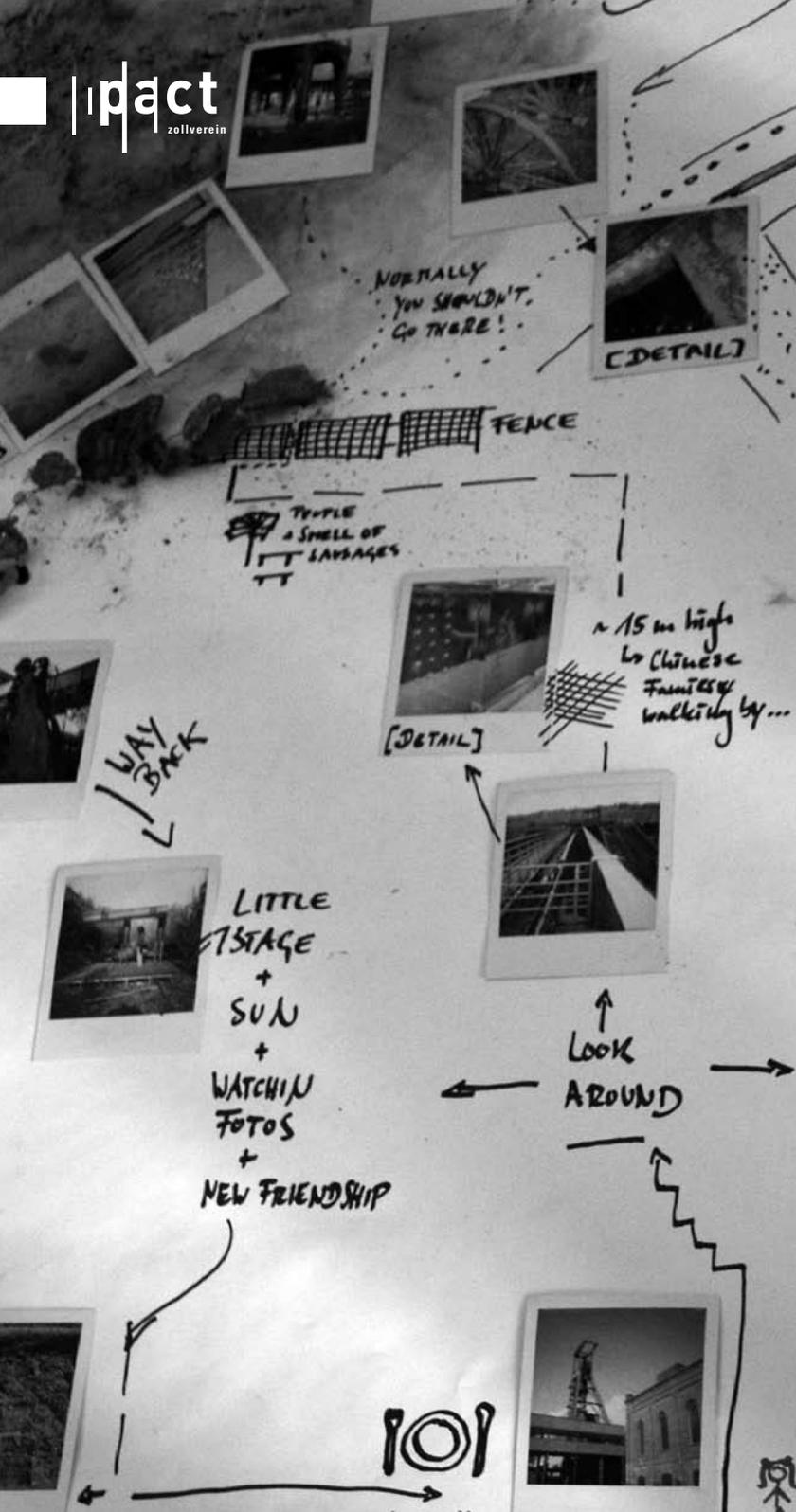


# imPACT 05





Der Berliner Autor und Kritiker Gerrit Gohlke gibt einen fundierten Ein- und Überblick in das interdisziplinäre Symposium imPACT05 mit seinen Performances und Filmprogrammen, den Workshops, Präsentationsforen und Diskussionsrunden sowie der jährlich individuellen Prägung durch die eingeladenen KünstlerInnen. Somit wird gleichzeitig ein wichtiger Beitrag zur Nachhaltigkeit unserer Arbeit geleistet.

Wir freuen uns sehr, Ihnen heute die erste Publikation der Veranstaltungsreihe imPACT präsentieren zu können.

Gleichzeitig möchten wir allen Partnern und Förderern danken, insbesondere der Kunststiftung NRW, die durch ihre finanzielle und ideelle Unterstützung imPACT05 zu einem außerordentlichen Erfolg haben werden lassen, den eingeladenen KünstlerInnen für ihr Engagement und ihren Esprit, allen TeilnehmerInnen für ihre Offenheit und Begeisterung sowie allen Mitwirkenden für ihre Energie und ihren produktiven Einsatz.

Ihr PACTeam

In the following, the Berlin author and critic, Gerrit Gohlke, offers a comprehensive summary of the 05 edition of the symposium series imPACT which incorporates live performances, film programmes, presentation forums and discussion rounds, and also gives an insight into the personal input and inspiration lent to the event by its annually varying guest artists. Accordingly, this publication makes an important contribution towards furthering and sustaining the outcomes of our work.

In this place, we'd sincerely like to thank all our partners and sponsors, especially the Kunststiftung NRW, whose visionary financial support played such a major role in the outstanding success of imPACT05, our guest artists for their most generous collaboration and engagement, all the participants for their openness and enthusiasm, as well as our whole team for their unfailing energy and commitment to this project.

Your PACTeam

# imPACT05

## TERRITORIEN DER TÄUSCHUNG

### EIN INTERAKTIVES SYMPOSIUM IN 3 EPISODEN AN 3 TAGEN

30. OKTOBER – 02. NOVEMBER 2005

Mit Xavier Le Roy, Antoni Muntadas und Miranda Pennell / John Smith

Fast könnte man meinen, Interdisziplinarität sei eine Sucht. Keine programmatische Forderung war in der Kunst der vergangenen fünfzehn Jahre verbreiteter als jene nach interdisziplinären Kooperationen. Nicht nur die inneren Gattungsgrenzen der Kunst, auch das ästhetische Aktionsfeld selbst sollte überschritten werden. Dabei ging es nicht nur um die Erschließung fremder Wissensreservoirs für die Künstler, sondern auch um die Hoffnung auf eine begreiflichere Übersetzung des künstlerischen Handelns in die Außenwelt. Die Überwindung des beschränkten Horizonts der Theater, Galerien und Museen sollte der Kunst ihre verlorengehende gesellschaftliche Relevanz zurückerobern. Interdisziplinäres Verhandlungsgeschick würde der Kunst dann endlich auch dort wieder Gehör verschaffen, wo sie ihrer Langsamkeit und hausgemachten Methoden halber bereits belächelt wurde.

Die dringliche Sehnsucht der Institutionen nach Interdisziplinarität ist also keinesfalls eine weltfremde Utopie. Sie ist bis heute ein Krisenphänomen. Die Kunst agiert auf einem abschmelzenden Territorium. Das zwingt sie zu Manövern der Kooperation.

Der Wunsch nach Interdisziplinarität zwischen den Gattungen und zwischen den Welten ist mit der Sehnsucht nach ihr freilich längst nicht erfüllt. Die verdächtig häufige Ankündigung künstlerischer Grenzgänge gibt noch keine Antwort auf die Frage nach dem Übersetzungshandwerk, mit dem sich

eine ihrer Komplexität wegen der Kunst entziehende Umwelt in ästhetische Formen übertragen ließe, die nicht bloß schlichte Vereinfachungen widersprüchlicher Inhalte wären. Wenn Bündnisse zwischen einander entfremdeten Disziplinen, thematische Recherchen und kuratorische Brückenschläge die Reaktion auf die drohende Isolation der Ich-AG Kunst in einer zugleich spezialisierten, global verwalteten und arbeitsteilig organisierten Gesellschaft sind, stellt sich um so nachdrücklicher die Frage, mit welchen Mitteln die Kunst ihre Expeditionen nach außen betreiben könnte. Das Projekt Grenzüberschreitung verfolgt längst nicht mehr die Rituale der Regelverletzung, die zu einer Obsession der klassischen Moderne geworden waren. Die Grenzüberschreitungen der beschränkt haftenden Kunst in einer unbeschränkt ästhetisierten Umwelt lassen sich stattdessen an der Ernsthaftigkeit ihrer Übersetzungsversuche zwischen Kunst- und Außenwelt messen. Mit ›Tracing Translation‹ hatte imPACT05 in diesem Sinne einen programmatischen Untertitel erhalten, der mit der Rückverfolgung von Übersetzungsspuren eine Vorschau auf die Methodologie der ersehnten Grenzüberschreitung versprach. imPACT05 war als Prüfstand interdisziplinärer Arbeitsformen und damit als künstlerische Selbstdiagnose angelegt. Folgerichtig ging es an den drei Tagen des Essener Symposions immer um zweierlei zugleich: Die Kon-

# imPACT05

## TRACING TRANSLATION

### AN INTERACTIVE SYMPOSIUM IN 3 EPISODES IN 3 DAYS

30. OKTOBER – 02. NOVEMBER 2005

With Xavier Le Roy, Antoni Muntadas and Miranda Pennell / John Smith

One could almost conclude that interdisciplinarity is an addiction. No programmatic demand was as widespread in art in the last fifteen years as that for interdisciplinary collaboration. To be transcended were not only art's internal genre boundaries, but also the aesthetic field of action itself. And the point thereby was not only to open up new reservoirs of knowledge for artists, but also the hope of a more comprehensible translation of artistic activity into the external world. The hope was that the limited horizon of the theaters, galleries, and museums could be overcome, enabling art to reconquer its lost societal relevance. Interdisciplinary negotiating skill would then finally make art heard again where it was already subjected to condescending smiles because of its slowness and homemade methods. So the institutions' urgent yearning for interdisciplinarity is not a quixotic utopia. It is a crisis phenomenon to this day. Art is acting in a shrinking territory. And that forces it into collaborative maneuvers.

Simply yearning for it, of course, does not satisfy the wish for interdisciplinarity between the genres and the worlds. The suspiciously frequent announcement of artistic boundary-walking does not yet give answer to the question of the craft of translation needed for art to transmit itself, in an environment that is withdrawing from its own complexity, in aesthetic forms that would not merely be oversimplifications of contradictory content.

If alliances between mutually alienated disciplines, thematic research, and curatorial bridgeheads are the reaction to the threatening isolation of art run as a one-man business in a society that is specialized, globally administered, and organized on the principle of the division of labor, then the question is all the more urgent: What means can art employ to carry out its expeditions to the outside? It has been a long time since the project of boundary crossing has followed the ritual of violating rules, which was the obsession of Classical Modernism. Instead, the boundary crossings of an art with limited liability in an unlimitedly aestheticized environment can be measured against the seriousness of their attempts to translate between the world of art and the external world. In ›Tracing Translation‹, imPACT05 received a corresponding programmatic subtitle that promised a preview of the methodology of the longed-for boundary crossing, by following the translation trail. imPACT05 was set up as the testing ground for interdisciplinary forms of work and thus as an artistic self-diagnosis.

Consequently, the three days of the symposium in Essen focused on two things at the same time: the construction of a free space without any preconditions, in which the states and methods of art would become practically graspable, and the investigation of the methodological meaningfulness of the work results. ›Tracing Translation‹ was also



Photo: Karim Schorff

struktion eines voraussetzungslosen Freiraums, in dem die Verfassungen und Verfahren der Kunst praktisch greifbar würden und die Untersuchung der Arbeitsergebnisse auf ihre methodologische Aussagefähigkeit hin. ›Tracing Translation‹ war auch ›Tracing Methodology‹. In einer Art interaktiver Grundlagenforschung sollten studentische und professionelle BewerberInnen ihre künstlerischen Handlungsweisen an methodischen Grundfragen und Grundsätzen ihrer Mentoren prüfen. Die Verfertigung der Gedanken beim Handeln verdeutlichte so auch beiläufig den Diskussionsbedarf der akademischen Kunstausbildung, in der dem gebotenen methodischen Selbstzweifel der Disziplinen eine dauerhafte Arbeitsform zu erfinden wäre. Dies nämlich machte imPACT05 auf produktive Weise deutlich: Ein theoretischer oder praktischer Konsens herrschte unter den Teilnehmern nicht. Die Absonderung der Kunst von ihrer Umgebung wurde ebenso kontrovers diskutiert wie ihre Verpflichtung zu einer dialektischen Systemkritik. Es schien zeitweilig, als hätten die Akteure einen dreitägigen Urlaub vom sachzwangbeherrschten Kunst- und Performancebetrieb genommen, in dem nur mühsam eine Vergewisserung dessen möglich ist, was sich eigentlich zu übersetzen lohnt. Oder ist die Veranstaltungsform selbst jene künstlerische Praxis, nach der man sich in dem von Ausstellungsschlagzeilen geprägten Verwertungssystem Kunst inzwischen sehnt?

Es hatte jedenfalls mehr als metaphorische Bedeutung, dass die dreitägige Kollektivreflexion, die mit einer fast meditativen Spielform eröffnet wurde, erst nach Abschluss eines öffentlichen

Veranstaltungsteils mit abendlichen Screenings und einer Performance begann. Das Publikum, so schien es, musste erst entlassen werden, damit eine geduldige Neuvermessung des Verhältnisses zwischen ästhetischer Regel und Improvisation möglich wurde, wie sie Xavier Le Roy in einem eintägigen Workshop demonstrierte. Hatte Le Roy in seiner Performance ›Product of Circumstances‹ zuvor bereits dem Publikum vorgeführt, wie sich strategische Widerstände in das ästhetische Produkt selbst integrieren lassen, als er die autobiografische Schilderung der eigenen interdisziplinären Erfahrung zur formalen Performance entfremdete, in der die brüchigen Übergänge und Verständnislücken sich zum eigentlichen theatralischen Gehalt verwandelten, so überführte der Workshop diese praktische Ironie in ein handwerkliches Experiment, indem er den Teilnehmern die unablässige Anfertigung und Exekution ästhetischer Handlungsanweisungen auftrug.

Le Roys Programm war die Einübung formaler Regeln und die Entwicklung szenischer Miniaturen, die die Teilnehmer einander zuerst in Form choreographischer Instruktionen schrieben, um sie dann spontan voreinander aufzuführen. Die fast schon automatisierte Hierarchie zwischen Vorgabe und Ausführung, inszenatorischer Idee und Handlungsabweichung erzeugte dabei eine apparaturhafte Mechanik, in der die Unfälle und Störungen ebenso sehr zum Bühneninhalt wurden wie der Workshop selbst, der von außen einer mit beharrlicher Einsatzfreude betriebenen *Écriture automatique* gleich und von innen ein ständiger Widerruf gerade beschlossener ästhetischer Entscheidungen war.

›About Translation‹, so der Titel der eintägigen Veranstaltung Le Roys, war deshalb nur vordergründig eine Beschreibung des vervielfachten Wechselspiels zwischen choreographischer Instruktion und performativer Interpretation. Die angestrebte

›Tracing Methodology‹. In a kind of interactive basic research, students and professional applicants were to examine their artistic behaviors in terms of basic methodological issues and their mentors' principles. The production of thoughts through action would thereby reveal, in passing, the need for discussion in academic artistic training. In this discussion, a lasting form of work would be invented for the disciplines' necessary methodological self-doubt. This, namely, is what imPACT05 productively underscored: that there was no theoretical or practical consensus among the participants. Art's dissociation from its surroundings was as controversially discussed, as was its obligation to engage in a dialectical critique of the system. At times it seemed as if the actors had taken a three-day vacation from an art and performance industry dominated by practical constraints, in which it is very difficult to determine what is really worth translating. Or is this form of event itself the artistic practice for which one meanwhile yearns in an art utilization-system molded by exhibition headlines?

At any rate, it had more than metaphorical significance that the three-day collective reflection, which was opened with an almost meditative form of play, began only after the conclusion of a public event with evening film screenings and a performance. The public, so it seemed, first had to be dismissed to make possible a patient new surveying of relations between aesthetic rules and improvisation, as Xavier Le Roy demonstrated in a one-day workshop. In his performance ›Product of Circumstances‹, Le Roy had shown the audience how strategic resistances can be integrated in the aesthetic product itself when he changed the autobiographical description of his own interdisciplinary experience into a formal performance in which broken transitions and gaps in understanding metamorphose into the actual theatrical content. But in the workshop,

he turned this practical irony into a craftsmanlike experiment by constantly giving the participants assignments in the production and execution of aesthetic activities.

Le Roy's program was practice in carrying out formal rules and the development of miniature scenes that the participants first wrote in the form of choreographic instructions and then spontaneously performed for each other. The almost automated hierarchy between directive and execution, between staging idea and deviation in action, thereby creates an apparatus-like mechanism in which the accidents and disturbances became as much a part of the stage unity as the workshop itself, which resembled an *écriture automatique* carried out with persistent dedication from the outside and, from the inside, was a constant revocation of aesthetic



Photos: Ingo Kaulbars



resulting. No one could say afterward whether Le Roy's successful invalidation of aesthetic boundary-settings could be established under the laws of the professional art and performance sector, in which the most multifaceted kaleidoscope of formal and functional role exchange has to congeal in a reproducible product (not least as Le Roy's career itself necessarily proves). But the demand placed on the translation business of performative art was named here with clinching persuasive force: it amounted to a ›continuously renewed methodology of presentation and action on the stage‹ (Le Roy). Only this methodology, the equivalent of a continuous preparedness to revoke oneself, can guarantee that a representation of the body does not petrify as a product, but would be kept open for translating interaction.

One of the symposium's interdisciplinary learning effects was that the aesthetic anti-congealant strategy of the choreographer Le Roy found its visual art counterpart in a radically oppositely formulated appeal against ephemerality and for a relationship to site.

Antoni Muntadas, namely, described translation as a local process of securing evidence, in whose course the mobility of the artifacts on an international exhibition market are counterbalanced by the reception of site-related information. Starting from the double strategy of his work series ›On Translation‹, in which the years-long continuation and long-term deepening of the work resists the art business' novelty-addicted habits of consumption while persistent local adaptations defy the usual rapid transfer of aesthetic content, Muntadas called on the participants in the event to take systematic inventory of the local architectural-historical and socio-historical preconditions, which he called the basis for translating aesthetic content into local effect.

Against Le Roy's ideal of the disturbance and revocation of a fixed bodily representation that has developed to product-ripeness, Muntadas set the local infusion of aesthetic methods ripened over the long term. Against the hope, nourished by the practice of dance theater, that the constraint to make artistic trademark products might be weakened by an experimental permeability of the artistic subject, Muntadas set the temporal-biographical saturation of the locally elaborated artifact, which not only should absorb situative influences, but also wants to elude being at the curatorial beck and call for tailor-made systematic solutions.

In this way, a workshop project was launched that was the equivalent of a visual translation of Le Roy's strategy, despite its completely opposite temporal accents. The participants had to break their subjective aesthetic perspective on an inventory of the architectural substance of the local mine grounds. The latter found its reflection as a historical venue in an anonymous panorama of visual fragments, which shared not a formal style language, but also a protocol of marked characteristics of the artistic site of activity.



Photo: Antoni Muntadas



Photo: John Smith

Antoni Muntadas nämlich beschrieb Übersetzung als lokalen Spurensicherungsprozess, in dessen Verlauf die Mobilität der Artefakte auf einem internationalen Ausstellungsmarkt durch die Aufnahme ortsbezogener Informationen aufgewogen wird. Ausgehend von der Doppelstrategie seiner Werkserie »On Translation«, in der die jahrelange Fortschreibung und Langzeitvertiefung des Werks den novitätensüchtigen Verbrauchsgewohnheiten des Kunstbetriebs widersteht, die beharrlichen lokalen Adaptionen sich jedoch den üblichen schnellen Transfers ästhetischer Inhalte entgegenstemmen, rief Muntadas die Veranstaltungsteilnehmer zu einer systematischen Bestandsaufnahme der örtlichen architekturhistorischen und sozialgeschichtlichen Voraussetzungen auf, die er als Basis für die Übersetzung ästhetischer Inhalte in lokale Wirkung beschrieb.

Le Roys Ideal der Störung und Aufhebung einer fixierten, produktreif entwickelten körperlichen Repräsentation stellte Muntadas die lokale Infusion langfristig ausgereifter ästhetischer Methoden gegenüber. Der aus der Praxis des Tanztheaters gespeisten Hoffnung auf eine Abschwächung des Zwangs zum künstlerischen Markenartikel durch eine experimentelle Durchlässigkeit des künstlerischen Subjekts hielt Muntadas die zeitlich-biografische Sättigung des lokal erarbeiteten Artefakts entgegen, das nicht nur situative Einflüsse absorbieren soll, sondern sich gerade durch seine evolutionäre Einbindung in ein stoisches künstlerisches Langzeitprojekt dem kuratorischen Abruf passgerechter Systemlösungen entziehen will.

Auf diese Weise entstand ein Workshop-Projekt, das trotz der vollkommen gegensätzlichen zeitlichen Akzente einer visuellen Übersetzung der Strategie Le Roys gleichkam. Die Teilnehmer mussten ihre subjektive ästhetische Perspektive an einer Bestandsaufnahme der Bausubstanz des

Übersetzung, so die implizite Suggestion, bestand vielmehr im ständigen Rollenwechsel zwischen Darsteller, Regisseur und Betrachter und der daraus resultierenden Selbstinfragestellung jeder normativen Verbindlichkeit. Niemand wusste nachher zu sagen, inwieweit Le Roys geglückte Außerkräftsetzung ästhetischer Grenzssetzungen sich unter den Gesetzmäßigkeiten des professionellen Kunst- und Performance-Betriebs etablieren ließe, in dem auch das facettenreichste Kaleidoskop formaler und funktionaler Rollenwechsel zu einem reproduzierbaren Produkt gewinnen müsste (wie nicht zuletzt Le Roys Karriere selbst notwendigerweise beweist). Der Anspruch an das Übersetzungsgeschäft performativer Kunst war hier jedoch mit schlagender Überzeugungskraft benannt: Er liefe auf eine »immer weiter erneuerte Methodologie des Auftretens und Handelns auf der Bühne« hinaus (Le Roy). Erst diese Methodologie, die einer kontinuierlichen Bereitschaft zum Selbstwiderruf gleichkäme, wäre die Garantie, eine Körperrepräsentation nicht als Produkt erstarren zu lassen, sondern für übersetzerische Interaktionen offenzuhalten.

Es gehörte zu den interdisziplinären Lerneffekten des Symposions, dass diese ästhetische Antigerinnungsstrategie des Choreographen Le Roy ihr Pendant auf Seiten der Bildenden Kunst in einem radikal gegensätzlich formulierten Appell gegen die Verflüchtigung und für den Ortsbezug fand.



Photo: John Smith

örtlichen Zechengeländes brechen, das seinen Widerschein als historischer Spielort in einem anonymen Panorama visueller Fragmente fand, deren Gemeinsamkeit nicht in einer formalen Stilsprache, sondern im Protokoll markanter Eigenschaften des künstlerischen Handlungsortes bestand.

Der kritische Diskurs, der sich aus diesem abermaligen Beharren auf einer methodologischen Fundierung künstlerischer Arbeit entspannt, widmete sich zunächst der eigenen historischen Verfassung und nahm die unterschiedlichen Traditionen und Möglichkeiten disziplinärer Geschichtsschreibung in der choreographischen Performance einerseits und der Bildenden Kunst andererseits in den Blick, die dort als Geschichte des Mediums und hier als Geschichte des Handlungs- und Bezugsortes beschrieben wurde. Sie wandte sich jedoch andererseits den möglichen Auswegen aus der Methodendiskussion selbst zu, die sich gegen den Verdacht der Theorieelastizität und Formvergessenheit verteidigen musste.

So entwickelte sich ein Konflikt zwischen theoretisch-methodologischer Selbstvergewisserung und praktischer Spontaneität, der durch Miranda Pennells und John Smiths praktische Übung, eine Variation des surrealistischen ›Cadavres exquis‹, nur verzögert, aber nicht aufgelöst werden konnte.

Smith und Pennell entwickelten in ihrem Workshop eine Polaroidsequenz, zu der jeder Teilnehmer ein Bild beitrug, mit dem er sich formal an die Bildfindung seines Vorgängers anschloss, so dass ein multiples filmisch argumentierendes Panorama entstand, das nichts als seine eigene innere Anschlussfähigkeit und seine kollektive Entstehungsform dokumentierte.

Damit kam eine polare Kontroverse zwischen ›Verkörperung‹ und ›Abstraktion‹, individueller Praxis und den Verwertungsmechanismen des Kunstsystems zum Vorschein, die bereits in Pennells

und Smiths filmischem Programm aufschien, in dem die Übersetzung sozialer Argumente in die tagespolitische Debatte erkennbar andere formale Ausdrucksformen hervorbrachte als die geschliffenen Vexierspiele über die Verführungskraft kinematographischer Bilder in den abstrakteren Filmen. Smiths selbstreflexivere Arbeiten hatten dem Betrachter unausweichliche Fallen gestellt, wenn der Erzähler den Bildern Subtexte wie absurde Unterstellungen unterlegte, die jedoch von der Suggestionskraft des Filmbildes aller Absurdität zum Trotz unterschiedslos beglaubigt wurden. Wo sich aber der Zuschauer hier noch an die entgleitenden Sinnunterstellungen klammert, wenn sie längst in den Bildern untergehen, machte sich in einem architekturpolitischen Filmessay das soziale Argument die Bilder untertan, als seien dem dekonstruktiven Apparat bei Bedarf auch politisches Beweismaterial zu entlocken.

Hier fand der dreitägige Diskurs seinen kritischen Schnittpunkt, da sich vor allem in Smiths subtilem Formtheater, erzähltheoretische Grundsatzzfragen formulierten, mit denen die Rolle des inszenierenden Subjekts und seiner Manipulations- und Wirkungsmöglichkeiten unvermittelt wieder im Zentrum der Debatte stand. Nicht nur die Hermetik des filmischen Programms, das sich auch an Miranda Pennells filmischen Choreographie-Übersetzungen ablesen ließ, auch die potentielle Willkür des erzählenden Subjekts waren methodologische Provokationen, die von den Teilnehmern des Symposions schließlich in einer kontroversen Debatte zusammengefasst wurden, die sich indes nicht um die Methodologie selbst, sondern um die Autonomie der Kunst und ihre Verteidigung gegen systemtheoretische oder kunstbetriebsreflexive Ansprüche drehte.

Wichtiger als dieser alte Streit um Engagement und Autonomie, Theorie und romantische Intuition

Photo: Miranda Pennell



The critical discourse that developed out of this repeated insistence on a methodological foundation for artistic work was initially devoted to its own historical constituting and examined the various traditions and possibilities of disciplinary historiography in choreographic performance and in visual art, which was described as the history of the medium in the former and as the history of the site of action and reference in the latter. But, on the other hand, it turned to the possible ways out of the discussion of method, which had to defend itself against the suspicion of hypertrophic theorization and the forgetting of form.

In this way, a conflict developed between theoretical-methodological self-ascertaining and practical spontaneity. Miranda Pennell and John Smith's practical exercise, a variation of the Surrealists' creative game, the ›exquisite corpse‹, could delay this conflict, but not dissolve it.

In their workshop, Smith and Pennell developed a Polaroid sequence. Each participant contributed to

it a picture establishing a formal connection to his predecessor's visualization, so that a multiple cinematically arguing panorama arose that documented nothing but its own inner connectivity and its own form of collective development.

With this, a polarized controversy appeared between ›embodiment‹ and ›abstraction‹, individual practice and the utilization mechanisms of the art system, hints of which already came into view in Pennell and Smith's cinematic program. In this program, the translation of social arguments into debates on everyday politics recognizably brought forth other kinds of formal expression than the refined puzzle games about the seductive power of cinematographic images in the more abstract films. Smith's self-reflective works had laid unavoidable traps for the viewer, if the narrator underlaid the pictures with subtexts like absurd imputations, which were, without distinction, nonetheless certified by the suggestive power of the film image,



Photo: Ingo Kambers

war zu diesem Zeitpunkt jedoch längst das Exempel des Symposions selbst geworden, das mit seinen drei Motiven Übersetzung, methodologische Selbstvergewisserung und surreales Spiel wie ein temporäres Aktionscamp gegen die Widersprüche und blinden Flecken des klassischen Kunst- und Eventbetriebs erschien. Am Ende erschien die Form des Symposions, in dessen Verlauf choreographierte Bewegungen die Rolle eines methodologischen Diskurses einnehmen konnten und historische Recherchen eine Enklave ästhetischer Autonomie begründeten, als Modellfall einer langvermissten künstlerischen Handlungsform, in der eben nicht ästhetische Produkte weitergereicht und in kuratorischen Parcours angeordnet werden, sondern die Produktionsformen selbst radikal in Frage gestellt würden.

Damit leistete sich PACT Zollverein als performativ ausgerichtete Institution den Luxus einer grundlegenden Methodenrecherche, die der zwischen isolierter Wirkungslosigkeit und Unterhaltungszwängen schizophren gewordene Kunstbetrieb seit

langem vermisst. Es ist eine an der akademischen Basis längst eingeklagte Notwendigkeit, Interdisziplinarität und Methodologie nicht in der Form kurzzeitiger Ausstellungsereignisse, sondern als grundlegendes Arbeitsprojekt in Angriff zu nehmen. So gesehen mag die Programmform imPACT zwar als eine nur punktuelle Demonstration erscheinen. Demonstrationen können aber überaus notwendig sein, wenn sie wie hier nicht nur ideale Forderungen erheben, sondern die Ahnung einer praktischen Lösung aufscheinen lassen.

Wie aus Symposien Performances oder gar Ausstellungen werden, lässt sich dann später klären. Bis dahin muss das Publikum sich vielleicht damit abfinden, dass die Kunst Klausurtagungen macht. Insofern hatte man ihr das doch schon immer gewünscht.

despite all absurdity. But where the viewer still clings to the imputed meanings that slip through his fingers, and have long since gone under in the images, in an architectural-political film essay the images submit to the social argument as if political evidence could be coaxed out of the deconstructive apparatus at will.

The three-day discourse found its critical intersection here, since, especially in Smith's subtle form theater, fundamental questions of narrative theory were formulated, suddenly placing the role of the staging subject and his possibilities to manipulate and exert effects in the center of the debate. Not only the hermetics of the cinematic program, which could also be read from Miranda Pennell's cinematic choreography translations, but also the potential arbitrariness of the narrating subject were methodological provocations that the symposium's participants finally summed up in a controversial debate. It did not focus on methodology itself, but on the autonomy of art and its defense against the demands of systematic theory or the art business.

But at this point, the example of the symposium itself had become more important than this old quarrel over socio-political commitment and autonomy, theory and romantic intuition. With its three motifs of translation, methodological self-ascertaining, and surreal play, it seemed like a temporary action camp against the contradictions and blind spots of the classic art and event industry. In the end, the form of the symposium, in whose course choreographed movements could take the role of a methodological discourse and historical research laid the foundation for an enclave of aesthetic autonomy, appeared as the model case of a long missing form of artistic action that does not pass on aesthetic products and arrange them in a curatorial race or obstacle course, but that radically questions the production forms themselves.

PACT Zollverein, as a performatively oriented institution, thus afforded itself the luxury of fundamental research on method, long missing from an art industry gone schizophrenic in the isolation between ineffectiveness and the constraint to entertain. The academic base has long underscored the necessity to engage in interdisciplinarity and methodology as a fundamental working project, rather than in the form of short-term exhibition events. Seen in this way, the program form of imPACT may seem like a one-point demonstration. But demonstrations can be urgently needed if, as here, they not only make ideal demands, but also give an inkling of a practical solution.

How symposia can become performances or even exhibitions can be clarified later. Until then, the public may have to accept that art goes on conference retreats. Secretly one has always wished that for it.



Photo: Katrin Schoof

## IMPACT05 KURZ

Zu der Plattform imPACT05 wurden 4 Künstler, Xavier Le Roy (F/D), Antoni Muntadas (ES/US), Miranda Pennell & John Smith (GB) eingeladen. Unter den 36 ausgewählten Teilnehmern (national und international) waren: Studierende, Kuratoren, Tänzer, Choreographen, Regisseure, Theaterwissenschaftler, Musiker, Dramaturgen, Performer, Medienkünstler, Journalisten und Kunstkritiker.

Das Programm des Symposiums gliederte sich in drei Module. Der erste öffentliche Abend war der Vorstellung der Arbeiten der eingeladenen Künstler vorbehalten: Filmscreenings von Antoni Muntadas, Miranda Pennell & John Smith sowie die Performance ›Product of Circumstances‹ von Xavier Le Roy. Die nächsten drei Tage blieben der internen Arbeit vorbehalten. An jedem Tag leitete jeweils einer der Künstler bzw. das Künstlerduo einen Workshop.

Am zweiten und dritten Abend fanden zudem sogenannte Studio Projects statt, in denen die Teilnehmer im gesamten Haus Gelegenheit hatten, ihre eigenen Arbeiten zu präsentieren und zu diskutieren.

## IMPRESSUM

PACT Zollverein/Choreographisches Zentrum NRW

Bullmannau 20 | 45327 Essen

Fon 0049.(0)201.2894700 | Fax 0049.(0)201.2894701 | info@pact-zollverein.de | www.pact-zollverein.de

imPACT05

Künstlerische Leitung /artistic direction: Stefan Hilterhaus

Projektkonzept und -leitung /project concept and direction:

Stefan Hilterhaus, Silke Albrecht, Ulrike Boecking

Projektteam /project team: Katharina Charpey, Ingo Kaulbars, Yvonne Whyte

Redaktion /editing: Stefan Hilterhaus, Silke Albrecht, Ulrike Boecking, Simone Doell, Claudia Schmitt, Yvonne Whyte

Übersetzung / translation: Mitch Cohen, Berlin

Titel Photo: Ingo Kaulbars

Gestaltung: www.laborb.de

Choreographisches Zentrum NRW wird gefördert von



**NRW.**



Tanzlandschaft Ruhr ist ein Projekt der

**KULTUR RUHR GmbH**

Partner und Förderer von imPACT05 war die

**KUNSTSTIFTUNG → NRW**