was born in Cebu City, Philippines and raised in Vienna. She moves between the abundance of Hip Hop culture and the minimalism of contemporary art. An apparent contradiction which reflects the connection of her nativity and functions as a source of inspiration.

Maiko Sakurai Karner was born in Vienna, Austria, to a Japanese mother and Austrian father and works artistically in the fields of applied and fine arts. Maiko is a Japanese name and translates as "little dancer". These influences, dance and movement, are easily visible in her creations.

Two artists shaped by their East Asian and Middle European backgrounds as well as the contrariety of both worlds, are the starting point of this collaboration. Opposing points of view, as well as the constant opportunity to shine a light from different perspectives, due to their multicultural heritage, have been recur-

ring issues which also developed into their everyday behaviour and shaped their lives as artists.

Their collaborative and interdependent work DI STANCE is an attempt to translate this personal awareness, through their shared familiar and trusted language of design and the clarity of minimalism, to create a structure based on approach, appreciation and respect.

**„Huggy Bears“** were guests of WUK performing arts for the first time in 2017. They will return for a second appearance in January 2018 to present the works of their new „Huggy Bears“ artists.

# *Quite the opposite of a technophile.*

Jan Machacek

## ***Who are you?***

I am a performance and media artist and I work a lot with video on stage. In addition, I produce videos and installations which derive from my performances. I have lived in Vienna for most of my life, although for the past several years I have been spending part of each year in Mexico. Commuting between continents – and the distance to Austria and to Europe – has a very productive impact on my artistic work, I feel.

## ***Where do you come from?***

My background is in visual arts. I studied sculpting at the academy of fine arts in Vienna. But even back then I was already participating in theatre productions (with Volkstheater

Favoriten at E.K.H.) and this sparked my interest in “performed in” spaces. At the same time I also started studying stage design at the Universität für Angewandte Kunst Vienna, and I spent a year in the scenography class at the Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. At first the development of an overlap between these interests was a slow process. The key experience was a performance – entitled “The lie of performance” (based on texts by Alexander Brener/Barbara Schurz) – which I developed in collaboration with Gin Müller, Sabine Marte, Oliver Stotz, and Alexander Wallner in 2001 for a festival in Paris. In that performance I sang a song, the “robot song”, and appeared at the same time

dancing in a video delay. I was illuminated by a projection which was shot by a camera which in turn fed the images back to the projector again. The result was to multiply the images of my body. Because there were so many body images it became unclear who was reacting to whom, and who was exerting influence: the real person affecting the replicants – or vice versa. That connection between live performance and simultaneously reproduced, delayed images became instantly extremely fascinating to me. That moment has never relaxed its grip on me, that ambivalent sensation and the possibilities and limitations which result.

### ***What do you do?***

I do my own performances and I collaborate with other artists for projects that we develop together or to which they invite me. The form of the performances I invent myself has changed repeatedly in recent years. Apart from solos, and group works where I myself perform, there have also been performances which I directed. In my most recent work the stage elements themselves (light, video, and music)

became the protagonists. In recent years my collaborations with other artists have been on the rise. At the moment I am working with director Gin Müller and choreographer Georg Blaschke. That's a whole different kettle of fish, a different way of working. Gin's work, for example, is very political and based on text, and here I see my task predominantly as the creation of a visual frame for narrative. Whereas Georg starts from the body and renounces language. In our collaboration I try to react intuitively and associatively to the themes of the work and to its physical signifiers.

### ***How do you do it?***

My tools are the human body, analog objects, and digital media. I try to break up the hierarchies between those spheres, to understand them as play material and to bring them into dialogue with each other.

How I deal with the body depends on whose body it is, on whether it is my own or someone else's.

I am interested in the question of whether I can create a

toolkit for application to (staged) elements, whether those elements can become tools that I “play“ as a musician would play an instrument or a carpenter would use saw and drill. It’s true that I use a lot of video, but my interest here is mainly in getting something haptic and tactile out of such a “flat” medium. Video on stage has these days become as ubiquitous as loudspeakers and spotlights. I often wish there was less technology and less effort. Oliver – my collaborator for many years – and I enjoy a running gag that the next performance shall be the one with the matchbox, a performance with minimalistic analog devices.

The dramaturgical course of my earlier works frequently resembled that of revue, with its different acts. Songs and scenes of different speeds that brusquely clash with each other, and which create an additional arc of suspense from that friction. Open set changes were part of the rhythm, too. But for a while I have been trying to develop different strategies. Scenic motifs are given more time

now and sometimes they reappear at a later point.

I often ask myself why technology takes up so much space in my work. I actually consider myself to be quite the opposite of a technophile. I am not interested at all in how the laptop on which I am typing this text here works. And as each technical innovation comes along – mobiles, facebook etc – I’ve tried to avoid it for as long as possible, tried to just let the train go by. But then after a while I always found myself on it anyway ... Maybe it is a love-hate relationship that drives me to adapt technology to myself, often in a paradoxical kind of way. In my performances I try to use technology differently and to alienate its purpose. Such an approach is probably an unconscious attempt to expose the devices in order to make them appear more human.

### ***How do you work?***

I work on issues that often have already been present at the back of my mind for some time, but which I find difficult to express in words. I work on things that move me, and

in many cases I anticipate problems that only become clear to me at a later point. The first step is verbalization, partly because it is necessary to write an application in order to realize a project. I found this initially rather difficult. Latterly, however, I have begun to appreciate the advantages in having to formulate my ideas. The initial, immediate impulse for a work takes a small step back, and I can look at the idea from the outside and evaluate it.

In the process I try to balance realisation and reflection: at times I take steps towards execution (for example by testing a technical function), and then at others I try to make space for associations and contemplation. I use improvisation a great deal in rehearsal, I try things, and I discard a lot of them.

I realise my projects in a team with other artists. In the work process I try to leave them the freedom to experiment, but I also try to push the work in a certain direction nonetheless. It is also important for me to get feedback during the development of a work, for example from a test audience.

### ***Why do you do it?***

If I knew the answer to that I would certainly stop doing it. The first thing that comes to mind is – it's a protective reflex. Another way to look at it, however, would be to talk about the social relevance of art. I believe that progressive, critical art can be a critical driver of a togetherness "at eye level". Or a seismograph that tells us when a society may be about to tilt over. That brings us back to the devices whose function I like to exhaust, to challenge... That might not sufficiently answer the "why" question, however. Perhaps best answered thus: In my artistic work I am repeatedly in a state of desperation and repeatedly happy. I interact with exciting people, I can work with them and have an exchange with them. If the conditions are right, then such activity makes sense to me, and the question of "why" goes on hold.

**Jan Machacek's** most recent offering was a collaboration with Gin Müller at brut Vienna. He will be presenting the world premiere of a new work of his own at WUK performing arts.



# ***PCCC\*: Vienna's First Queer Comedy Club.***

If you ask people what makes them laugh, you often get back: political incorrectness, please. Comedy is supposed to hurt, after all. Get out there and say all that stuff that the feminist party poopers have branded as 'verboten.' This explains why women on the local comedy circuit turn into neurotic cows before you've even got to the interval – gotta love 'em, though, because they just can't stop buying shoes.

Handicapped people are funny too, somehow, because they're literally "fish out of water." Then there's gays and/or "new Austrians" – no punchline required here, even: a man being slightly feminine or a nicely observed accent already count as jokes all by themselves. Funny stories about people who live outside the logic of binary gender do not exist and are not needed. PCCC\* is fed up with it all. And that is also why the evening is called: *pissy sissy*.

## ***Two lesbians and a gay guy walk into a bar***

PCCC\* stands for „Politically Correct Comedy Club“. Two queer feminist lesbians and a gay guy walk into a bar and present a total of eight comedy sets that aim to do more than simply to kick people when they're down. "The purpose of comedy is to kick up", says Denice Bourbon, a star of Vienna's queer backyard

for many years, as a DJ, performer, and writer. Together with Towander Flagg, who in real life can never keep out of a single queer-political debate, and Josef Jöchel, who still does not know why he should be on a stage, Denice has founded PCCC\*. The core ensemble sets the tone, but with a continuously changing guest list. After a successful first season this bar is moving to the big stage at WUK beginning in March 2018.

## *Fun for more people*

Everyone has at least one funny story in their back pocket. At PCCC\* there is room for anyone trying to show some respect while they 're at it, whether it's in the form of classical stand-up, intimate story-telling, quirky pop culture criticism or narrative performance. The goal is not censorship but fun for more people. And in between there'll be a break for some initial feedback or a beer. How it feels if you are too sweet for anarchistic circles, or if you accidentally let one rip in a bourgeois flat, or why it is that Austrians constantly want to open the window – these secrets are revealed only at PCCC\*, in both German and English, four times a year.

**PCCC\*** has most recently been a guest of VHS Ottakring and of Spektakel in Vienna. They will be guests of WUK performing arts in March for the first time.