Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2016)

Heft: 98: Collaborations Ed Atkins, Theaster Gates, Lee Kit, Mika Rottenberg

Artikel: Death becomes her : Maria Hassabi at the Museum = Der Tod steht ihr gut : Maria Hassabi im Museum

Autor: Bishop, Claire

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679662

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DEATH BECOMES HER:

MARIA HASSABI AT THE MUSEUM

CLAIRE BISHOP

For almost as long as museums have existed, they have been criticized as mausoleal: the place that art goes to die. A whole slew of notable thinkers—from Quatremère de Quincey to Nietzsche to Adorno to Douglas Crimp—have argued that these institutions sever the work of art from its own time and a direct connection to life; in the museum, art is no longer something to be lived with, but something to be stared at by a passive, alienated viewer.[1] Strangely, the recent incursion of dance and performance into museum institutions, which has gathered such momentum over the last decade, has occasioned a new iteration of this familiar narrative, but reframed as a positive assessment. Consider, for example, Hal Foster's recent piece in the *Art Newspaper*, "In Praise of Dead Art": Skeptical of the institutional rehabilitation of performance art as a strategy to "activate" the museum, he argues that the work of art was never alive in the first place.[2]

CLAIRE BISHOP is professor in the PhD Program in Art History at the Graduate Center, City University of New York.

Walking into New York's Museum of Modern Art earlier this year, where Greek Cypriot choreographer Maria Hassabi and a team of sixteen dancers were performing her work *PLASTIC*, one would be forgiven for thinking that the museum was not only a repository of dead art but also of dead performance. The dancers resembled lifeless bodies strewn on the Atrium floor and two staircases, as if recently shot or felled by hazardous radiation. This impression was particularly striking when viewed from above, a perspective that rendered the dancers' prone and sprawled bodies more visible—not least Hassabi herself, contorted on the main staircase beneath the permanent installation of a green Bell-47D1 helicopter. The abject horizontality contrasted with the tribes of vertical visitors who either stared at, walked past, or stepped over the dancers as if nothing were happening. This was performance as the antithesis of activation: Rather than animating the space, *PLASTIC* formed a counterpoint composition of still bodies that underscored the sepulchral quality of the museum. If the audience was animated by this necro-

spectacle, it was only to the extent of taking photographs: the zombie automatism of reaching for an iPhone and seizing the perfect shot.

Of course, the dancers in *PLASTIC*—which was presented last year on a smaller scale at the Hammer Museum in Los Angeles and the Stedelijk Museum in Amsterdam—are not entirely still. Movements are incremental to the point of only just being visible; it took two hours, for example, for Hassabi to descend the twenty-four steps of MoMA's main staircase. In the meantime, streams of visitors trudged past her, herded by a solicitous gallery guard. Like most performance in the museum, this was disarmingly low-tech: no stage, no seating, no special lighting to demarcate the performance area, and no props or special effects. Nor was there an official beginning or end to the work, just a continual performance during opening hours. Unusually, however, music was deployed (an ambient soundscape by Morten Norbye Halvorsen and Marina Rosenfeld), and the performers wore costumes, albeit ones that only subtly differentiated them from the crowd: a uniform gray denim (styled by threeASFOUR) matching the color of MoMA's floor, with flashes of crystals on the inseams of the legs.

The risk, of course, was that such artful soundscape and styling, combined with the pseudocatastrophic poses, might resemble a fashion shoot—but *PLASTIC* willingly consorted with the photographic and the sculptural, the two modes to which contemporary performance in the museum is most readily compared. Tim Griffin discusses the former in his essay on MoMA's website: All performance today, he writes, has an "imagistic quality . . . either modeled after photographic documentation of performances from the past—obtaining, in effect, the virtual sensibility of a picture rendered in space, or anticipating their own photographic reproduction and circulation as so many images in turn."[3] *PLASTIC* was certainly Instagram fodder: It was hard to watch the performance without being aware of multiple visitors photographing the dancers. And yet most of these images uploaded to social media attempt to "purify" the performance by cropping out the audience. *PLASTIC* created a social situation but was recoded as living sculpture.

All of which is not surprising, as the sculptural has become the go-to analogy for live art in the museum. Curiously, there is a reluctance among a certain sector of the art world to use the word *performance* to describe performance in the gallery; instead, the work is said to approach the condition of sculpture.[4] Dorothea von Hantelmann describes Tino Sehgal's KISS (2004) as a sculpture because "one can move around this 'freestanding' work and view it from all sides," while Klaus Biesenbach observed that the performers re-enacting Marina Abramović's works in her 2010 retrospective "will be present as if they were sculpture."[5] Performance historian Rebecca Schneider has suggested that the insistence on aligning performance with sculpture is a way of validating this work against "the messy, impure, and historically feminized performance-based arts of theatre and dance."[6] She suggests that, for the art world, live art needs to be affiliated with sculpture in order to reassert a privileged (i.e., financialized) relationship to aura, exclusivity, and reproduction.[7]

Yet even though *PLASTIC* tarries with the sculptural[8]—the very word evokes the shaping or modeling of form—I would argue that the more accurate paradigm for Hassabi's *PLASTIC* derives from digital technology. The core structure of this work, as with many performances in the gallery space, is the automated loop, a mechanism synonymous with the compact disc and the DVD, respectively introduced in the 1980s and 1990s.[9] For example, during the 2013 Venice Biennale, Hassabi presented INTERMISSION inside a Brutalist gymnasium dating from the 1970s.[10] The choreographer and two other dancers moved diagonally down the bleachers at a glacial pace, falling in perfectly poised slow-motion over the steeply raked seating. INTERMISSION was performed for seven hours a day for seven days, and relied upon the structure of the loop not just in the overall structure of top-to-bottom descent but in the sequence of movements within each trajectory. When one of the dancers reached the bottom, having deftly avoided the sculptures that were also installed on the bleachers, she disappeared briefly before returning to the back of the stadium to recommence her barely perceptible diagonal descent. The dancers' actions were both quotidian and inexplicable, and the atmo-

MARIA HASSABI, PLASTIC, 2015, Museum of Modern Art, New York, 2016. (PHOTO: THOMAS PORAVAS)

sphere was otherworldly. INTERMISSION introduced a temporality entirely remote from the frenetic pace with which one normally consumes the Biennial. Slouched on the bleachers, rapt in the performers' quiet intensity, one entered a different time zone, a suspended deceleration of body and mind.

The same logic of the loop governs *PLASTIC*: "Stillness here is held much longer than in my theater works," Hassabi explains, "[and] because we need to sustain the 'loop,' which is essentially the structure of the work, counting becomes very important." Each of the movements is performed according to counts, "and we synchronize our rhythm of counting with the iPhone timer in the morning—like little machines."[11] It seems telling that despite the stripped-down character of dance in the museum, in which the theatrical apparatus is rejected in order to expose the "degree zero" of choreography—bodies in space and time—technology re-enters the frame as a method of organizing duration. This digital logic is what decisively separates this work from the art-historical paradigm of sculpture. At the same time, *PLASTIC* also foregrounds the non-mediated and non-technological: a confrontation with physical materiality as the dancers press themselves against and into the building's floors and steps. This gravitational pull into the (nominally) dirty ground beneath our feet, rather than identifying with the elevated sterile whiteness of the museum's vertical walls, could not be less virtual in its physicality.

MARIA HASSABI, PLASTIC, 2015, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2015. (PHOTO: ERNST VAN DEURSEN)

The adaptability implicit in the word *PLASTIC* could even be stretched to encompass the social choreography of the museum and its behavioral codes, flows of traffic, patterns of movement, and habits of attention. Hassabi and her dancers were alternately rushed past, ignored, tiptoed around, stepped over, intrusively photographed, or watched for long durations of time. Performing on the crowded main staircase, Hassabi was precariously close to being trampled by the daily traffic of MoMA's tourists. The performers in the Atrium, meanwhile, slumped on or off sofas and lay elegantly motionless on the floor; occasionally, visitors sat close by, more interested in their phones than in observing the dance taking place within inches of their bodies. The scale of the Atrium, whose lower walls were painted gray to match the floor and costumes, also contributed to the relative invisibility of the dancers. The most effective performance area was the staircase connecting the fourth and fifth floors of the painting and sculpture collection. In this tightly contained frame, one or two performers gradually inched down the stairs; their eyes, if they met ours at all, were glazed and inscrutable. Occasionally, a visitor would step over them, which produced an awkward tension verging on violation.

That the public's own choreography was exposed through *PLASTIC*'s stillness also underscores the crucial difference between the art object (photography, sculpture) and the performing body. Performance in the gallery stages the public as much as it stages itself—although any claim to publicness needs to take into account the enormous restructuring of the boundary between public and private that has taken place in the last decades under the pressure of a neoliberal economic project, on the one hand, and digital technologies and social media, on the other. Both formations have troubled the existence of "public space" and both have an intimate relationship to temporality and attention. But the collective presence of the public—in however fraught and compromised a form—is arguably the core of what animates the museum, not performance (or photography, sculpture, painting, or any other medium). This is not to essentialize the ineffable humanism of live performance (a claim already problematized by Hassabi's necrospectacular aesthetics) but to note that the migration of dance into the museum occasions both a social choreography and photographic remediation. These responses enable us to grasp the way in which, today, collective presence is as important as selective semi-absence: a syncopated time in which we fall in and out of step with our surroundings.

1) For a good summary of these positions, see Didier Maleuvre, *Museum Memories* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999).
2) Hal Foster, "In Praise of Dead Art," *Art Newspaper*, September 18, 2015, www.theartnewspaper.com/comment/reviews/books/hal-foster-in-praise-of-dead-art. The article is an excerpt from the final chapter of Foster's *Bad New Days* (London: Verso, 2015).
3) Tim Griffin, "Living Contradiction," www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/MariaHassabi_FINAL_V5.pdf, 1.
4) Throughout the 2000s, Tino Sehgal argued that his "situations" were best thought of as sculpture, present in the gallery during the entire working day: "[I] was trying to fulfill all conventions to make my work comparable to a traditional sculpture." Sehgal, quoted in Elizabeth Carpenter, "Be the Work: Intersubjectivity in Tino Sehgal's *This Objective of that Object*," Walker Art Center blog, 2014, www.walkerart.org/collections/publications/performativity/be-the-work.
5) Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art* (Zurich: JRP Ringier, 2010), 137; Klaus Biesenbach, quoted in Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (New York: Routledge, 2011), 130.
6) Schneider, *Performing Remains*, 130.
7) Such a position also reinforces the art world's wariness of spectacle and entertainment, summed up in visual art's longstanding "anti-theatrical prejudice." See Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice* (Berkeley: University of California Press, 1981).
8) However, it is notable that Hassabi doesn't refer to her work as sculpture but as "live installation," since it occupies a longer duration and invites a different attention span from her theatrical productions.
9) Even though film began to be shown in art galleries as early as the late 1960s, this was in a theatrical mode (i.e., screened from beginning to end). Displaying film on a loop only arose in the wake of the precedent set by the continuous loop of the CD and DVD.
10) INTERMISSION was performed as part of the Cyprus and Lithuania pavilion, curated by Raimundas Malašauskas.
11) Maria Hassabi, e-mail to the author, November 7, 2015.

DER TOD STEHT IHR GUT:

MARIA HASSABI IM MUSEUM

CLAIRE BISHOP

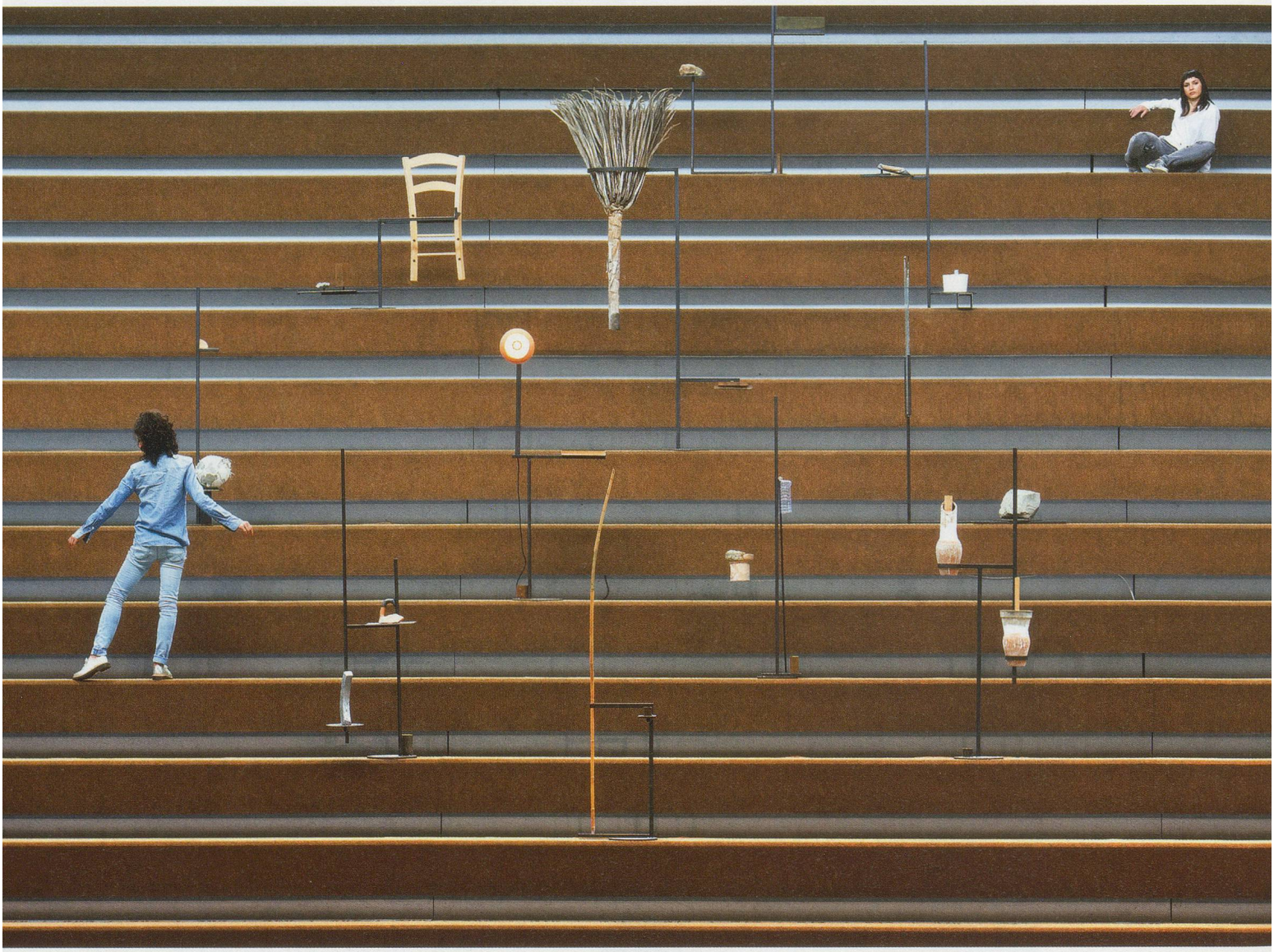
Seit es Museen gibt, wurden sie wiederholt als Mausoleen beschimpft: Orte, wo die Kunst nur hinkommt, um zu sterben. Eine ganze Reihe namhafter Denker – von Quatremère de Quincey über Nietzsche und Adorno bis zu Douglas Crimp – vertraten die Ansicht, dass diese Institutionen das Kunstwerk aus seiner Zeit und seinem direkten Lebenszusammenhang herausreissen; im Museum ist die Kunst nichts mehr, mit dem man zusammenlebt, sondern etwas, das von einem passiven, entfremdeten Betrachter angestarrt wird.[1] Seltsamerweise gab jedoch die Tatsache, dass neuerdings auch Tanz und Performance in den Museen Einzug halten – eine Tendenz, die sich in den letzten zehn Jahren noch verstärkt hat –, Anlass zur Wiederholung dieser alten Argumentation, diesmal jedoch ins Positive gewendet. Schauen wir etwa Hal Fosters jüngsten Beitrag in *Art Newspaper* an, «In Praise of Dead Art» (Lob der toten Kunst): Gegenüber der institutionellen Rehabilitation der Performance als «Aktivierungsstrategie» für das Museum hegt er seine Zweifel und behauptet schlicht, dass das Kunstwerk *per se* noch nie lebendig gewesen sei.[2]

Jedem, der seinen Fuss dieses Frühjahr ins New Yorker Museum of Modern Art gesetzt hat, als die griechisch-zypriotische Choreographin Maria Hassabi mit einer Truppe von 15 Tänzerinnen das Stück *PLASTIC* inszenierte, hätte man den Gedanken verziehen, dass das Museum nicht nur die Ruhestätte toter Kunst, sondern auch toter Performance sei. Die Tänzerinnen glichen leblosen, über den Boden des Atriums und zwei Treppen verstreuten Leibern, als wären sie soeben erschossen oder von einer gefährlichen Strahlung dahingerafft worden. Besonders eklatant war dieser Eindruck von oben betrachtet, einem Blickwinkel, aus dem die hingestreckten und -gespreizten Körper der Tänzerinnen besonders gut zu sehen waren – nicht zuletzt Hassabi selbst, die seltsam verdreht auf der Haupttreppe unter der permanenten Installation eines grünen Bell-47D1-Heli-

CLAIRE BISHOP ist Professorin für Kunstgeschichte am Graduate Center der City University of New York.

MARIA HASSABI, PLASTIC, 2015, Museum of Modern Art, New York, 2016, performer: Maria Hassabi. (PHOTO: THOMAS PORAVAS)

MARIA HASSABI, INTERMISSION, 2013, installation view, Cyprus and Lithuanian Pavilion, 55th Venice Biennale, performers: Hristoula Harakas, Maria Hassabi; artwork by PHANOS KYRIACOU, ELEVEN HOSTS, TWENTY-ONE GUESTS, NINE GHOSTS, 2013, mixed media / UNTERBRECHUNG, Installationsansicht; ELF GASTGEBER, EINUNDZWANZIG GÄSTE, NEUN GEISTER, verschiedene Materialien. (PHOTO: ROBERTAS NARKUS)



kopters lag. Ihre elenden horizontalen Stellungen standen in starkem Kontrast zur aufrechten Haltung der Horde von Besuchern, die aufrecht daherkamen und die Tänzerinnen entweder anstarrten, an ihnen vorbeigingen oder über sie hinwegschritten, als wären sie gar nicht da. Diese Performance war die Antithese jeglicher Aktivierung: Statt den Raum zu beleben, war *PLASTIC* eine kontrapunktische Komposition aus reglosen Leibern, die den sepulkralen Charakter des Museums hervorhob. Die belebende Wirkung dieses Nekrospektakels auf das Publikum beschränkte sich auf eifriges Photographieren: auf den zombiehaften Reflex, sein iPhone zu zücken und einen gelungenen Schnappschuss zu schiessen.

Natürlich sind die Tänzerinnen in *PLASTIC* – das letztes Jahr in etwas bescheidenerem Rahmen auch im Hammer Museum in Los Angeles und im Stedelijk Museum in Amsterdam zu sehen war – nicht völlig reglos. Doch ihre Bewegungen erfolgen in kleinen, kaum sichtbaren Schritten; es dauerte beispielsweise zwei Stunden, bis es Hassabi über die 24 Stufen der grossen Treppe im MoMA hinuntergeschafft hatte. Inzwischen waren ganze Ströme von Besuchern an ihr vorbeigetrottet, angetrieben von einer beflissenen Museumsaufsicht. Wie die meisten Performanceauftritte in Museen war auch dieser mit entwaffnend wenig technischem Aufwand verbunden: keine Bühne, keine Sitzplätze, keine spezielle Beleuchtung zur Abgrenzung des Auftrittsbereichs und keinerlei Requisiten oder Spezialeffekte. Das Werk war ohne offiziellen Anfang oder Ende, es war einfach eine kontinuierliche Performance im Rahmen der üblichen Öffnungszeiten. Ungewöhnlich war jedoch, dass Musik zum Einsatz kam (eine Umgebungsklangkulisse von Morten Norbye Halvorsen und Marina Rosenfeld), und die Tänzerinnen trugen Kostüme, allerdings solche, die sie kaum vom Publikum abhoben: einheitlich graue, auf die Farbe des Bodens im MoMA abgestimmte Shirts und Jeans (von threeASFOUR) mit blitzenden Glaskristallen entlang der Jeans-Innennähte.

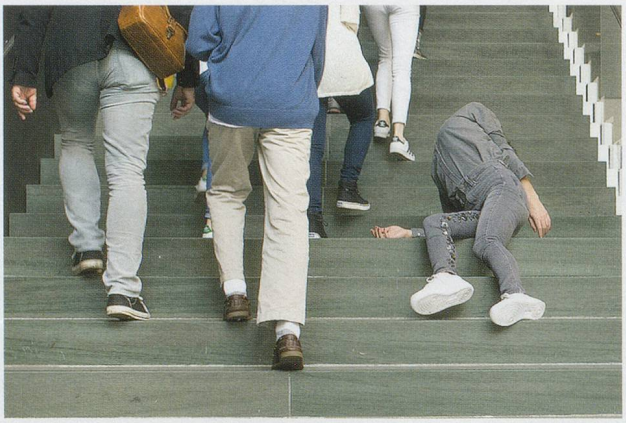
Es bestand natürlich die Gefahr, dass eine so kunstvolle Klanglandschaft und Ausstattung in Kombination mit den pseudokatastrophischen Posen wie eine Modeaufnahme wirken konnte – *PLASTIC* flirtete jedoch ganz bewusst mit Photographie und Skulptur, jenen beiden Gattungen, mit denen die zeitgenössische Performance in Museen am ehesten verglichen wird. Hinsichtlich der Photographie äussert sich Tim Griffin in seinem Essay auf der MoMA-Website: Heute

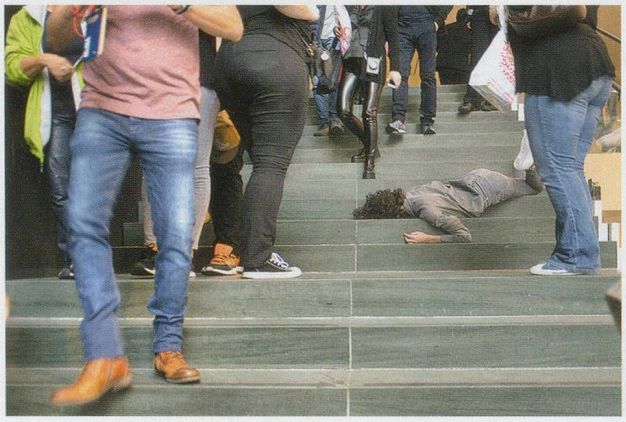
MARIA HASSABI, INTERMISSION, 2013, installation view, Cyprus and Lithuanian Pavilion, 55th Venice Biennale, performer: Hristoula Harakas / UNTERBRECHUNG, Installationsansicht.
(PHOTO: NIKKI COLUMBUS)

besitzt jede Performance, schreibt er, eine «bildhafte Qualität …, die sich entweder an photographischen Dokumentationen früherer Performances orientiert – und dadurch die virtuelle Sinnlichkeit eines im Raum dargestellten Bildes erhält –, oder aber ihre eigene photographische Reproduktion und Verbreitung in weiteren Bildern vorwegnimmt».[3] *PLASTIC* war natürlich ein gefundenes Fressen für Instagram: Es war fast unmöglich, sich die Performance anzuschauen, ohne zugleich die vielen photographierenden Besucher wahrzunehmen. Dennoch wurde in den meisten der in den Social Media hochgeladenen Aufnahmen versucht, das Publikum auszublenden. *PLASTIC* schuf zwar eine soziale Situation, wurde jedoch zur lebenden Skulptur umgedeutet.

Das ist durchaus nicht überraschend, denn die Skulptur wird inzwischen gern als naheliegende Analogie zur Live-Kunst im Museum bemüht. Seltsamerweise verwendet man in einem gewissen Bereich der Kunstwelt das Wort Performance nur widerstrebend, sobald es um Performance im Ausstellungsraum geht, und sagt stattdessen lieber, das Werk weise weitgehend die Züge einer Skulptur auf.[4] Dorothea von Hantelmann bezeichnet Tino Sehgals KISS (Kuss, 2004) als Skulptur, denn «man kann sich um dieses ‹frei stehende› Werk herumbewegen und es von allen Seiten betrachten», während Klaus Biesenbach bemerkte, dass die Darsteller, die Marina Abramovićs Werke in deren Retrospektive 2010 nachvollziehen sollten, «so präsent sein werden, als wären sie Teil einer Skulptur».[5] Die Performance-Historikerin Rebecca Schneider gab der Vermutung Ausdruck, dass es bei dem beharrlichen Vergleich von Performance und Skulptur vor allem darum gehe, diese Kunst von «den chaotischen, unreinen und historisch vorwiegend weiblich konnotierten Darstellungskünsten in Tanz und Theater» abzugrenzen.[6] Sie nimmt an, dass Live-Kunst für die Kunstwelt mit der plastischen Kunst in Verbindung gebracht werden muss, um ihr dieselben privilegierten (das heisst finanziell verwertbaren) Umstände der Ausstrahlung, Exklusivität und Reproduktion zu sichern.[7]

Doch obwohl *PLASTIC* mit dem Skulpturalen flirtet[8] – allein schon der Titel evoziert das Gestalten und Modellieren einer Form –, möchte ich behaupten, dass das eigentliche Paradigma für Hassabis *PLASTIC* der Digitaltechnik entliehen ist. Die zentrale Struktur des Werks ist – wie bei vielen Performancearbeiten im Ausstellungsraum – die automatisierte Endlosschleife, der Loop, das heisst derselbe Mechanismus wie bei den CDs oder DVDs, die in den 1980er beziehungsweise 1990er Jahren aufkamen.[9]



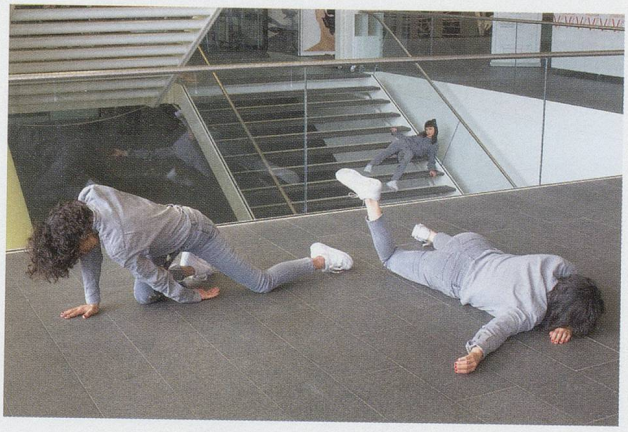


MARIA HASSABI, PLASTIC, 2015, Museum of Modern Art, New York, 2016, performer: Maria Hassabi. (PHOTO: THOMAS PORAVAS)

MARIA HASSABI, PLASTIC, 2015, Museum of Modern Art, New York, 2016, performer: Maria Hassabi. (PHOTO: THOMAS PORAVAS)

So präsentierte Hassabi beispielsweise an der Biennale Venedig 2013 das Werk INTERMISSION in einer brutalistischen Beton-Turnhalle aus den 1970er-Jahren.[10] Die Choreographin und zwei weitere Tänzerinnen bewegten sich im Zeitlupentempo diagonal über die Tribünenstufen herunter, indem sie sich in perfekt ausbalancierter Slow Motion über die steil abfallenden Sitzreihen fallen liessen. INTERMISSION wurde sieben Tage lang täglich während sieben Stunden gezeigt und basierte auf der Struktur der Endlosschleife, nicht nur hinsichtlich des Gesamtablaufs von oben nach unten, sondern auch in der Abfolge der einzelnen Bewegungsschritte innerhalb jedes Bewegungsablaufs. Wenn eine der Tänzerinnen unten ankam, nachdem sie den ebenfalls auf den Tribünen installierten Skulpturen geschickt ausgewichen war, verschwand sie kurz, bevor sie zur Rückseite der Tribüne zurückkehrte und ihren kaum wahrnehmbaren diagonalen Abstieg erneut in Angriff nahm. Die Handlungen der Tänzerinnen waren ebenso alltäglich wie unerklärlich, die Atmosphäre gespenstisch. INTERMISSION brachte eine Zeitlichkeit ins Spiel, die zu dem fieberhaften Tempo, mit dem man gewöhnlich an der Biennale unterwegs ist, in krassem Gegensatz stand. Man fläzte sich auf der Tribüne hin, verlor sich in der stillen Intensität der Tänzerinnen und betrat eine andere Zeitzone – eine schwebende Entschleunigung von Körper und Geist.

Dieselbe Logik der Endlosschleife bestimmt auch *PLASTIC*: «Die Reglosigkeit wird hier viel länger beibehalten als in meinen Theaterarbeiten», erläutert Hassabi, «[und] weil wir den ‹Loop›, der im Wesentlichen die Struktur des Werks ausmacht, aufrechterhalten müssen, wird das Zählen extrem wichtig. Jede Darstellerin zählt alles, was wir machen, und wir synchronisieren unseren Zählrhythmus jeden Morgen mit dem iPhone-Timer – wie kleine Maschinen.»[11] Es ist aufschlussreich, dass die Digitaltechnik hier erneut als Methode der Zeitorganisation ins Spiel



MARIA HASSABI, PLASTIC, 2015, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2015. (PHOTO: ERNST VAN DEURSEN)

kommt, trotz der demontierten Form des Tanzes im Museum und dem Verzicht auf jegliche Bühnenmaschinerie, um zum Nullpunkt der Choreographie zu gelangen: Körper in Raum und Zeit. Die digitale Logik hebt dieses Werk entscheidend vom kunsthistorischen Paradigma der Skulptur ab. Gleichzeitig betont *PLASTIC* auch das Nicht-Vermittelte und Nicht-Technologische: in der Konfrontation mit der physischen Materialität, wenn die Tänzerinnen sich gegen und in die Stufen und Böden des Gebäudes pressen. Nichts ist weniger virtuell als die physische Realität der Erdanziehungskraft, die uns an den (sprichwörtlich) dreckigen Boden unter unseren Füssen bindet und uns die Identifikation mit der erhaben sterilen Weisse der vertikalen Museumswände verwehrt.

Die Anpassungsfähigkeit, die im Wort *Plastic* (Plastik oder plastisch) steckt, liesse sich sogar so weit strapazieren, dass sie die soziale Choreographie des Museums mit seinen Verhaltensregeln, Zirkulationsflüssen, Bewegungsmustern und Sehgewohnheiten umfasst. Hassabi und ihre Tänzerinnen wurden abwechselnd hastig passiert, ignoriert, auf Zehenspitzen umgangen, man schritt einfach über sie hinweg, hat sie aufdringlich photographiert oder über längere Zeit beobachtet. Bei ihrem Einsatz auf

MARIA HASSABI, PLASTIC, 2015, Museum of Modern Art, New York, 2016, performer: Maria Hassabi. (PHOTO: NIKKI COLUMBUS)

der zentralen Treppe lief Hassabi buchstäblich Gefahr, vom täglichen Strom der MoMA-Touristen mit Füssen getreten zu werden. Die Darstellerinnen im Atrium fielen derweil auf oder von Sofas und lagen elegant bewegungslos auf dem Boden; hin und wieder sassen Besucher in der Nähe und waren mehr an ihren Mobiltelefonen interessiert als daran, den Tanz zu beobachten, der sich unmittelbar um ihre eigenen Körper herum abspielte. Die Grösse des Atriums, dessen weniger hohe Wände passend zum Boden grau gestrichen waren, trug zusätzlich zur relativen Unauffälligkeit der Tänzer bei. Der wirkungsvollste Performancebereich war die Treppe zwischen dem vierten und fünften Stockwerk der Malerei- und Skulpturensammlung: In diesem eng begrenzten Rahmen bewegten sich ein bis zwei Tänzerinnen Zentimeter um Zentimeter die Treppe hinunter; ihre Augen, wenn sie unserem Blick überhaupt begegneten, waren glasig und unergründlich. Hin und wieder schritt ein Besucher über sie hinweg, was eine seltsame Spannung erzeugte und einer gewaltsamen Grenzüberschreitung nahekam.

Dass *PLASTIC* mit seiner scheinbaren Reglosigkeit die dem Publikum eigene Choreographie offenlegte, unterstreicht auch den entscheidenden Unterschied zwischen Kunstobjekt (Photographie, Skulptur) und körperlicher Darstellung. Eine Performance im Museum stellt das Publikum genauso aus wie sich selbst, obwohl jeder Anspruch auf Öffentlichkeit der enormen Umstrukturierung der Grenze zwischen Öffentlichem und Privatem Rechnung tragen muss, die in den letzten Jahrzehnten – unter dem Druck einer neoliberalen Wirtschaft einerseits und dem Einfluss digitaler Technologien und sozialer Medien andrerseits – stattgefunden hat. Beide Entwicklungen haben die Existenz des «öffentlichen Raumes» empfindlich gestört und beide stehen in engem Zusammenhang mit Zeit und Aufmerksamkeit. Doch die kollektive Präsenz des Publikums – egal in welch angespannter und beeinträchtigter Form – ist nachweislich das Herzstück eines lebendigen Museums und nicht die Performance (oder Photographie, Skulptur, Malerei oder gleich welches Medium). Damit will ich nicht das unglaublich Menschliche einer Live-Performance in den Vordergrund rücken (ein Anspruch, den Hassabi schon durch ihre nekrospektakuläre Ästhetik in Frage stellt), sondern vielmehr festhalten, dass die Verlagerung des Tanzes ins Museum sowohl eine soziale Choreographie als auch eine photographische Überarbeitung nach sich zieht. Diese Reaktionen machen deutlich, dass die kollektive Präsenz heute genauso bedeutsam ist wie die selektive partielle Abwesenheit: in einer synkopischen Zeit, in der wir uns abwechselnd auf unsere Umgebung einlassen und ihr wieder entgleiten.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Eine gute Zusammenfassung dieser Positionen findet sich bei Didier Maleuvre, *Museum Memories*, Stanford University Press, Stanford, Kalifornien, 1999.
2) Hal Foster, «In Praise of Dead Art», *Art Newspaper*, 18. September 2015, www.theartnewspaper.com/comment/reviews/books/hal-foster-in-praise-of-dead-art
Der Artikel ist ein Auszug des letzten Kapitels von Fosters *Bad New Days*, Verso, London 2015.
3) Tim Griffin, «Living Contradiction», Publikation zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 2016, S. 1, siehe www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/MariaHassabi_FINAL_V5.pdf
4) Ab 2000 vertrat Tino Sehgal zehn Jahre lang die Ansicht, dass seine «Situationen» am besten als Skulpturen betrachtet werden sollten, die sich während des ganzen Arbeitstages im Ausstellungsraum befänden: «[Ich] versuchte allen herkömmlichen Regeln gerecht zu werden, damit mein Werk einer traditionellen Skulptur gleichkäme.» Sehgal, zit. in: Elizabeth Carpenter, «Be the Work: Intersubjectivity in Tino Sehgal's *This Objective of that Object*», Walker Art Center-Blog, 2014, www.walkerart.org/collections/publications/performativity/be-the-work
5) Dorothea von Hantelmann, How to Do Things with Art, JRP Ringier, Zürich 2010, S. 137. Klaus Biesenbach, zit. in: Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York 2011, S. 130.
6) Schneider, *Performing Remains*, S. 130.
7) Diese Haltung trug mit zu den Vorbehalten der Kunstwelt gegenüber Schauspiel und Unterhaltung bei, wie sich in der jahrelangen «Voreingenommenheit der bildenden Kunst gegen das Theater» gezeigt hat. Siehe Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, University of California Press, Berkeley, Kalifornien, 1981.
8) Bemerkenswert ist jedoch, dass Hassabi ihre Arbeit nicht als Skulptur bezeichnet, sondern als «Live-Installation», da sie im Vergleich zu ihren Bühnenproduktionen mehr Zeit in Anspruch nimmt und eine andere Aufmerksamkeitsspanne erfordert.
9) Obschon Filme bereits in den späten 1960er-Jahren in Kunstgalerien und Museen Einzug hielten, geschah dies damals nach Art einer Kinovorstellung (d.h. sie wurden von Anfang bis Ende abgespielt). Der Film als Endlosschlaufe trat erst in Erscheinung nach der Einführung dieser Technik auf CD und DVD.
10) INTERMISSION (2013) war Teil der Darbietung im Biennale-Pavillon von Zypern und Litauen, kuratiert von Raimundas Malasaukas.
11) Maria Hassabi, E-Mail an die Autorin, 7. November 2015.