

**FLORA WATZAL. VIDEOS
UND SO WEITER**

REFUGEES WELCOME

Bajtala/Watzal, 2015

DIS PLAY PRATER STERN – THE VALUE OF LIFE

Unsere Welt stellen wir uns anders vor

Künstlerische Plakataktion im öffentlichen Raum, kuratiert von Ursula Maria Probst und Martin Wagner

1020, Bhf Praterstern Vorplatz Ost und Fluc, 2.10. bis 24.10.2015



REFUGEES WELCOME, Bajtala/Watzal 2015

ZYKLAMEN(BUSCHEN): (EIN STRAUß) ALPENVEILCHEN

Video, 2015, Stereo, 16:9, Dauer: 7 min 21 sek

Sowohl bei der Aufnahme als auch bei der Wiedergabe filmischer Dokumente finden transformative Prozesse statt, diese mit abzubilden hat mich schon in früheren Videos interessiert. So wird die Aufzeichnungsapparatur selbst ins Bild gesetzt z.B. indem eine vom Medium kommende Zeitlichkeit mit der dokumentierten vergangenen Zeit kollidiert. Etwas Verwandtes habe ich bei der Schriftstellerin Marianne Fritz für mich entdeckt, die über die Beschäftigung mit Archivierung und Geschichtsschreibung zu einer spannenden, narrative Regime sprengenden Form findet. Marianne Fritz gibt textliche Linearität radikal auf und verbindet Textfragmente, Zeichnungen, Pläne und Listen etc. zu sogenannten „Textgeländen“. Eine Methode die die Aussparungen historischer Dokumentation mitbeschreibt.

Im Video „Zyklamen(buschen): (ein Strauß) Alpenveilchen“ verwende ich eine Doppelseite aus Marianne Fritz' zweitem Roman „Das Kind der Gewalt und die Sprache der Romani“. Der Textausschnitt wird durch das Video und das Videomaterial mithilfe des Textes „aufgeführt“. Das Layout und die Gliederung der Seiten (Wörter, Satzzeichen, Zeilen und Absätze) habe ich hierfür in eine Struktur übersetzt die im Rhythmus des Textes durch das vergrößerte Videobild führt. Wort für Wort wird die Aufnahme von links nach rechts abgefahren. Das gesamte Video dauert so lange wie man in etwa braucht um den Text laut vorzulesen.

Der Titel des Videos ist dem Glossar des oben genannten Romans entnommen und verweist auf den verwendeten Textausschnitt, der – zwar noch relativ linear erzählt – viele zentrale Momente aus Marianne Fritz' werkübergreifendem Großprojekt mit dem Arbeitstitel „die Festung“ enthält. Einer Textpassage aus „Naturgemäß II“ entstammt die im Video dargestellte Figur des „Schatten“. Eine schwarze Maske verdeckt das Gesicht einer starr auf einem Sessel sitzenden Person. Ein dunkler Fleck im Bild. Beide Textausschnitte finden sich als Zitate im unvollendeten Romanfragment „Naturgemäß III“ wieder.

„Zyklamen(buschen): (ein Strauß) Alpenveilchen“ ist anlässlich der Ausstellung „Literatur [Lesen]“ im Kunstraum Niederösterreich entstanden. <http://www.kunstraum.net/de>

Onlinefassung „Naturgemäß III“: <http://www.mariannefritz.at> (Textausschnitte: S. 5226–5240)



Videostill aus „Zyklamen(buschen): (ein Strauß) Alpenveilchen“

FIGURENGRUPPE

Intervention anlässlich der Ausstellung „Die Nachbarinnen - Zufall als Konzept“, Pfeilgasse 12, Wien

Die Arbeit belebt temporär eine Kunst-am-Bau-Skulptur der 50er Jahre. Der Steinbrunnen „Figurengruppe“ des Bildhauers Mathias Hietz steht am Vorplatz des Gemeindebaus in dem die Ausstellung stattfindet und ist seit Jahren nicht in Betrieb. Während der Eröffnung und der Finissage wird der Brunnen über ein externes System reaktiviert.



Installationsansicht „Figurengruppe“, Flora Watzal 2014

VON LINKS NACH RECHTS, VON OBEN NACH UNTEN

Video, 2013, ohne Ton, 16:9, Dauer: ca. 15 min

gefördert von: bm:ukk/Innovative Film Austria, Stadt Wien MA 7

Verleih und Vertrieb: sixpackfilm

Seit der Frühzeit der Performancekunst steht ihr die Kamera als Aufzeichnungsapparatur zur Seite. Wie kein anderes Medium scheinen Film und Video geeignet, die Bewegungen von Körpern im Raum und im Zeitablauf, komplexe Abläufe und narrative Verschränkungen wiederzugeben. Doch was passiert im umgekehrten Fall, wenn der Raum performt, und die Aufzeichnungsapparatur mit ihm?

Flora Watzal geht in „von links nach rechts, von oben nach unten“ dieser Frage nach indem sie vier Performer_innen in einem reduzierten Setting zeigt. Zwischen den grell ausgeleuchteten Versatzstücken einer Wohnzimmereinrichtung – Couchtisch, Sofa, Zimmerpflanzen und Stehlampe – stehen und sitzen zwei Männer und zwei Frauen, unbeweglich, stumm. Doch dann erfasst die vier eine leichte Unruhe, Teile ihrer Körper beginnen sich vor- und zurückzuwölben. Dieser unerklärbare Affekt erfasst schließlich den ganzen Raum: Das seismische Beben der Körper wird zur tektonischen Erschütterung und bewirkt die Verschiebung der Bildbestandteile bis sie sich an anderer Stelle wieder neu zusammensetzen.

Anhand der Vermessung durch die Apparatur, die den Raum horizontal und vertikal rastert, wird der zentralperspektivisch definierte filmische Raum plötzlich zum flachen, teilweise abstrakten Bildraum. Die Kamera scheint ein Eigenleben entwickelt zu haben. Ihr Interesse gilt den Zimmerpflanzen gleichermaßen wie der Stehlampe und dem Deckenlicht, doch ist es sprunghaft und generiert bisweilen recht komische Effekte: zu Berge stehende Haare, zitternde Blätter, eine „dicke Lippe.“ So gut wie unbewegt bleiben in diesem Szenario, dieser Versuchsanordnung, die vier Performer_innen, bis sie schließlich einfach abtreten. (Claudia Slanar)



Videostills aus „von links nach rechts, von oben nach unten“

STROBOGRAMM

Video, 2011, Stereo, 16:9, Dauer: 2'30"

Verleih und Vertrieb: sixpackfilm

Eine junge Frau - die Künstlerin selbst - steht in einem Innenraum und betätigt wiederholt einen herkömmlichen Lichtschalter. Diese bescheidene Totale einer alltäglichen Szenerie genügt Flora Watzal als Ausgangsmaterial für eine so präzise durchdachte wie kurzweilige Raum- und Zeitstudie.

Sie unterteilt die Bildoberfläche ihres Videos in ein regelmäßiges Raster. Zu Beginn bekommt das Publikum nur eine schwarze Fläche zu Gesicht. Das Spiel wird damit eröffnet, dass die Deckenlampe eingeschaltet wird. Von links nach rechts und von oben nach unten erhellt sich ein Bildsegment nach dem anderen und wird infolge wieder abgedunkelt.

Der Inhalt in den einzelnen Feldern ist jeweils im Verhältnis zum benachbarten Rechteck um acht Kader zeitversetzt. Die extremen Helligkeitsunterschiede ermöglichen es den BetrachterInnen, die gleichbleibende serielle wie sequentielle Wanderung der einzelnen Fragmente über die Oberfläche genau zu verfolgen, wobei die einzelnen Felder ständig neu überschrieben werden. Die Verschiebungen der Hell- und Dunkelanteile innerhalb der Gesamtkomposition ergeben sich schlicht aus den variierenden Intervallen, in welchen die Künstlerin die Deckenlampe an- und abschaltet.

Auf der Tonspur verdichtet und multipliziert sich das leise Klicken des Kippschalters durch die vielfachen Überlagerungen des Klangs zu einem sich ständig modulierenden Geflecht, welches in einem lauten, rhythmischen Rattern gipfelt.

Die Anordnung der Segmente, die von links nach rechts und von oben nach unten „beschrieben“ werden, entspricht einerseits den Konventionen der lateinischen Schrift und stellt darüber hinaus auch einen Verweis auf das Medium Video dar. Der zeilenförmige Bildaufbau des aus winzigen Bildpunkten bestehenden Videobildes geht derart schnell von statten, dass das menschliche Auge eine kontinuierliche Bewegung wahrnimmt. Dieser Effekt wird von Watzal quasi verlangsamt und vergrößert nachempfunden und somit zur visuellen Sensation in diesem Video mit dem bezeichnenden Titel STROBOGRAMM.

Und alles endet schließlich wieder so, wie es auch begonnen hat - auf die partiellen „Erhellungen“ folgt unweigerlich die Dunkelheit. (Norbert Pfaffenbichler)



Videostill aus „Strobogramm“

DEKO-NSTRUKTION

Performance im Rahmen von „Der Aufstand der Zeichen, unangemeldete Interventionen im Kaufhaus / parasitäre Ausstellungsformen, Teil 3“, kuratiert und organisiert von Oliver Hangl, 18. November 2010

Meine erste Performance: In einem der Kaufhausshops erhältlich Dekomaterial funktioniere ich zu Körperschmuck um. Mit Christbaumbehang geschmückt stehe ich inmitten der weihnachtlichen Konsumwelt.



Fotos der Performance „Deko-nstruktion“ 2010

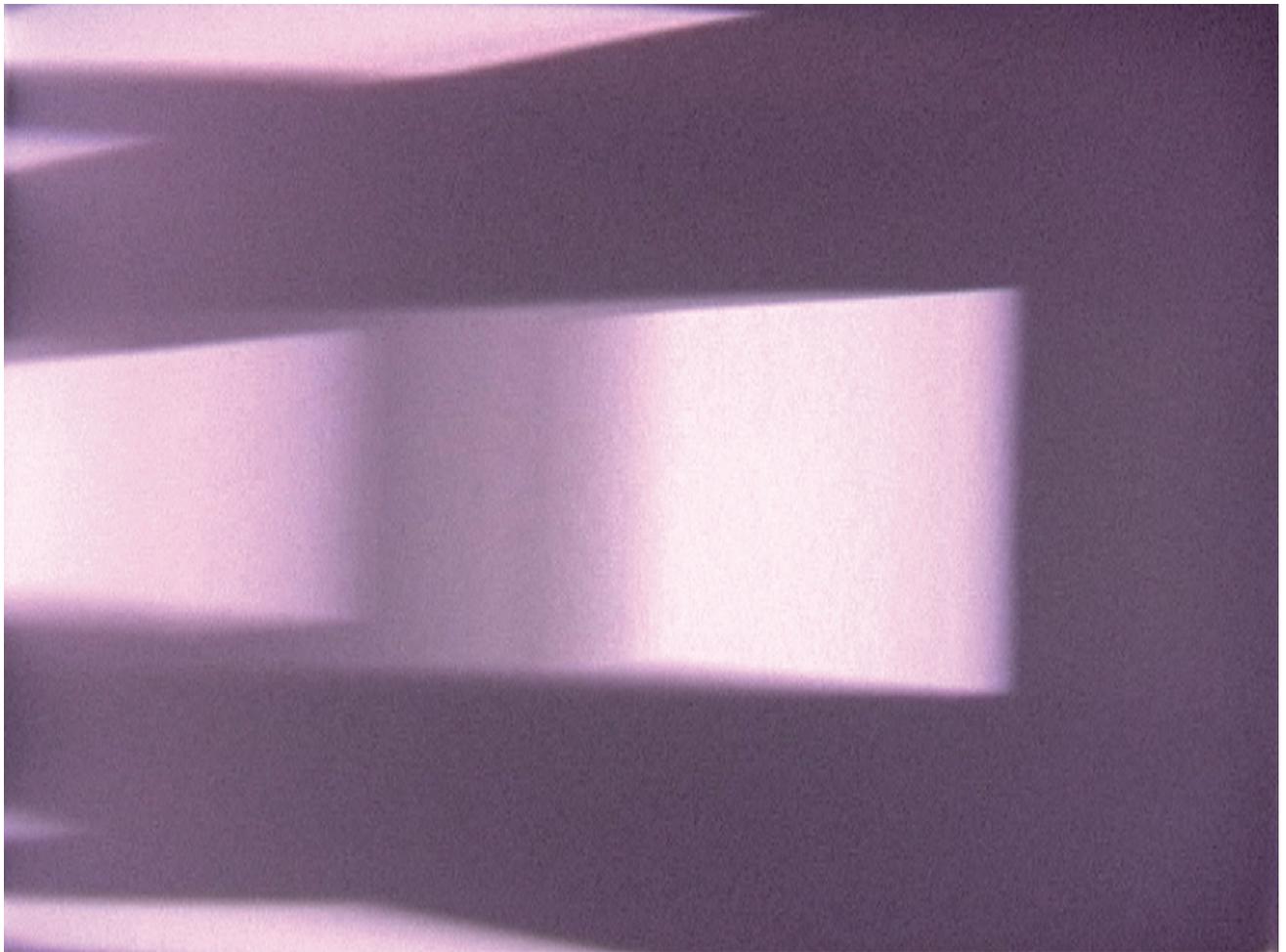
QUAI DE LA TOURNELLE, PARIS

Video, 2010, Stereo, 4:3, Dauer: 5'21''

Die grellen Scheinwerfer nachts die Seine befahrender Touristenboote fallen von hinten in eine kleine, vor dem Objektiv befestigte, Kartonschachtel mit fensterartigen Öffnungen. Hie und da bilden sich auch Foto-Blitze auf der weißen Frontseite der Schachtel ab. Die Kamera ist dem Wasser abgewandt, sie nimmt die Blickrichtung der Touristen auf, die das wie für Filmaufnahmen beleuchtete Ufer betrachten.

Die Box ist so konstruiert, dass sie exakt den Kegel des Aufnahmebereichs der Kamera einrahmt. Sichtbar ist nur die Vorderseite der Schachtel, die Seitenteile sind gerade nicht im Bild und nur durch Licht und Schatten nachvollziehbar. Es interessierte mich vor allem, den Aufnahmebereich der Videokamera als Körper beziehungsweise abgeschlossenen Raum sichtbar zu machen.

Auf der Audioebene ist der Originalton mit dem üblichen Stimmengewirr der an der Seine spazierenden oder picknickenden Menschen, sowie den Durchsagen der Ausflugsboote vernehmbar.



Videostill aus „Quai de la Tournelle, Paris“

OUT OF CONTROL I, II

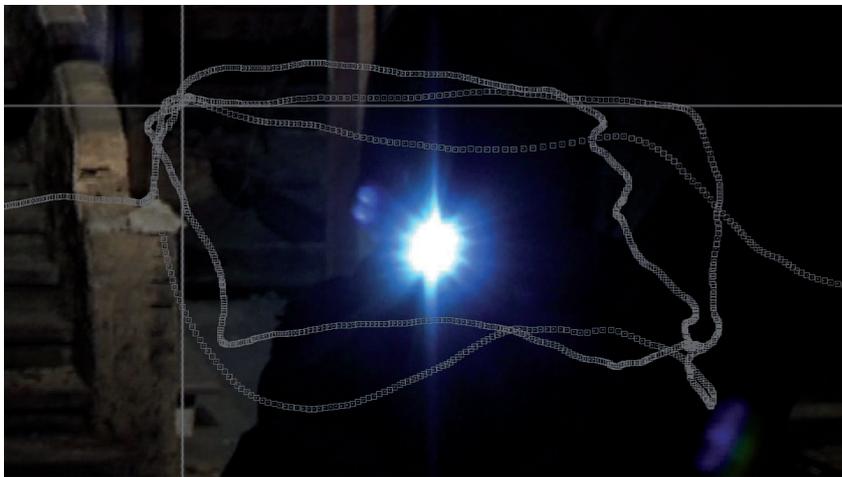
Video, zweiteilig, 2010, ohne Ton, 16:9, HD, Dauer: jeweils ca. 1', Endlosschleife
gefördert von: bm:ukk/Video- und Medienkunst

Eines der Videos der zweiteiligen Arbeit „Out of Control“ spielt auf einem düsteren Dachboden. Die Kamera ist auf eine Person mit einer grellen Taschenlampe gerichtet, sodass sie geblendet wird. Langsam bewegt sie sich in axialen Mäandern rückwärts, der Winkel des Objektivs bleibt dabei immer gleich (Einsatz einer Steadycam).

Der Bildmittelpunkt dieser Aufnahme ist nachträglich versetzt, sodass das Licht der Taschenlampe in die Bildmitte rückt. Im Schnittprogramm entsteht dabei ein Keyframe-Pfad, der den Bewegungen der Kamera entspricht. Während das Video abgespielt wird, kann man die Verschiebung des ursprünglichen Bildmittelpunkts entlang dieses Pfades mitvollziehen. Der Pfad ergibt eine Linienschleife, die sich an mehreren Stellen kreuzt. An einem dieser Kreuzungspunkte nimmt das Video die falsche Abzweigung und fängt dort immer wieder von vorne an, als wäre die Maschine hängen geblieben.

Durch den Keyframe-Pfad, das Bewegungsschema der Kamera, wird die Konstruktion sichtbar. Der Apparat tritt in den Vordergrund. Das Muster ist Abbild des Abbildens, der Übertragung einer Bewegung im dreidimensionalen Raum ins Bild.

Das zweite Video wiederholt die Aktion in einem finsternen Wald und bleibt unbearbeitet. Nachdem die Person mit der Taschenlampe aus dem Bildfeld verschwunden ist, taucht sie auf der anderen Seite wieder auf. Im Gegensatz zum stark beschnittenen Video am Dachboden, erzeugen die Kreise der Steadycam hier eine diffuse, haltlose Situation. Der Kamerablick entspricht dem maschinellen „Auge“ eines Scanners.



Videostill aus „Out of Control II“



Videostill aus „Out of Control I“

POV-SHOT_01

Video 2009, Stereo, 4:3, Dauer: 25"

Dieses kurze Video entstand bei Tests für „Out of Control“ in meinem Atelier. Die Kamera wird per Hand von links nach rechts an einer provisorischen Puppe vorbeigeführt. Durch eine nachträgliche Verschiebung des Bildmittelpunkts, rückt die Puppe in die Bildmitte während das perspektivische Zentrum dezentriert wird. Somit verliert die „subjektive Kamera“ ihre Lesbarkeit, beziehungsweise die Identifizierung mit dem Blick der Betrachter_innen.

Im Schnittprogramm entsteht hierbei ein Keyframe-Pfad (Krixikraxi), der die Bewegungen der wackeligen Handkamera wiederholt. Dieser Pfad ist im fertigen Video sichtbar. Während des Abspielens kann man so die Verschiebung des ursprünglichen Bildmittelpunkts mitverfolgen. Vom Auftauchen der Puppe im Bildausschnitt bis zu ihrem Verschwinden fährt ein Fadenkreuz die einzelnen Keyframes ab. In Form des Pfades, als Bewegungs- und Zeitdiagramm, ist der Verlauf des Videos modellhaft immer schon im Bild. Die Angabe eines Maßstabs allerdings fehlt.



Videostill aus „pov-shot_01“

KEIN VIDEO

Türspion, WUK, 2009

Anlässlich von MAZE, der Jahresausstellung des WUK-Werkstättenbereichs baute ich einen Türspion in die Türe meines Gastateliers ein, so konnte der verschlossene Raum vom Gang aus betrachtet werden. Die Arbeit spielt mit der Bezeichnung „offenes Atelier“ und den Erwartungen die diese weckt.



Installationsansicht, „kein Video“, WUK, 2009

FUSSBALLÜBERTRAGUNG

Video, 2009, Stereo, 4:3, Dauer: 6'13''

Ausgangspunkt für diese Arbeit ist die Zusammenfassung eines Fußballmatchs (Bayern/ München oder so). Ich habe hierfür die Kamerabewegungen der Fernsehaufzeichnung auf den unspektakulären Ausblick meines Atelierfensters übertragen. Was sich ergibt, ist ein - weil der Logik der Fußballübertragung entzogen - unstetes, scheinbar willkürliches Hin- und Herschweifen des Kamerablicks über Himmel und Dächer und, analog zu Aufnahmen abseits des Spielfelds, einen Baum. Slowmotion-Sequenzen sind auch in der Übersetzung verlangsamt. Die Schnittfolgen und die Kameraregie mitsamt dem Sportübertragungen innewohnenden Pathos erscheinen so aus dem Zusammenhang genommen einigermaßen verloren und absurd. Auf der Tonebene ist die „Originalversion“ des Fernsehmitschnitts hörbar: die aufgeregte Berichterstattung über das Match in japanischer Sprache, weil verstehen will ich es nicht.

Installiert war dieses Video im Fußball/Fernsehzimmer des Café Anzengruber in Wien anlässlich der Anzengruber Biennale 2009.



Videostill aus
„Fußballübertragung“



Installationsansicht:
Anzengruber Biennale 2009

AUF DER SPUR

Video 2008, Stereo, 4:3, Dauer: 2'20''

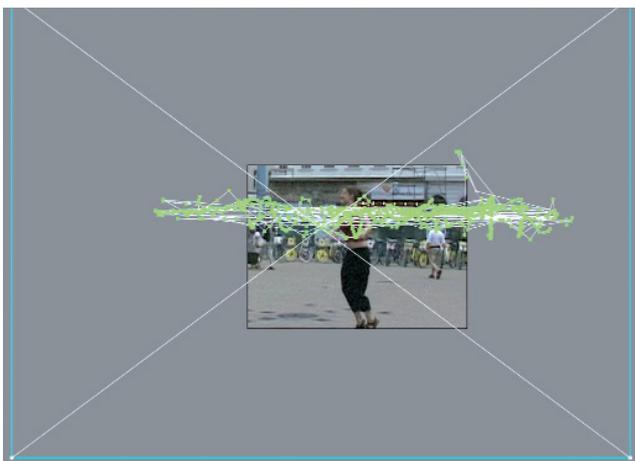
Dieses Video wurde für das Festival „Reheat 09 - 180° im Sommer“ am Kleylehof bei Nickelsdorf realisiert, welches in diesem Jahr gegensätzliche künstlerische Positionen suchte. Es entstand als Gegenüber zur Videoperformance „Ich bin ein B-Movie Star - Praktisch untötbar“ der Künstlerin Sabine Marte, begleitet von regelmäßigen gemeinsamen Gesprächen, in denen unsere Projekte sich annäherten und formierten.

Ein unruhiger, wackeliger Blick auf das Menschentreiben und den Verkehr der Mariahilfer Straße - als ob jemand etwas suchte. In Abständen taucht in der Mitte des Bildes für einen winzigen Augenblick eine springende, tollende Figur auf. Erst nach einiger Zeit wird erahnbar, dass ich selbst, als tanzende Person, die Suchbewegung erzeuge. Denn der vermeintliche Kameraschwenk wurde im Nachhinein erstellt, ist also digital bearbeitet, ähnlich einem digitalen Zoom. Am Schnittplatz wurde die Aufnahme, die mich selbst abbildet, so verändert, dass ich immer in der Mitte des Bildes bleibe, der so entstandene Bewegungspfad dann auf eine zweite Aufnahme aus der gleichen Kameraeinstellung appliziert, sodass der Film verwackelt und suchend erscheint. Diese Bewegung verbindet letztendlich die beiden alternierend montierten Aufnahmen.

„Auf der Spur“ verlagert den immer mit dem Mittelpunkt gleichgesetzten Blickpunkt in die Bildfläche und transferiert eine Bewegung im Raum in einen zweidimensionalen Bewegungspfad. Die letztendlich sichtbare, digital erzeugte Bewegung vereint zwei gegensätzliche Kräfte: die tanzende Figur wird ins und gleichzeitig die perspektivische Bildmitte aus dem Zentrum gerückt.



oben: Videostills aus „auf der Spur“



Screenshot aus dem Schnitt-Projekt

ZEIT IM BILD

Video 2007, Stereo, 4:3, Dauer: 17'17''

TAGESSCHAU

Video 2007, Stereo, 4:3, Dauer 15'22''

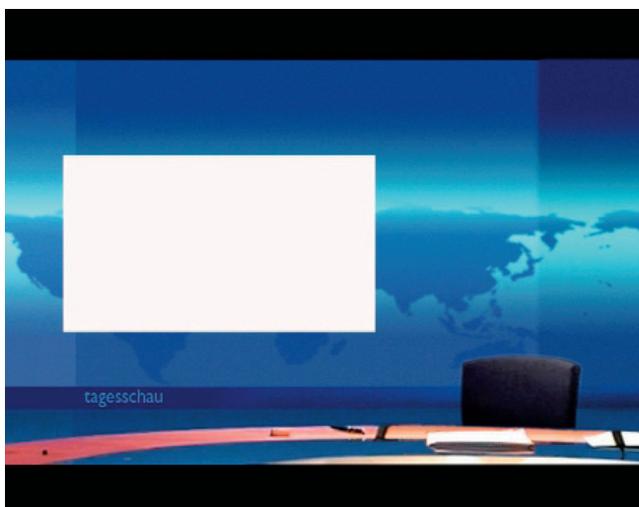
Flora Watzal unterzieht in den Videos Tagesschau und Zeit im Bild Nachrichtensendungen einer chronoästhetischen und zeitsemantischen Analyse. Genauer: sie entleert die Bilder und Einstellungen der Sendungen, indem sie diese auf ihre wesentlichsten formalen und zeitstrukturellen Parameter reduziert. Sowohl die SprecherInnen, als auch die Lettern und Schriftzüge der Einblendungen werden eliminiert. Der bzw. die BetrachterIn sieht sich schließlich einer bloßen Abfolge entleerter Flächen und Räume gegenüber – *erased units*. 'Sichtbar' bleiben lediglich das leere Studio mit dem signifikanten, zur Chiffre geronnenen Hintergrundbild der Erde (das Medium bildet sich mittels der Metapher des orbitalen Blicks in sich selbst ab) sowie die zeitliche Folge abstrahierter Einblendungen (Schriftzüge), die beispielsweise den Wechsel von Live- zu Studioaufnahmen markieren. Diese Einstellungswechsel werden in der Inszenierung Watzals zusätzlich mit einem kurzen Signalton versehen. Das Signal exemplifiziert die Serialität und Reihenlogik des Formats, zeigt dessen zeitsemantische Konstruiertheit. Mit dieser visuellen Entleerung erreicht Watzal geradezu eine Inversion der Spezifika des Formats Fernsehen, denn der Ausfall der Bildlichkeit, des „Stroms simultaner Ereignisrezeption“², bedeutet mediale Dysfunktion per se, den Kollaps der Kommunikation.

Textauszug: David Komary: Katalog zur Ausstellung „source fragments, erased units“ 2007

² Stanley Cavell: Die Tatsache des Fernsehens. Konstanz: Adelmann et al. 2001, S. 143.



Videostills aus „ZIB“

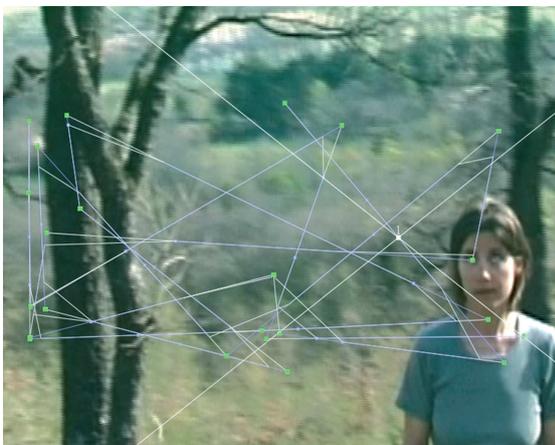


Videostills aus „Tagesschau“





Videostill aus „come back“



Videostill aus „to what“



Videostill aus „I want“



Installationansicht, come back, 4. - 25. Mai 2007
k/haus Passagegalerie, Wien

COME BACK

Videoinstallation, 2007

come back: Video, ohne Ton, 4:3, Dauer: 8'27"

to what: Video, ohne Ton, 4:3, Dauer: 1'59"

I want: Video, ohne Ton, 4:3, Dauer: ca 4'15"

Der Wunsch etwas zu zeigen und auch das Unwohlsein damit, die Kamera auf etwas zu richten, stehen im Mittelpunkt dieser Arbeit. In der Beschäftigung mit Video komme ich dem nicht aus. Ich selbst schaue aus dem Videobild immer zurück. Diese Spur versuchte ich bislang zu entkoppeln, Relais und Systeme zwischenzuschieben, die den Blick relativierten.

Ich zeige, nichts Besonderes, nehme einen Faden auf, verfolge eine Spur, setze etwas ins Bild, schaue was passiert, wenn ich die Kamera auf eine bestimmte Weise führe, verführe.

In *to what* reagiert die Kamera auf Anweisungen, die ich mittels Blickrichtungen gebe. Die Durchführung ist ungenau. Ein Keyframe-Pfad, der bei der Bearbeitung des Materials im Schnittprogramm entstanden ist, bildet eine Art Koordinatensystem, das die Abweichung mit ins Bild setzt. Kontrolle und Kontrollverlust.

Das Video *I want* besteht aus dem flimmernden, penetranten Fluss einer Kamerafahrt entnommener Standbilder. Ein Zeigefinger erscheint in der Mitte des Bildes fixiert, zeigt irgendwo hin, lockt, wird zum Zeichen, setzt die Umgebung zu sich selbst in Bezug. Im Wackeln der Bilder spiegeln sich die Bewegungen der Handkamera und des Fingers wieder.

come back meint vor allem auf etwas zurückkommen, auf etwas reagieren, erinnern. Das letzte und gleichnamige Video ist ein Spaziergang, der rückwärts und leicht verlangsamt wiedergegeben wird. Man sieht mich von hinten, eine Runde um das Haus drehen, in dem ich aufgewachsen bin, flanierend, schauend. Die Kamera folgt.

MONITOR

Video, 2005, Stereo, 4:3, Dauer: 1'15''

Auf den ersten Blick nicht sichtbar, baut sich das Bild aus zwei Ebenen, getrennt aufgenommener Videomaterialien auf.

Im Vordergrund sieht man einen roten Ball in wilder Bewegung, der mit Hilfe einer vor der Kamera montierten Kartonschachtel gefilmt wurde. Der Modellraum hat, nach hinten breiter werdend, keinen toten Winkel, dadurch kann der Ball das gesamte Bildfeld beschreiben.

Die zweite Ebene bildet die Aufnahme einer auf die Straße gerichteten Videoüberwachungskamera, auf die das Bewegungsmuster des Balles gegenläufig übertragen ist. Rollt der Ball nach links, verschiebt sich das hintere Bild nach rechts. Wird der Ball nach vorne geschleudert und somit größer, wird das hintere Bild kleiner. Es entsteht eine heftige Bewegung, wobei nicht leicht erkennbar ist, wie diese beiden Ebenen verbunden sind.

Den Ausgangspunkt für dieses Video bildet die Idee, den Konstruktionspunkt eines existierenden Bildes neu zu besetzen, die Ordnung dieser Konstruktion zu stören und unbrauchbar zu machen. Über die willkürliche Bewegung des Balles versuche ich einen repräsentativen in einen abstrakten Raum zu transferieren, den ursprünglichen Text durch die Verschiebung des Bildausschnittes unlesbar zu machen indem die „direkte fotografische Spur entkoppelt“ wird (David Komary).

Die Überwachungskamera komplettiert die Gesamtkomposition der Stadt oder des Alltags – wie ein Bühnenspot. Wir wissen, dass wir die meiste Zeit Teil eines Bildes, einer Inszenierung sind. Eines Bildes, das einen Text enthält, der erst im Nachhinein lesbar sein wird, z.B. wenn ein Bild zur Fahndung ausgegeben wird. Anhand dieses Bildmaterials mit signifikant supervisiver Blickkonstruktion, versuche ich den Ort der Repräsentation über den perspektivischen Fluchtpunkt zurückzuverfolgen und letztlich über die permanente Verschiebung der Bildmitte zu destabilisieren. Ein Versuch mit einem Ball.

Videostill aus „monitor“



KORIANDER

Video, 2004, ohne Ton, 4:3, Dauer: 10'5"

Ein medialer Übersetzungsfehler? Das Bild in Koriander gleicht einem videografischen Störfall - dem Anhalten oder besser gesagt: der 'Arretierung' des film-zeitlichen Kontinuums. Der 'tremor' des vermeintlichen Standbildes reaktualisiert die Sehgewohnheit der Pausen-Funktion eines angehaltenen VHS-Bilds und dessen signifikanter Ästhetik. Im Unterschied zu 'monitor' verschiebt Watzal das Testfeld der Bildanalyse hier ins Filmische, genauer: Videografische. Wenngleich ein vermeintlich starres Bild im/am Screen montiert ist, wird dieses als Veränderliches, Filmisches lesbar, realiter ist es ein einstündiger, auf zehn Minuten komprimierter Film 'unspektakulärer' Einstellung, der Film zeigt: den Ausblick aus dem/einem Fenster. Watzal programmiert in diesem Video jeden einzelnen Frame mit einer geringen Vergrößerung. Indem nun der Screen die zur Glättung des Bildkontinuums üblichen Halbbilder in die virtuelle Bewegung der Einzelbilder einfügt, 'fotografiert' das Format/der Screen quasi selbst sein eigenes 'Zwischen den Zeilen'. Watzals Bild-(Film)gegenstand ist somit die Reihung, die Anatomie des Films/hier Videos selbst und dessen off, welches kurzweilig sichtbar wird, genauer: kürzer sichtbar, als es der Wahrnehmung des menschlichen Wahrnehmungsapparats möglich ist, ein/das Bild mit dem darauf folgenden Bild zu synthetisieren.

Ausschnitt aus einem Text von David Komary im Katalog zur Ausstellung 'can't see nothing', 2005



Videostill aus „Koriander“

PENG

Video, 2004, Stereo, 4:3, Dauer: 1'42'', Endlosschleife

Das aus unbewegter Kameraposition gefilmte Material wurde hier so verändert, dass der auf die Kamera gerichtete Rand einer Kartonröhre letztendlich in der Mitte des Bildes fixiert erscheint. Das Rohr als Kamera schaut auf die Kamera zurück. Das zweite Auge ist blind.

Videostill aus „Peng“



UND FLIEGE

Video, 2004, Stereo, 4:3, Dauer: 2'21''

Gefilmt wurde durch eine Kartonmaske mit einer relativ kleinen, rechteckigen Aussparung, die beweglich vor dem Kameraobjektiv angebracht war. Der Karton wackelte während der Aufnahme so stark, dass er die Linse irritierte. Der Fokus springt so zwischen Rahmen und Hintergrund hin und her.

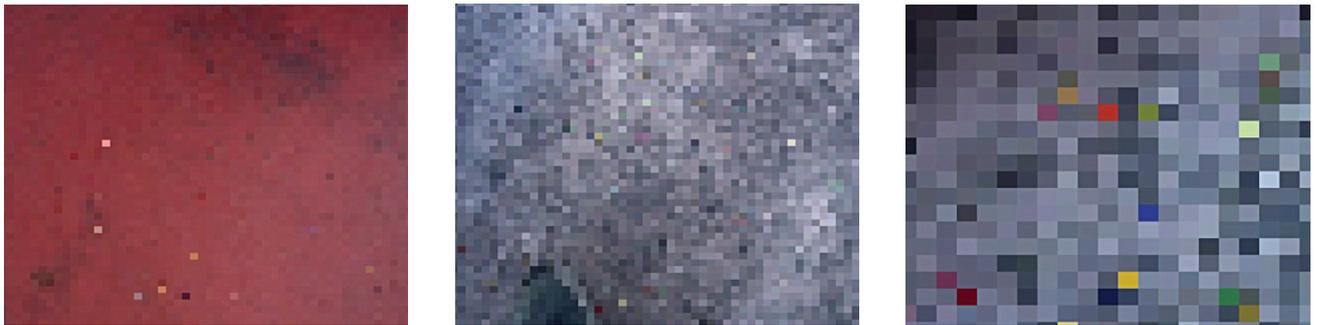
Am Computer wurde die Maske dann Bild für Bild stabilisiert, wodurch der Rahmen unbewegt und analog dazu das, was durch ihn hindurch zu sehen ist, unregelmäßig schwankend, perspektivisch verzerrt und selbstständig erscheint.

Eine weitere, nachträglich eingefügte Ebene bildet das Standbild einer Fliege, das der gesamten gefilmten Szene vorgelagert ist, und auf die, die künstliche Bewegung, die entstanden ist um die Maske zu stabilisieren, übertragen wurde. Den wackelnden Rahmen habe ich also verwendet, um eine Bewegung zu erzeugen, mittels derer Vorder- und Hintergrund verschränkt werden können und gleichzeitig um das Verhältnis zwischen Kamera und Wirklichkeit bzw. deren Abbild zu stören.

Als filmisches oder literarisches Sujet steht die Fliege oft für das Vergehen bzw. Nichtvergehen von Zeit. Hier funktioniert sie außerdem als irritierendes Element, das das Blick- bzw. Bildfeld stört und teilweise verdeckt, aber auch den Blick anzieht und hypnotisierend durch das Bild führt.

Videostill aus „und Fliege“





Videostills aus „Mosaik-Effekt“

MOSAIK-EFFEKT

Video, 2003, Stereo, 4:3, Dauer: 4'23''

Wird die Auflösung eines Videobildes reduziert, zerfällt es in farbige Flächen. Hier ist das Ausmaß der Vergrößerung so gewählt, dass die entstandenen bunten Rechtecke, verstreuten kleinen Dingen in der abgebildeten Wirklichkeit entsprechen. Es ist der Versuch, die Auflösung so weit zu treiben, dass die einzelnen Teile in Bewegung geraten und eine eigenständige Bedeutung bekommen, weil sie auf nichts verweisen als auf sich selbst.

Ein in Farbflächen aufgelöstes Bild wird automatisch mit einer extremen Vergrößerung einer Aufnahme aus großer Distanz assoziiert. Die Teile ergeben zusammengesetzt ein entschlüsselbares Ganzes. Hier ist das Bild in Teile zerlegt, die - ähnlich den Buchstaben - auch alleine stehen können.

Hier und da sind größere - also aus Teilen zusammengesetzte - Gegenstände, z.B. ein Besen sichtbar, die die abgebildete räumliche Situation erkennen lassen. Das Bild bewegt sich so am Kippunkt zwischen einer abbildenden und abstrakten Oberfläche.

Der Titel spielt auf einen magischen Trick, ein nicht ganz ernst gemeintes Experiment an. Der Wechsel zwischen dem Konkreten und Abstrakten funktioniert als Effekt, der eine Bedeutungsverschiebung verursacht. Der Mosaik-Effekt ist aber auch einfach nur der Filter, der zur Bildbearbeitung verwendet wurde.

VIERECKE 1

Video, 2002, Stereo, 4:3, Dauer: 6'58'', Endlosschleife

Ausschlaggebend für die Entstehung dieses Videos, ist die Überlegung, dass sich zwischen jeder beliebigen Gruppe von vier Punkten eine Fläche denken lässt, die ein Bild sein kann. Ausgangsmaterial ist eine Videosequenz von vier größtmöglich abgefilmten Holzstücken, die, Wind und Wellen überlassen, auf der Wasseroberfläche treiben. Am Schnittplatz wurde das Material dann Frame für Frame so verzerrt, dass jedes der Quadrate in einer der Bildecken fixiert erscheint. Der Ausschnitt wird so nicht nur durch außerhalb liegende Kriterien, wie Objektiv und Brennweite bestimmt, sondern die Holzstücke bilden einen beweglichen Rahmen, der im Bild selbst ist. Der Ausschnitt ist also nicht vor allem auf der Ebene der Kamera verankert, sondern auf der Oberfläche (letztendlich auf der des Monitors oder der Leinwand, etc.).

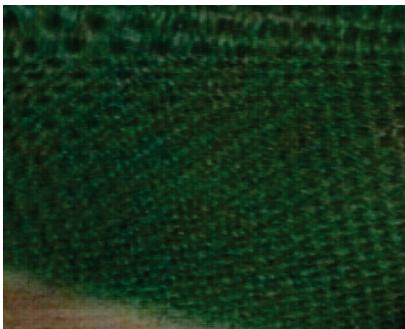
Zu sehen ist, was zufällig innerhalb der schwimmenden Holzplättchen liegt: leicht bewegtes Wasser, ein paar dahintreibende Blätter, hie und da ein Insekt oder ein vorbeifliegender Samen. Dadurch, dass die Punkte, die den Ausschnitt bestimmen, auch sichtbar sind, wird der Schnitt verstärkt spürbar, der das Bild von seiner Entsprechung in der Wirklichkeit trennt. Aus dem Zusammenhang gerissen, gleichsam im Rechteck gefangen, treibt es scheinbar am Fleck. Die Schwimmbewegung ist fast nicht mehr erkennbar. Das Video wird endlos vorwärts und rückwärts abgespielt. Eine ortlose, ewig treibende Fläche.

Videostill aus „Vierecke 1“





Videostills aus „Vierecke 2“



VIERECKE 2

Video, 2002, ohne Ton, 4:3, Dauer: 8'21'', Endlosschleife

Wie in „Vierecke 1“ ist der Ausschnitt des Originalmaterials im Nachhinein verändert. Auf allen Vieren kriechend, habe ich die Fläche unter mir abgefilmt. Die einzelnen Videobilder sind so verzerrt, dass Hände und Füße gerade nicht im Bild sind. Allein ihre Schatten verraten teilweise, dass sie den Ausschnitt bestimmen. Sichtbar ist nur der Fußboden, auf den sich die Kriechbewegung überträgt. Permanente Achsensprünge, das Auseinanderfallen von Kameraperspektive und Bildmittelpunkt, sowie der sehr kleine Ausschnitt, lassen das Bildfeld unüberschaubar und extrem nah erscheinen.

Auch dieses Video soll endlos vor- und zurücklaufen. Diesmal nicht als still treibende, sondern eher als kau-gummiartige Fläche, die permanent kippt, sich zusammenzieht, dehnt und in Farbe und Struktur verändert. Bis auf die Schatten gibt es keine räumlichen Anhaltspunkte. Von Zeit zu Zeit ändern sich die Bodenbeläge, aber sie geben keine Auskunft über die Bewegungsrichtung. Von der „Kamerafahrt“ durch verschiedene Räume bleibt nur eine verselbständigte, sich kontinuierlich ändernde Oberfläche.



Videostills aus „Spiegel“



SPIEGEL

Video, 2002, Stereo, 4:3, Dauer: 2'14'', Endlosschleife

Ursprungsmaterial ist eine neblige, alpine Landschaft mit einem Spiegel. Das, was schlussendlich das Bild sein soll, ist in dieser Aufnahme schon als Bild vorhanden: der Spiegel.

Wieder habe ich, die Kamera in der Hand, den Gegenstand aus verschiedenen Distanzen und Winkeln abgefilmt. Das ganze Material wurde dann ohne Schnitt so bearbeitet, dass der Spiegel das ganze Bild ausfüllt. Das perspektivisch verzerrte Viereck wurde also Frame für Frame entzerrt - wieder zum Rechteck gemacht.

Das Ergebnis ist ziemlich unspektakulär, die Manipulation kaum spürbar. Hie und da blitzt der Rahmen des Spiegels kurz auf. Trotzdem wirkt das Bild beschnitten und in die Form gepresst. Kratzer und Dreck am Spiegel bleiben unbewegt, während Tropfen auf der Linse, analog zu den unruhigen Bewegungen der Kamera, hin und her springen, teilweise ganz aus dem Bildausschnitt heraus wandern. Die Spiegeloberfläche ist die Bild- oder Monitoroberfläche, die perspektivischen Bezugspunkte der Linse, die ursprünglich bestimmend war für den Ausschnitt, liegen teilweise sogar außerhalb des Bildes. Nur einmal fallen Ursprungsmaterial- und Bildmittelpunkt in etwa zusammen, dann wenn ich selbst mit der Kamera direkt vor dem Spiegel stehe, das ist auch der Moment, wo der größte Ausschnitt sichtbar und die Landschaft unverzerrt ist.

FENSTER

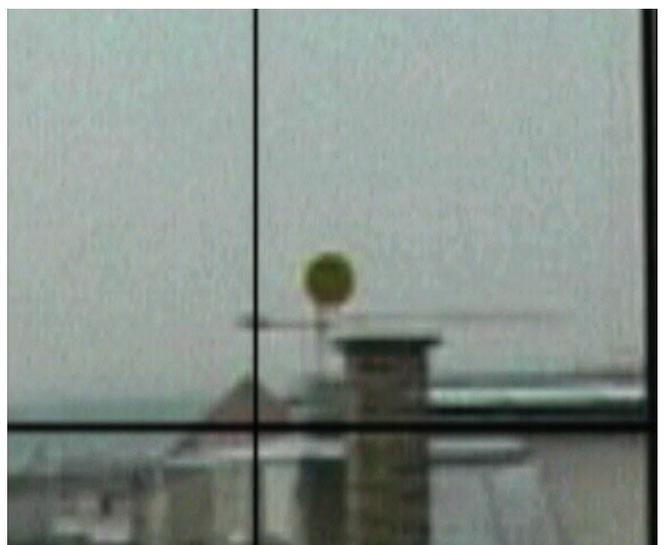
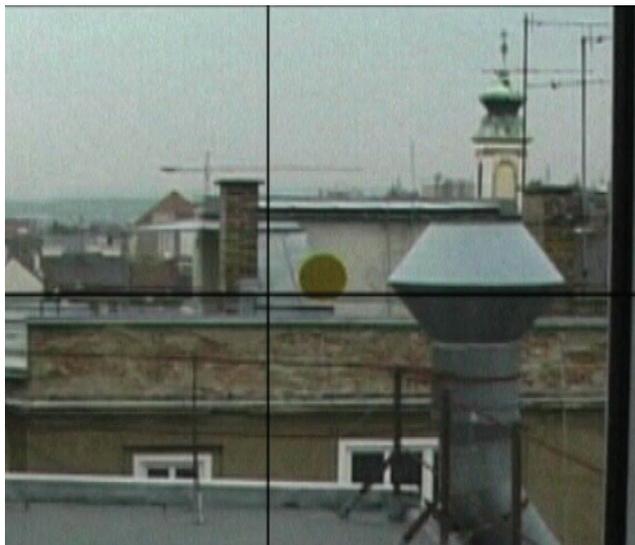
Video, 2002, Stereo, 4:3, Dauer: 2'29'', Endlosschleife

Ein gelber Punkt klebt auf der Fensterscheibe. Ähnlich wie in anderen Videos (JONGL 144), wird dieser, mittels digitales Zoomen und Verschieben, an einer bestimmten Stelle im Bild fixiert. Die wackelige Handkamera ist durch ein Kreuz als zusätzliche Ebene zu sehen. Der Punkt bleibt also ruhig, während das Kreuz analog zum gesamten Bild ruckelig die Aussicht rund um den Punkt freigibt. Es erscheint der Eindruck, der Kreuzmittelpunkt, d.h. eigentlich der Mittelpunkt des ursprünglich aufgenommenen Bildes, versuche den Punkt zu treffen, durch die Handkamera liege er aber immer etwas daneben. Der „Rahmen“, der das Bild letztendlich definiert, liegt wieder auf der Bildoberfläche. Das Kreuz offenbart das Auseinanderfallen von Kameraperspektive und Bild.

Bei der Aufnahme habe ich versucht, durch langsames Vor-, Zurück-, Auf-, Ab- und Seitwärtsbewegen möglichst viel vom Ausblick aus dem Fenster zu filmen, wobei der gelbe Punkt möglichst in der Mitte gehalten wurde.

Beim bearbeiteten Video ist der Ausblick aus dem Fenster durch den Punkt teilweise verdeckt und gestört, als wäre die Kameralinse selbst irritiert. Dadurch, dass die Scheibe immer gleich groß bleibt, ist das Bild umso pixeliger und beschnittener, je weiter ich mich weg bewegt habe.

oben und unten; Videostills aus „Fenster“





Videostills aus „Gestures“

GESTURES

Video, 2001, Stereo, 4:3, Dauer: 6'

Eine Frau bewegt sich durch einen Raum, sie beginnt dessen Qualitäten und Möglichkeiten in der Gebärdensprache zu beschreiben: seine Beschaffenheit, das Inventar, die Raumausmaße sowie ihre Tätigkeiten. Dieser ihr offensichtlich vertraute Raum ist Teil des Nachbarschaftshilfswerks und zugleich ein Ort, der für ihr eigenes Engagement steht, eine breitere öffentliche Anerkennung für die Gebärdensprache zu erwirken.

Die Kamera von Flora Watzal folgt den Gebärden der Frau, doch die Bilder, die wir sehen, sind hochgradig manipuliert, sie wirken losgelöst von uns vertrauten räumlichen Koordinaten, verselbständigt in der Bewegung und stark an die Oberfläche des Monitorbildes gezoomt. In Gestures wurde jedes videographische Einzelbild von Flora Watzal so vergrößert, dass stets die Hände der Protagonistin die Grenzen des Bildausschnitts bestimmen.

Diese Eingriffe in die Mikrostruktur des Materials zentrieren das Bild neu und minimieren die Bewegungen des Kamerablicks sowie die visuellen Referenzen für räumliche Distanzen. Der von der Protagonistin durchwanderte Raum breitet sich gleich einer nahezu statischen Fläche aus, als reine elektronische Oberfläche, Ikon oder Bildidee, während das Zeichensystem der Gebärdensprache, die Choreographie und Geschwindigkeit der Hände, einen permanenten Wechsel der Bildachsen produziert: die Grundlage für die mediale Erfahrung einer Dreidimensionalität.

Gestures diskutiert nicht die Gebärdensprache oder deren gesellschaftliche Position, vielmehr kooperiert Flora Watzal aus einem Interesse an den narrativen Parametern zweidimensionaler Bildflächen mit einem ihr unbekanntem sprachlichen System, welches ins Zentrum gerückt, dem Raum einen eigenständigen Ausdruck verleiht. (Rike Frank)



Videostills aus „Kuratone“



KURATONE

Video, Juni 2000, Stereo, 4:3, Dauer: 2'40"

Konzept: Ewa Einhorn, Misha Stroj, Flora Watzal

Dieses Video wurde anlässlich der Schlussausstellung „99/00“ der Akademie der bildenden Künste gemacht.

Wie jedes Jahr waren für diese Jahresschau Kuratoren eingeladen, was wie immer Diskussionen unter den Studierenden ausgelöst hat. Kuratoren dieser Ausstellung waren Martin Fritz und Kasper König. Ich habe mich vorallem darüber geärgert, daß bloß eine Liste der Namen der ausgesuchten Studierenden und der Titel der gewählten Arbeiten ausgehängt wurden, ohne dass es die Möglichkeit gab, über die Auswahl zu sprechen. Es sollten fertige Produkte geliefert werden, die dann von den Kuratoren arrangiert würden. In meinem Fall handelte es sich um eine ältere Arbeit (Wien-Ende, 1998), die ich in diesem Rahmen nicht zeigen wollte. Erreichbar war keiner der beiden Kuratoren. Am Telefon erklärte mir eine Sekretärin, dass ich entweder dieses Video zeigen - oder eben nicht mitmachen könne.

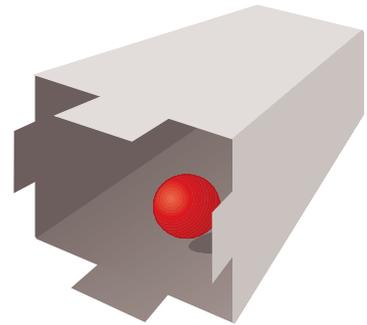
Mit dem Vorhaben, Martin Fritz meine Entscheidung nicht teilzunehmen mitzuteilen, suchte ich ihn auf als die Ausstellung aufgebaut wurde (vorher war er nicht zu sprechen). Er versuchte mich zu überreden und ich schaffte es nicht, ihm meine Argumente klarzumachen. Ich fühlte mich überrumpelt und nicht ernst genommen. Darum überlegte ich mir nach diesem Gespräch, wie ich dieses Machtverhältnis umdrehen, oder zumindest eine Situation schaffen könnte, die es mir ermöglicht, meine Rolle zu definieren. Fuck your enemy.

Zufällig sind wir auf den Film, „Accatone“ von Pasolini gestoßen. Ich machte M. Fritz den Vorschlag, dass ich mein Video zeigen werde, wenn er mit mir eine Szene aus diesem Film nachspielt, und diese vor dem von ihm ausgewählten Video gezeigt wird. Ohne zu wissen, was darin genau gesagt wird, sagte er zu.

In dem Filmausschnitt versucht Accatone die Mutter seines Kindes (Ascenza) dazu zu überreden, ihm zu verzeihen und zu ihm zurückzukehren. Über die nachgestellte Szene wurde der Originalton gelegt, wir bewegten nur die Lippen.

„Wien-Ende“ übernahm die Rolle des Babies.

Kuratone: Martin Fritz
 Ascenza: Flora Watzal
 Kollegin: Christina Tsilidis
 Kamera: Misha Stroj
 Fahrer: Sebastian Figl
 Tech.Ass.: Ewa Einhorn
 Konzept: Einhorn/Stroj/Watzal

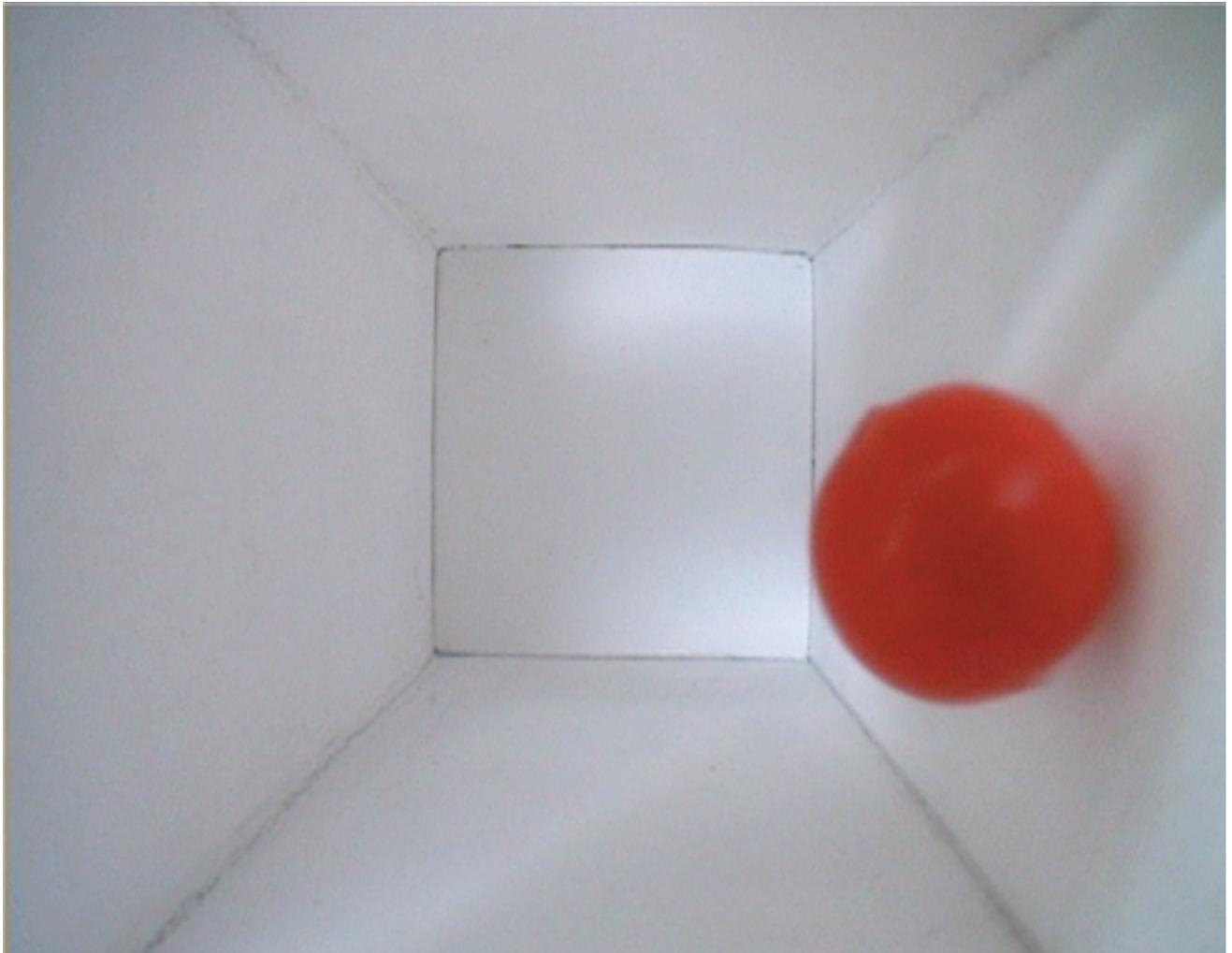


RED BALL ROOM

Video, April 2000, Stereo, 4:3, Dauer: 1Stunde

Für dieses Video habe ich eine kleine Schachtel, mit einem Plastikball von etwa 1 cm Durchmesser, an der Kamera befestigt und diese dann bewegt und geschüttelt. Der Ball fliegt dadurch scheinbar schwerelos quer durch den Schachtelraum und kann auf jeder Wand herumrollen oder liegen bleiben.

Video-still aus „Red Ball Room“





Videostills aus „Jongl 144“

JONGL 144

Dreiteilige Videoinstallation, 2000, Stereo, 4:3, Dauer: jeweils 2'20''

Version 1

Drei Videos werden simultan auf drei Monitoren abgespielt.

Das Ursprungsmaterial der einzelnen Videos ist immer das selbe: ein Mann jongliert mit drei Bällen, bis ihm einer zu Boden fällt. Der Ausschnitt wurde so verändert (vergrößert und Frame für Frame verschoben), daß jeweils ein Ball immer an der selben Stelle im Bild erscheint. Die Bewegung wird so vom Ball auf die ursprünglich ruhige Umgebung übertragen. Die drei Videos unterscheiden sich nur minimal voneinander, in etwa so wie kaum unterscheidbare Variationen eines musikalischen Themas. Es ist eine Art Tanz des Bildes im Bild. Nach und nach sieht man den ganzen, ursprünglich aufgenommenen Ausschnitt.

Die Entscheidungen, die getroffen werden, um Ausschnitte festzulegen, sind hier an ein strenges formales System gebunden. Auf diese Weise versuche ich Bilder zu finden, die jenseits meiner Vorstellung liegen, die sich z.B. kompositorischen Kriterien entziehen. Ein Abbild tut der Wirklichkeit immer Gewalt an, in dem es sie ihrem Zusammenhang entreißt. Mich interessiert dieser Grenzbereich zwischen fotografischem, bzw. videoteknischem Abbild und Abstraktion, zwischen Erzählung (z.B. davon was zu sehen ist und was nicht) und reiner Gegenwart.

Version 2

Die drei Teil-Videos sind zu einem Bild verbunden. Eine 3/4 Minute lang bleibt der blaue Ball im rechten unteren Eck, dann erscheint ebenso lange der Rote im linken oberen Eck, zuletzt wird der weiße Ball so eingefangen, daß er in der Mitte des Bildes verharrt, auch hier wieder bis er zu Boden fällt.

IN DER GLASERGASSE 5/9

Video, 1999, Stereo, 4:3, Dauer: 6'20"

„Ein Zimmerambiente. Eine Frau hängt ein Bild auf, bewegt eine Leiter, verstellt einen Tisch, dreht den Fernseher auf, macht das Licht an. Dann verlässt sie mit ihrem Hund den Raum. Flora Watzals Video „In der Glasergasse 5/9“ zeigt eine Passage aus dem Alltag. Strukturen eines anderen Bildes durchziehen dabei den gesamten Ablauf. Mehr und mehr stellt sich heraus, dass alles was geschieht, schon längst zu sehen war. Kaleidoskopische Überblendungen wissen den Ablauf des Kurzfilms von Anfang an vorauszusagen. Zu sehen ist, was sich ereignet und was sich ereignen wird. Aber was ereignet sich? Räumt sie auf? Die Leiter bleibt mitten im Zimmer stehen. Erwartet sie jemanden? Bei heller Beleuchtung und laufendem Monitor richtet sie sich die Frisur, zieht eine Jacke an und geht. Die alltäglichen Verrichtungen lassen sich in ihrer Aneinanderreihung nicht pragmatisch verstehen. Das Motiv der emsigen Tätigkeit ist nicht auflösbar. Die Einrichtungsgegenstände werden zu Requisiten einer Geschichte, die wahrscheinlich von nichts anderem erzählt, als von den Vorbereitungen für das Endbild. Erst das Ende entlässt mit der Sicherheit, es die ganze Zeit gekannt zu haben. Das ist der Moment, wo sich die Vorausschau einlöst. Die Frau steigt in ihr Bild und verlässt das Zimmer.“ (Nora Sternfeld)

Videostill aus „In der Glasergasse 5/9“



PARABOL

Video, 1999, Stereo, 4:3, Dauer: 6'18''

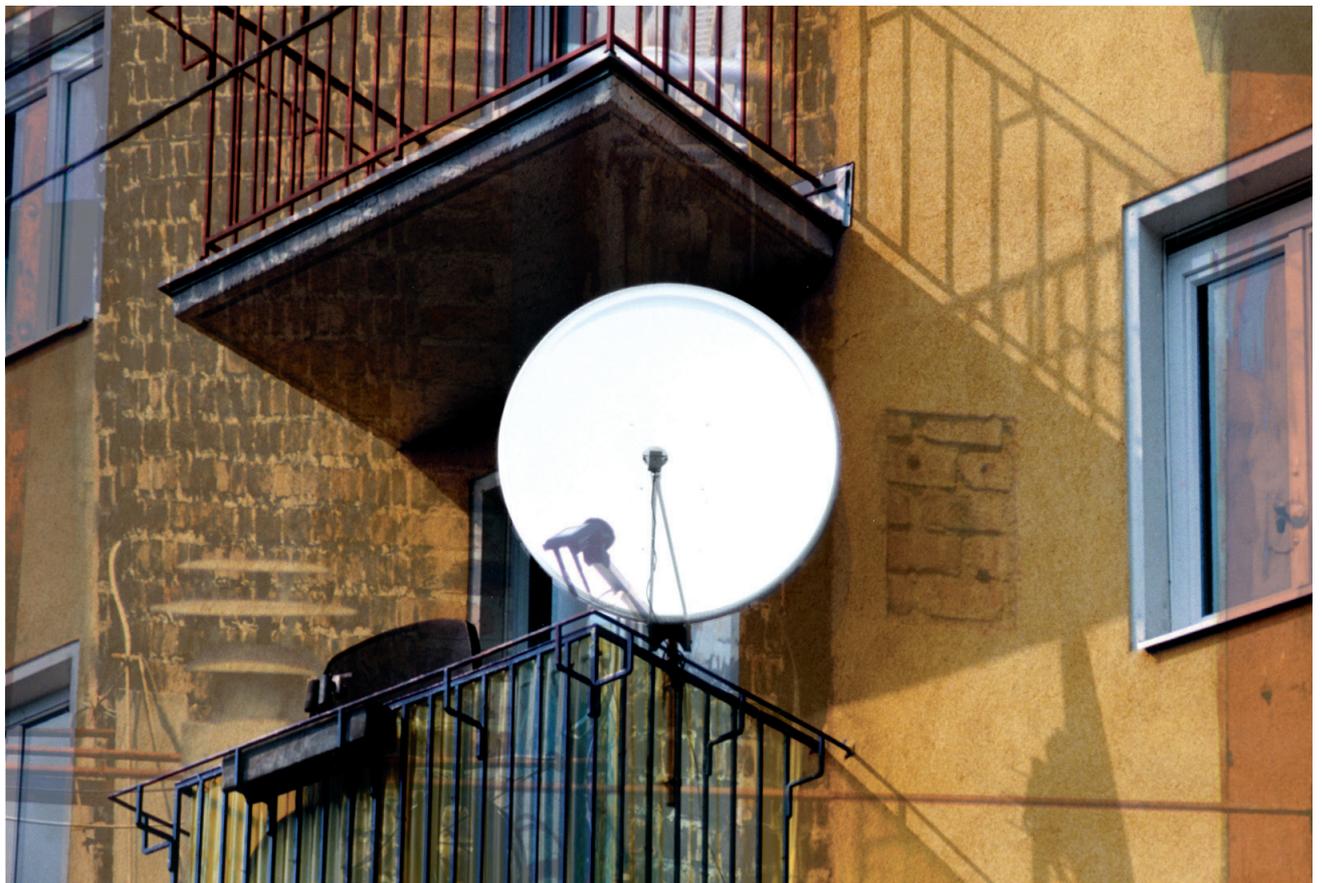
„Die Sinne erhalten keine Eindrücke von ihren eigenen Organen. Auf diese Leerstelle wird jede Reflexion, die sich mit der Funktionsweise der sinnlichen Vermögen beschäftigt, zurückgeworfen werden: Wie das Sehen sehen, das Hören hören etc.? 1668 hat Edme Mariotte es versucht und den "blinden Fleck" im Zentrum des Sehfeldes entdeckt, genau an der Stelle, wo der zentrale Sehnerv mit dem Auge verbunden ist. Was das Auge sehen macht (letztlich das Gehirn), sieht selbst nichts.

Buchstäblich im Mittelpunkt von Parabol, nämlich genau in der Mitte der Bildfläche, sind Parabolspiegel zu sehen, landläufig auch als Satellitenschüsseln bekannt. Die holen, das ist oft gesagt worden, die Welt ins Wohnzimmer, wenigstens aber das, was an der Welt sichtbar gemacht werden kann (wofür es mehr braucht als Augen oder Kameras). Selbst bleiben diese Spiegel zumeist "unsichtbar", werden, als immer wiederkehrende Elemente der täglichen Wahrnehmung, aus dieser ausgeblendet.

Es gäbe auch wenig zu entdecken an ihnen, würden sie nicht als formale Elemente plötzlich das Bildfeld strukturieren. Dann sieht man, was sie verdecken, dann geben sie eine Perspektive vor, die den Bildausschnitt und die Brennweite bestimmt (die Parabolspiegel erscheinen in der Bildmitte immer in derselben Größe), dann irrealisieren sie das Abbild des Wirklichen (Watzals Video besteht aus langsamen Überblendungen verschiedener Fotos) und führen dieses wieder auf ein Bild, auf ein Spiel der Flächen, Formen und Farben zurück. Spannend.“

(Vrääth Öhner)

Videostill aus „Parabol“



WIEN-ENDE

Video, 1998, Stereo, 4:3, Dauer: 20'45''

Zentrales Thema meiner Arbeiten der letzten Jahre ist der Bildausschnitt. Jedes Bild ist durch seine Begrenzung isoliert und abstrakt und enthält durch den Ausschnitt auch narrative Strukturen. Diese narrativen wie abstrakten Grundstrukturen versuche ich in fotografischen und filmischen Abbildern zu vergegenwärtigen bzw. zu erzählen.

Über formale Systeme versuche ich Entscheidungen wie Komposition und Bildausschnitt von mir selbst so weit wie möglich abzulösen und zu verselbständigen, um Bilder zu erzeugen, die ich nur wenig vorhersehen, höchstens erahnen kann.

In diesem Video ist die Position der Wien-Ende-Tafeln festgelegt, beim sukzessiven Abfotografieren hatte ich somit kaum Einfluss mehr darauf, was auf den Bildern zu sehen sein wird und was nicht.

Am Computer habe ich die Fotos langsam ineinandergeblendet. Entstanden sind so etwas wie Gedankenräume zwischen den Abbildern. Die dem Foto vorausgehende, reale räumliche Situation wird nicht mehr vermittelt (trotz geografischer Reihenfolge). Die abgebildeten Szenarien sind aus ihrem Zusammenhang gerissen, das Narrative letztlich auf die Bildfläche an sich reduziert. Plötzlich ist nicht nur die Grenze der Stadt präsent, sondern auch die des Bildes. Als Betrachtender ist man in Wien ein- und vom Bild ausgeschlossen.

Der Ton ist aus verschiedenen Meeresgeräuschen zusammengestellt. Teilweise klingt er wie Straßenlärm - und wird somit dem Bild zuordenbar, eigentlich stehen Bild und Ton aber in keinem direkten Verhältnis. (Text: 2001, Einreichung Ankäufe/Stadt Wien)

Videostill aus „Wien-Ende“



FLORA WATZAL

florawatzal[at]gmx.at

www.florawatzal.at

<http://vimeo.com/florawatzal/albums>