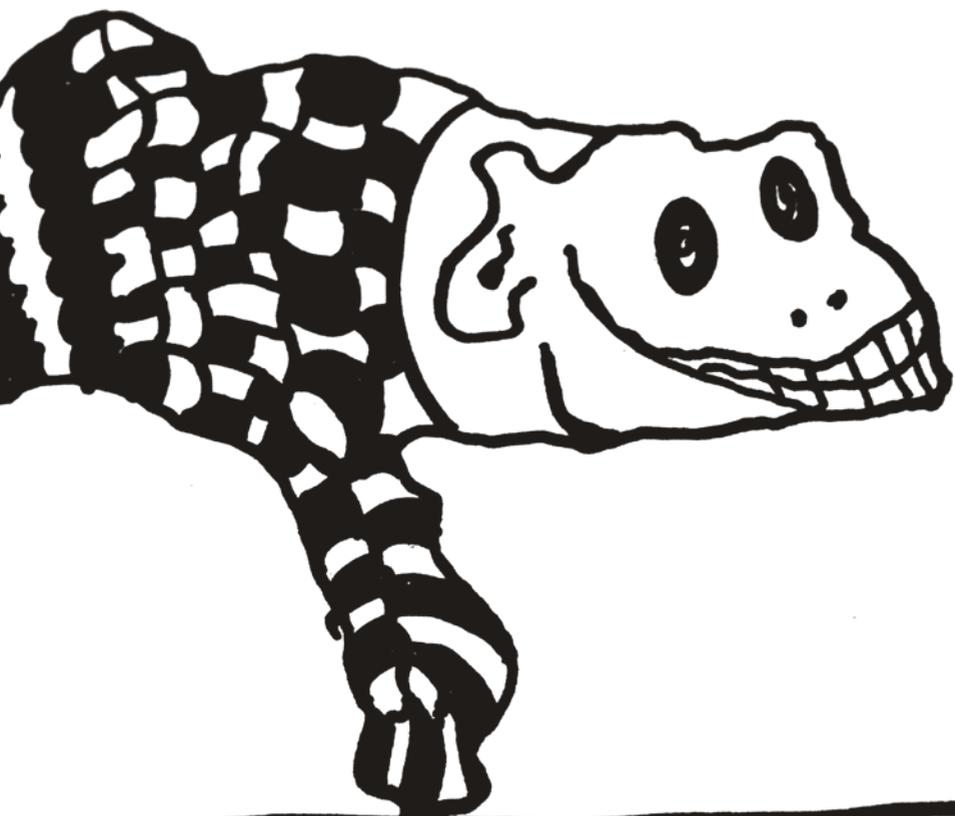


pact
PUBLIKATION



INSIGHT **IMPACT**10

EINFACH DA SEIN

EIN INTERAKTIVES SYMPOSIUM IN 3 EPISODEN AN 3 TAGEN

AN INTERACTIVE SYMPOSIUM IN 3 EPISODES IN 3 DAYS

12.–14. NOVEMBER 2010

IMPACT10 EINFACH DA SEIN

EIN INTERAKTIVES SYMPOSIUM IN 3 EPISODEN AN 3 TAGEN

AN INTERACTIVE SYMPOSIUM IN 3 EPISODES IN 3 DAYS

12.–14. NOVEMBER 2010

MIT WITH

PHILIPPE QUESNE (FR)

TINO SEHGAL (GB/DE)

JIM TRAINOR (US)

ÖFFENTLICHES PROGRAMM PUBLIC PROGRAMME

11. NOVEMBER 2010

JIM TRAINOR (US)

›THE ANIMALS AND THEIR LIMITATIONS‹

›HARMONY‹, ›THE MAGIC KINGDOM‹, ›THE MOSCHOPS‹, ›THE PRESENTATION THEME‹

PHILIPPE QUESNE / VIVARIUM STUDIO (FR)

›L'EFFET DE SERGE‹

VORWORT FOREWORD

Bereits zum sechsten Mal lud PACT Zollverein mit **IMPACT10 – Einfach da sein** herzlich zur Begegnung mit drei ausgewählten künstlerischen Positionen ein. Philippe Quesne, Tino Sehgal und Jim Trainor stellten ihre künstlerischen Strategien und Arbeitsweisen 36 ausgewählten internationalen Teilnehmern aus den Bereichen Bildende Kunst, Film, Video, Performance, Tanz, Theater, Kulturwissenschaft, Medienwissenschaft, Kunstwissenschaft und Design vor und luden dazu ein, diese kritisch zu befragen und praktisch zu erproben. In drei Episoden wurden die Beziehungen zwischen Mensch und Umwelt, Objekt und Natur in Performance, ›konstruierten Situationen‹ und (Animations-)Film verhandelt, alternative Handlungsfelder ausgelotet und Denkräume eröffnet.

Sarah Heppekausen folgt in ihren Texten nicht nur den Spuren von **IMPACT10** sondern zeichnet mit ihren Beobachtungen und Reflektionen ein ganz eigenes Bild der drei Tage. Die vorliegende Dokumentation macht die Inhalte eines Symposiums sichtbar, das sich wesentlich mit drängenden gesellschaftlichen Fragen und ihrer Reflektion in der zeitgenössischen Kunstproduktion auseinandersetzt.

Wir möchten an dieser Stelle all jenen unseren Dank aussprechen, die ein Symposium wie dieses mit ihren Ideen, ihrer Neugier und ihrem Wagemut überhaupt erst entstehen lassen: den Künstlern und Teilnehmern; außerdem natürlich dem gesamten Team für seine Begeisterung und sein unermüdeliches Engagement sowie nicht zuletzt unseren Förderern, hier vor allem der Kunststiftung NRW, für ihr Vertrauen in unsere Arbeit.

Viel Spaß bei der Lektüre wünscht Ihnen
Ihr PACTeam

The sixth edition of PACT Zollverein's symposium series **IMPACT10 – Einfach da sein**, brought 36 selected participants from the fields of visual art, film, video, performance, dance, theater, cultural studies, media studies, art history and design, into encounter with three distinct artistic positions. This year Philippe Quesne, Tino Sehgal and Jim Trainor introduced their personal artistic strategies and working methods and engaged in critical discussions and practical exercises with the international group. Their three episodes looked at the relationships between man and the environment, object and nature in performance art, ›constructed situations‹ and animated film, and each explored in the process alternative fields of action and thinking.

In her following observations and reflections, Sarah Heppekausen not only retraces the events of **IMPACT10** but also draws her own picture of the three days. This documentation thus lays open the content of a symposium which primarily addressed urgent society-related issues and their reflection in contemporary art production.

Here we would like to express our sincere thanks to all the artists and participants whose ideas, curiosity, and daring make a symposium like this possible in the first place. And also, of course, to our whole team for their tireless enthusiasm and engagement, and not least to our supporters, especially the Kunststiftung NRW for their continued trust in our work.

We wish you an enjoyable read
Your PACTeam

VOM GEWORFENSEIN UND ANDEREN WELTENTWÜRFEN

THROWNNESS AND OTHER WORLD CONSTRUCTS



Vier Männer stehen auf einer Art kleinem Floß, mitten auf dem See. Im Hintergrund sind Bäume und ein Bulli zu sehen. Wie Gestrandete auf einer Mini-Insel stehen die Männer eng beisammen, ohne Paddel, ohne Stab. Einfach da. Während Philippe Quesne über die Arbeit seiner Performance-Gruppe Vivarium Studio erzählt, leuchtet lange Zeit dieses Bild von der Leinwand. Quesne sagt zunächst

Four men stand on a small kind of raft in the middle of a lake. Trees and a van can be seen in the background. The men stand close together, without a paddle or pole, like people stranded on a tiny island. Simply there. While Philippe Quesne talks about the work of his performance group Vivarium Studio, this

noch nichts zu diesem Motiv aus seiner frühen Arbeit ›Des Expériences‹. Und doch hängt es wie ein Bild-Kommentar zur sechsten **IMPACT**-Ausgabe auf der großen Bühne der ehemaligen Waschkau.

›Einfach da sein‹ – fast nackt, der Natur ausgeliefert, irgendwie planlos verharren die Männer auf dem Holzbrett. Wie Dahin-Geworfene, die noch nicht wissen, wie sie mit der vorliegenden Situation umzugehen haben. Ein unvorbereiteter Ist-Zustand, und doch mit allen Möglichkeiten der Existenz.

Wenn Martin Heidegger – als wichtiger Vertreter der Existenzphilosophie – in seiner Fundamentalontologie nach dem Sein fragt, geht es ihm immer um das Dasein. Nicht um das Wesen des Seienden, nicht um das Was-Sein, sondern um ein konkretes ›In-der-Welt-Sein‹. Dasein existiert. Aber nicht als bloß passives Vorhandensein, sondern mit der Möglichkeit des eigenen Lebensentwurfs. Heidegger schreibt von der ›Geworfenheit‹, die dem Menschen anzeigt, dass er sein Dasein zu übernehmen hat. Wie diese vier Männer auf dem See sind wir geworfen in eine Welt, deren Möglichkeiten zwar faktisch begrenzt, in dieser Bedingtheit aber realisierbar sind. Das Ufer ist eine Option. Schwimmen müssen wir allerdings selbst.

Es ist der Begriff des Geworfenseins, der für alle drei zum Symposium eingeladenen künstlerischen Positionen anwendbar ist. Geworfensein als eine zunehmende Faktizität und als Chance, seine Möglichkeiten in der Welt zu erkennen. Das Einfach-da-sein ist kein Als-ob und kein Was-wäre-wenn. Es ist die Basis der Existenz, wirft immer auf sich selbst zurück und öffnet genau deshalb Denk-, Spiel- und Handlungsräume. Wie das in der Kunst aussehen kann, zeigen der französische Performancekünstler Philippe Quesne auf der Bühne, der deutsch-britische Situationskünstler Tino Sehgal im Museum und der amerikanische Zeichentrickdokumentarist Jim Trainor auf der Leinwand.

Serge aus Quesnes ›L'Effet de Serge‹, das am ersten Abend im öffentlichen Programm gezeigt wird, ist ein Spezialist des Einfach-da-Seins. Minutenlang sitzt er vor dem Fernseher, greift in die Chipstüte, beißt in ein Stück Pizza. Als gebe es weder Publikum noch die Tradition der

picture illuminates the film screen for a long time. At first, Quesne says nothing about this motif from his early work ›Des Expériences‹. And yet it hangs like a pictorial commentary on the sixth edition of **IMPACT** on the main stage of the former pithead shower building.

›Just being there‹ – virtually naked, at the mercy of nature, and somehow planless, the men stay put on the wooden board. As though thrown into a situation they don't yet know how to deal with. An unpremeditated present state, but with all the possibilities of human existence.

When Martin Heidegger – as an important representative of existential philosophy – questions Being in his fundamental ontology, his interest is always existence. Not in the essence of the being, not in its being something specific, but in its concrete ›Being-in-the-World‹. Existence exists. Yet not merely as a passive presence, but with the possibility of its own life plan. Heidegger writes of ›thrownness‹, which indicates to a human being that he should take over his own existence. Like these four men on the lake, we are thrown into a world whose possibilities are in actual fact limited, but realizable in this conditionality. The shore is an option. But we ourselves have to swim.

The concept of thrownness is applicable to all three of the artistic positions that were invited to the symposium. Thrownness as a facticity to be accepted and as an opportunity to recognize one's possibilities in the world. The simply-being-there is no as-if and no what-if. It is the basis of existence, always throws back on itself, and precisely for that reason opens up spaces for thinking, playing, and taking action. Just what this might look like in art is demonstrated by the French



Philippe Quesne - »L'Effet de Serge« © Angyrionio Callias Bey

Bühnenillusion. Sein Gang durchs Apartment ist aufdringlich unmotiviert, die Schultern hängen, der Rücken ist leicht gebeugt. Würde sich Melancholie zur Grimasse eignen, Serges Gesicht wäre eine Fratze. Stattdessen bleiben sämtliche Gesichtsmuskeln regungslos, ein Aufgebot der Nicht-Beteiligung. Seine vorgeführten Special-Effects sind ein Hohn auf jede Trick-Maschinerie, so simpel und unspektakulär in ihrer Art. Und dennoch oder vielleicht gerade deshalb veranlasst »L'Effet de Serge« ein wundervolles Staunen. Zur Händel-Musik steckt im Funkenschlag einer Wunderkerze ein fulminantes Feuerwerk, im Autoscheinwerfer und Bühnennebel Wagnerianische Mysterien. Zurückgeworfen auf die Einfachheit, auf die erste naive Überraschtheit, ist wieder Raum für große Entdeckungen. Diese Karikatur des Kunstbetreibens macht große Lust auf Theater.

Philippe Quesne und sein Vivarium Studio erproben immer wieder das Einfach-da-sein in seiner Zeitlichkeit. In den Performances wird der Zuschauer einer langsamen, eigensinnigen Weltenbebilderung ausgesetzt. Lässt er sich darauf ein, kann er das Glück erfahren, der allmählichen

performance artist Philippe Quesne on stage; the German-British situation artist Tino Sehgal in museums; and the American documentary animated filmmaker Jim Trainor on the movie screen.

In Quesne's »L'Effet de Serge«, shown on the first evening in the public programme, Serge is a specialist in simply-being-there. For a long time he just sits in front of the television, reaches into his bag of chips, bites into a slice of pizza. As if there were no audience and no tradition of stage illusion. The way he moves through the apartment is conspicuously unmotivated; his shoulders hang and his back is slightly bent. If melancholy were a facial expression, Serge's face would be a grimace. Instead, his facial muscles are motionless, a show of total non-involvement. The tricks he demonstrates, so simple and unspectacular in nature, are a mockery of the mechanics of



Verfertigung von Kunst zuzusehen. Der großen Kunst im kleinen Ereignis. Das Dasein offenbart sich als Möglichen, auf der Bühne und auch im Publikum.

Tino Sehgal erprobt schon im Formalen des Künstlerdaseins die kompromisslose Gegenwärtigkeit. Kaufverträge schließt er ausschließlich mündlich ab. Von seinen Werken gibt es weder Fotos noch Filme, sie erscheinen in keinem Ausstellungskatalog. Sehgal entmaterialisiert das Kunstobjekt, er produziert keine »überflüssigen« Dinge. Denn eben die Überproduktion ist seiner Ansicht nach das bemerkenswerte Phänomen der heutigen Gesellschaft. Und dem gilt es entgegenzuwirken. Sehgal's Werke, seine inszenierten Situationen in Ausstellungsräumen, sind einfach da. Und gleich wieder weg. Die Besucher erfahren die Flüchtigkeit als Kunstakt, den Moment als erlebenswert. In diesem Fall ist es der Künstler, der sein Publikum zurückwirft, zurück auf das Seiende, dem es in seinem Sein um es selbst geht. Sehgal's Kunst will sich nicht ins Metaphysische verlieren. Sie ist wie das Dasein ein empirisches Vorhandensein.

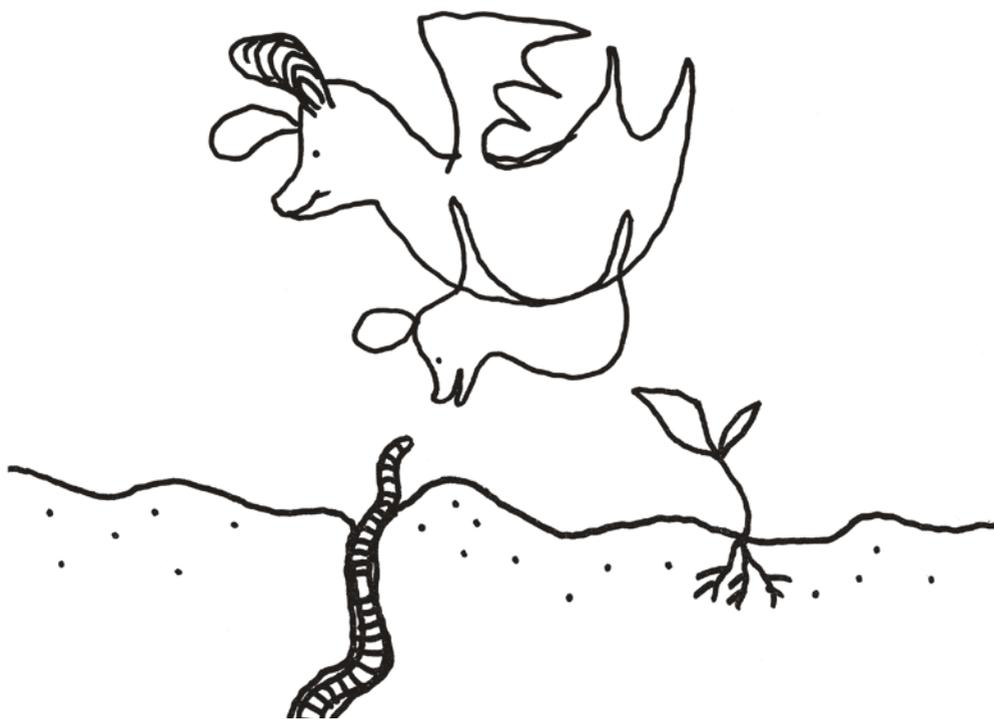
special effects. And yet, or perhaps precisely for that reason, »L'Effet de Serge« induces wondrous amazement. To the music of Handel, a single spark from a sparkler embodies a magnificent fireworks display and car headlights and stage fog hold Wagnerian mysteries. Thrown back to simplicity, to initial naïve surprise, there is once again room for great discoveries. This caricature of carrying out art makes one hungry for theater.

Philippe Quesne and his Vivarium Studio repeatedly try out simply-being-there in its temporality. In their performances, the viewer is exposed to a slow, willful pictorialization of worlds. If he opens himself to it, he can experience the pleasure of watching the gradual production of art. Great art in a small event. Existence reveals itself as being-possible, on the stage and also in the audience.

Tino Sehgal already puts the uncompromising presence to the test in the form of his being as an artist. He makes his sales contracts solely by word of mouth. There are no photos or films of his works; they do not appear in exhibition catalogs. Sehgal dematerializes the art object; he doesn't produce anything »superfluous«. In his view, overproduction is the most remarkable phenomenon of present-day society. And that is precisely what he wants to counteract. Sehgal's works, his staged situations in exhibition spaces, are simply there. And gone again in an instant. The visitors experience ephemerality as an act of art, the moment as worth experiencing. In this case, it is the artist who throws his audience back, back to the being that, in its essence, is about itself. Sehgal's art does not want to lose itself in metaphysics. It is, like existence, an empirical presence.

Mit Jim Trainor ist zum ersten Mal ein Animationsfilmer als Gastkünstler zu **IMPACT** eingeladen. In seinen handgezeichneten Filmen ebenso wie in seinen Natur-Filmen entlarvt er das In-der-Welt-Sein (vor allem der Tiere) als Horrorszenario, nett anzuschauen und abstoßend zugleich. Trainor präsentiert – durchaus humorvoll – das biologische, evolutionäre und gesellschaftliche Dasein in seiner vermeintlichen Bedingtheit. Existenz entpuppt sich als sexueller und mörderischer Überlebenskampf, verstörend lustvoll in der Grausamkeit. Trainors Animationskunst blickt gnadenlos direkt auf die Geworfenheit von Lebewesen und thematisiert gerade dadurch – wenn auch unausgesprochen – den freien Willen, der Alternativen zuließe. Denn Trainors Tiere erzählen von sich und ihren Handlungen als seien sie Menschen. Ein charmant ausgeführter Anthropomorphismus, der wahrscheinlich mehr über den Menschen verrät, als ihm lieb ist.

Jim Trainor is the first animated filmmaker to be invited as a guest artist to **IMPACT**. In both his hand-drawn and nature films, he exposes being-in-the-world (especially that of animals) as a horror scenario: nice to watch but repulsive at the same time. With a great deal of humor, Trainor presents biological, evolutionary, and societal existence in its supposed conditionality. Existence turns out to be a sexual and murderous struggle for survival, disturbingly pleasurable in cruelty. Trainor's animation art looks with merciless directness at the thrownness of living beings and thereby, if inexplicitly, addresses the theme of free will, which would allow alternatives. For Trainor's animals talk about themselves and their actions as if they were people.



Jim Trainor, »The Bats«

Allen drei zeitgenössischen Künstlerpositionen ist gemeinsam, dass sie neue Welten offerieren. Aber nicht in imaginierten Utopien, in So-könnte-es-aussehen-Phantasien. Sondern dadurch, dass sie den Ist-Zustand zelebrieren. Als gespannte Demonstration des Unspektakulären, das den Kunstschöpfungsakt spiegelt, wie bei Philippe Quesne. Als inszenierte Momentaufnahme, die nur in der Erinnerung Bestand hat, wie bei Tino Sehgal. Oder als irritierend-einfühlsame Animation, die Tierwelten menschlich erzählt, wie bei Jim Trainor. Ihr »Einfach-da« ermöglicht neue Weltansichten: Wie leben wir und wie können wir leben?

Außerdem passt das Motto »Einfach da sein« auch hervorragend auf das Symposiumswochenende aus Sicht der Teilnehmer. Geworfen in die faktischen Rahmenbedingungen jedes einzelnen Workshops, eröffnet sich ihnen die Möglichkeit des Seinkönnens, des spontanen Existenzentwurfs. Springen oder nicht? Da geht es den Teilnehmern ganz ähnlich wie den vier nackten Männern auf dem See.



A charmingly implemented anthropomorphism that probably reveals more about human beings than they would like.

Common to all three contemporary artists' positions is that they offer us new worlds. Not in imagined utopias or in fantasies of how things could be, but rather by celebrating the actual situation. Like, for example, Philippe Quesne in an underlying demonstration of the unspectacular, which reflects the act of creating art. Like Tino Sehgal in a staged moment that lasts only in memory. Or, like Jim Trainor in a consternating, empathetic animation that tells of the animal kingdom in human terms. Their being »simply there« opens up new insights into the world: how do we live and how can we live?

From the participants' point of view, the symposium's motto »simply being there« also fits the weekend excellently. Being thrown into the factual frameworks of each individual workshop opens up to them the possibilities of being able to be and of spontaneous concepts of existence. To leap or not to leap? The participants' situation is very similar to that of the four naked men on the lake.

PHILIPPE QUESNE: DER MIT DEN AUGEN DENKT

PHILIPPE QUESNE: THINKS WITH EYES



Philippe Quesne ist ein Mann der Bilder. Zehn Jahre lang hat er als Set-Designer gearbeitet, bevor er begann, als Regisseur und Kopf der Pariser Gruppe Vivarium Studio aus Raumbauten Theaterperformances zu entwickeln. Und immer noch vermitteln seine Abende – die erfolgreich auf vielen Festivals gezeigt werden – den Eindruck, dass das Bühnenbild, wenn nicht der Protagonist, so doch zumindest permanente Inspirationsquelle für den Franzosen ist.

In einem Apartment startete er 2003 seine erste Arbeit. Er hatte kein Geld, keine klassische Theaterbühne,

Philippe Quesne is a man of pictures. He worked as a set designer for ten years before he became a director and the head of the Paris group, Vivarium Studio, and began developing theater performances as spatial constructions. And his performances, which are successfully shown at many festivals, still convey the impression that the stage set, while not the protagonist, is at least the Frenchman's constant source of inspiration.

aber ein Thema: Fliegen und Fallen. Auch das ist eine räumliche Erfahrung. Am Beispiel von ›La Démangeaison des Ailes‹ erzählt Quesne im Workshop von der für ihn typischen Arbeitsweise: ›Es gab Fragmente von Situationen in meinem Kopf, aber keine spezielle Idee von Dramaturgie. Ich arbeitete mit dem, was verfügbar war.‹ Dazu gehörte ein Flugsimulator, ein Hund namens Hermès, ein beharrlicher Darsteller im Federkostüm, ein Tattoo in Form eines



Philippe Quesne - La Démangeaison des Ailes © Philippe Granier

He started his first work in an apartment in 2003. He had no money and no classical stage, but a theme: flying and falling. They, too, are spatial experiences. At the workshop Quesne talked about his typical work method, using the example of ›La Démangeaison des Ailes‹. ›There were fragments of situations in my head, but no special dramaturgical idea.

I worked with what was available.‹ That included a flight simulator, a dog named Hermès, a persistent actor in a feathered costume, a tattoo in the form of a flying skeleton, a booth with glass walls that was fitted into the room like a studio, and some other things. Quesne rehearses, experiments, fits together, and lets things run in parallel. ›Some things happened through accidents‹, he explained. In accordance with the principle of trial and error.

One thing becomes clear when Quesne speaks about his work: the director thinks his works through more visually than intellectually. Inspired by available material, by his real surroundings and his actors in these surroundings, he conjures up performances full of visual force and an undercurrent of comedy. Unspectacular and wondrous at the same time. But this also involves difficulties for a workshop in the form of a lecture: captured in words – and translated from French into English by the workshop translator – the works for the stage lose much of their real power, the ravishing pictorial enchantment of the Vivarium cosmos.

›And how much is improvised?‹ one participant wants to know – questions are welcome in Quesne's workshop. In ›L'Effet de Serge‹, for example, much of the text is improvised, but the objects with which special-effects specialist Serge carries out his miniature shows are predetermined. ›Was it a clear decision to work primarily with men?‹ In the first piece,

fliegenden Skeletts, eine Kabine mit Glaswänden, die wie ein Studio in den Raum eingepasst war, und einiges mehr. Quesne probiert, experimentiert, fügt zusammen, lässt parallel laufen. ›Manche Dinge sind durch Unfälle passiert, erklärt er. Nach dem Prinzip ›Trial and Error.‹

Eins wird deutlich, wenn Quesne über seine Arbeit spricht: Der Regisseur durchdenkt seine Arbeiten weniger intellektuell, als vielmehr visuell. Inspiriert von vorhandenem Material, von seiner realen Umgebung und seinen Darstellern in dieser Umgebung, zaubert er Performances voller Bildkraft und untergründiger Komik. Unspektakulär und wunderbar zugleich. Das bringt für einen Workshop in Form eines Vortrags allerdings auch Schwierigkeiten mit sich: In Worten zusammengefasst – und von der Workshop-Übersetzerin aus dem Französischen ins Englische übertragen – verlieren die Bühnenwerke von ihrer eigentlichen Stärke, der sonst so hinreißenden Bildmagie des Vivarium-Kosmos.

›Und wie viel ist improvisiert?‹, will eine Teilnehmerin wissen – Fragen sind willkommen in Quesnes Workshop. In ›L'Effet de Serge‹ beispielsweise sei der Text zum großen Teil improvisiert, die Gegenstände, mit denen Special-Effect-Spezialist Serge seine Miniatur-Shows vollführt, aber festgelegt. ›War es eine klare Entscheidung, vor allem mit Männern zu arbeiten?‹ Bei der ersten Arbeit ›La Démangeaison des Ailes‹ sei es das gewesen. ›Dann sind wir eine feste Gruppe geworden‹ – eine bunt gemischte mit Schauspielern, Bildhauern, Musikern, Tänzern und Hund Hermès. Quesne plant für die Zukunft aber ein Stück nur mit Frauen. ›Und, wird sich etwas verändern?‹ – ›Ich weiß es nicht, antwortet Quesne. ›Wir werden sehen.‹ Trial and Error eben.

Quesne zeigt Ausschnitte aus seinen Arbeiten und gewährt Einblicke in seinen Arbeitsprozess. Sein Publikum fordert der Franzose gern heraus, wie in ›D'après Nature‹ (2006), lässt es zwanzig Minuten lang im Dunkeln sitzen und einem unverständlich geflüsterten Text lauschen. Für ›La Mélancholie des Dragons‹ (2008) haben sich Quesne und seine Schauspieler in der Probenzeit ›echte Melancholie‹ in Musterhäusern angeschaut und von Planen, Leitern und anderem Gedöns in Hinterhöfen inspirieren lassen. ›Wir probieren viel in der Natur, in der echten Umgebung aus, um zu sehen, wie es funktioniert‹, erklärt Quesne. Ein typischer erster Probenstag sehe dann so aus: Einer liest, einer spielt Flöte, einer tanzt mit aufblasbaren Plastiksäcken, alles gleichzeitig. ›Und ich gucke, wie es zusammenpasst.‹ Die Idee für den Schnee in ›La Mélancholie des Dragons‹ kam dem Vivarium-Team bei einer Island-Reise. Das Bühnenbild zu ›La Démangeaison des Ailes‹ besteht aus leichten Wänden, weil die besser zu transportieren sind.

Wenn Philippe Quesne erzählt, klingt er ebenso sympathisch unangestrengt wie seine Kunst auf der Bühne es ist. Die Gelegenheit, ganz im Sinne Quesnes praktisch auszuprobieren, eigene Bilder zu bauen, gab es im Workshop nicht. Aber der Regisseur bot allen Teilnehmern Filmaufnahmen seiner Arbeiten an. Bilder lassen sich eben besser anschauen. Vor allem, wenn sie so wundervoll sind wie die des Vivarium Studio.

›La Démangeaison des Ailes‹, it was. ›Then we became a firm group.‹ A colorfully mixed one, with actors, sculptors, musicians, dancers and the dog Hermès. But for the future, Quesne is planning a piece solely with women. ›And will anything change?‹ – ›I don't know, answers Quesne. ›We'll see.‹ That's trial and error.

Quesne shows excerpts from his works and provides glimpses into his work process. The Frenchman likes to provoke his audience, as in ›D'après Nature‹ (2006), in which he lets the viewer sit for twenty minutes in the dark and strain to hear an incomprehensibly whispered text. For ›La Mélancholie des Dragons‹ (2008), Quesne and his actors took a look at ›real melancholy‹ in model homes during the rehearsal period and took inspiration from tarpaulins, ladders, and other odds and ends in backyards. ›We rehearse outside a lot, in the real surroundings, to see how it works‹, explains Quesne. A typical first day of rehearsals looks like this: one person reads, another plays the flute, another dances with inflatable plastic sacks, all at the same time. ›And I watch how it all fits together.‹ The Vivarium team got the idea for the snow in ›La Mélancholie des Dragons‹ on a trip to Iceland. The stage set for ›La Démangeaison des Ailes‹ consists of lightweight walls, because they are easier to transport.

When Philippe Quesne tells a story, he sounds as likeably at ease as his art is on stage. The workshop didn't include a chance to try out anything in practice, or create scenes, in Quesne's manner. The director did though offer all of the participants film recordings of his work. Images are better looked at. Especially when they are as wonderful as those from Vivarium Studio.

TINO SEHGAL: DER SPIELMACHER TINO SEHGAL: THE GAME MAKER

Tino Sehgal ist ein Rätsel. Und bleibt es. Auch nach dem Workshop. Ohne etwas über sich und seine Arbeit zu erzählen, holt er die Teilnehmer gleich zu Beginn auf die Große Bühne. Kontextlos sind sie aufgefordert, sich kollektiv als Kreis zu bewegen und individuell vier Fragen zu beantworten: Wie heiße ich? Was mache ich? Welche Beziehung habe ich zum Tanz? Wovon fühle ich mich überfordert?

Tino Sehgal überrascht immer wieder mit und in seinen Arbeiten. Der Transitorikkünstler inszeniert flüchtige Momente, lässt Interpreten und Besucher sich begegnen, fordert manchmal sogar direkte Reaktionen. Seine Bühne sind Museen, eben solche Ausstellungsräume, die sonst das Materielle, das Bild oder das Objekt, archivieren. Sehgal lässt die Räume leeren, wie Anfang 2010 die Rotunde des New Yorker Guggenheim Museums. Dann schafft er inszenierte Situationen, wie er es selbst nennt. In ›This Progress‹ lief der Besucher erst mit einem Kind, dann mit einer Erwachsenen, später mit einem Greis die Treppe empor. Alle drei stellten ihm philosophische Fragen.

Der in Berlin lebende Deutsch-Brite ist vielbeachtet in der Kunstszene. 2005 gestaltete er den Deutschen Pavillon bei der Biennale in Venedig, zeigte Arbeiten im ICA in London, verkaufte an das Centre Pompidou und das Museum of Modern Art. Seine Kunst gibt es nur für den Moment und in der Erinnerung. Das ist im Theater in der Regel nicht anders, nur überrascht bei Sehgal vor allem der Rahmen, in dem seine Aktionen stattfinden. Im Museum haftet seinen Arbeiten immer etwas Unerwartetes, gar Überwältigendes an. Und vielleicht ist sein Workshop in der ehemaligen Waschkauke nichts anderes als eine seiner inszenierten Situationen, in die die Teilnehmer hineingeworfen werden. Wie in

Tino Sehgal is a riddle. And remains one. Even after the workshop. Without saying anything about himself and his work, at the very start he brings the participants onto the main stage. Without context, he tells them to move collectively in a circle and to individually answer four questions: What is my name? What do I do? What relationship do I have to dance? What makes me feel overchallenged?

The artist Tino Sehgal never ceases to amaze us – with and in his works. He stages fleeting moments, lets performers and visitors encounter one another, and sometimes even demands direct responses. The museum is his stage. Exactly the kind of exhibition spaces that otherwise archive material matter – pictures or objects. Sehgal, as he did with the rotunda of the New York Guggenheim Museum in early 2010, has the spaces emptied. He then creates what he calls, staged situations. In ›This Progress‹, the visitor first walked up the spiral ramp with a child, then with an adult, and later with an old man. All three asked him philosophical questions.

The German-Briton who lives in Berlin is much-noticed in the art scene. In 2005, he designed the German Pavilion at the Venice Biennial, exhibited works in the ICA in London, and sold to the Centre Pompidou and the Museum of Modern Art. His art exists only for the moment and in memory. Things are generally no different in theater, but with

›This Situation‹ (2007) – eine Art Salon in Form eines Spiels, erklärt er in einem Interview – bewegen sich die Spieler langsam als Kreis, ›wie ein in Bewegung geratenes Gemälde.

Die Spielstruktur interessiert Sehgal. Auszuprobieren, was es heißt, gleichzeitig Akteur und Produzent zu sein. Im zweiten Teil des Workshops gibt er Sätze vor, die – im Dunkeln – der Reihe nach sprachlich variiert, aber ohne die Bedeutung zu verändern, gesagt werden sollen. Der erste stammt vom Ökonomen John Kenneth Galbraith: ›Das Einkommen, das die Menschen aus der Produktion von Dingen mit geringer Bedeutung beziehen, ist von großer Bedeutung‹. Das ist auf Anhieb weder leicht zu verstehen noch leicht zu merken, weder auf Englisch noch auf Deutsch. Zumindest für einen Nicht-Wirtschaftler. Für Sehgal hat der Satz große Bedeutung. Wie groß, das erklärt sich erst am Ende des Spiels, als er über die Überschussgesellschaft doziert. ›Wir können nicht aufhören zu produzieren, obwohl wir alles haben.‹

Sehgal hat nicht nur Tanz, sondern auch Wirtschaft studiert. In seinen Arbeiten führt er die sonst so vermeintlich nebeneinander her laufenden Zweige zusammen. Seine Kunst ist immer auch Gesellschaftsanalyse, die auf ökonomischen Beobachtungen beruht. Der Zustand des Angebotsüberschusses an Grundversorgung begründet Sehgal's künstlerisches Prinzip, nämlich etwas Immaterielles zu schaffen. Sein dringendes Anliegen veranschaulicht er den Teilnehmern noch mit Broschüren, die in seinem Hotel auslagen. ›Mehr als ein Hotel‹ heißt es da. Oder ›Erlebnis Golf. Heute müsse alles ein Erlebnis sein, selbst das Produkt, meint Sehgal mit Bezug auf Gerhard Schulzes ›Die Erlebnisgesellschaft.‹

Gleich im Anschluss irritiert Sehgal mit einer neuen Aufgabe, wieder kontextfrei und ohne nähere Erläuterung, wieder eine inszenierte Situation. In Dreiergruppen entwickeln die Teilnehmer Versionen des Gorillaz' Song ›Stylo‹. Die einen gehen körperlich dem Rhythmus nach, klopfend, tretend, prustend. Bei anderen wird der Schuh zum Auto oder das YouTube-Video zum Sofa-Ereignis. Sehgal lässt die Ergebnisse unkommentiert.

Sehgal what is especially surprising is the framework in which his actions take place. In a museum, there is always something unexpected and perhaps overwhelming about his works. And perhaps his workshop in the former pithead shower building is no different from one of his staged situations into which the participants are thrown. As in ›This Situation‹ (2007) – a kind of salon in the form of a game, he explains in an interview – the players move slowly as a circle, ›like a painting that has begun moving.‹

Sehgal is interested in the structure of play. And in trying out what it means to be actor and producer at the same time. In the second part of the workshop, he provides sentences, sequentially varied but unchanging in meaning, that are to be spoken in the dark. The first sentence is from the economist John Kenneth Galbraith: ›The income men derive from producing things of slight consequence is of great consequence.‹ This is not immediately easy to understand, nor easy to remember, in either English or German. At least for those who are not economists. For Sehgal, this sentence is very important. He doesn't explain just how important until the end of the game, when he expounds on affluent society. ›We can't stop producing, even though we already have everything.‹

Sehgal studied not only dance, but also economics. In his works, he brings together these otherwise supposedly unrelated branches. His art is always also social analysis, based on economic observations. The state of a surplus of basic commodities is the basis of Sehgal's artistic principle, namely to create something immaterial. He further makes his urgent cause clear to the participants with

Am Ende bleiben viele Fragezeichen. Bei manchen auch ein unwohles Gefühl, weil vieles angedeutet und anformuliert, aber nicht aufgelöst wird. Andererseits: Rätsel sind auch spannend, denn sie eröffnen Denkräume.

brochures that were displayed in his hotel. ›More than a hotel‹ they say. Or ›The golf experience.‹ Today everything must be an experience, even the product, says Sehgal with reference to Gerhard Schulze's book ›Die Erlebnisgesellschaft‹ (The experience society).

Immediately after this, Sehgal disconcerts the participants with a new text, again without context or detailed elucidation, once again a staged situation. In groups of three, the participants develop versions of the Gorillaz's song ›Stylo‹. Some move to the rhythm, tapping, stepping, or snorting. With others, a shoe becomes a car or a YouTube video becomes a sofa event. Sehgal leaves the results uncommented.

In the end, many questions remain. And also, because much has been hinted at and mentioned but not resolved, an uneasy feeling for some. On the other hand: riddles are also fascinating, because they open spaces for thought.

JIM TRAINOR: DER DIE NATUR BEWEGT

JIM TRAINOR: MOVES NATURE

Jim Trainor hat für seinen Workshop einen Ablaufplan geschrieben. Mit der Hand, so wie er auch die Bilder für seine Filme zeichnet. Punkt eins hat er »Eccentric Animation« genannt. Trainor weiß um die Eigenartigkeit seiner filmischen Vorbilder und die seiner Arbeiten. Ihn interessieren parasitäre Wespen, prähistorische Moschops und die pansexuelle Utopie der Bonobos. Mal zerstört eine menstruierende Frau die Welt, mal tötet die Tüpfelhyäne ihre Geschwister. Gezeichnet mit einem schwarzen Filzstift, gefilmt auf 16mm, entwickeln sich die Bilder seiner Animationsfilme zu einer Erforschung der Tier- und Menschenwelt im Zeichentrickformat. Oder auch: zu einer Erzählung über das natürliche Mit- und Gegeneinander.

Trainor ist fasziniert von der Natur, amüsiert sich bei Tierdokumentationen und ist gleichzeitig verwundert über die dort präsentierte Behaglichkeit. Grausam sei die Natur, in der die einen die anderen töten. »Und das soll die beste Welt sein, die Gott schaffen kann?«, fragt er und lächelt. Moralische Verwirrtheit, bescheidene Unsicherheit und angenehmster Humor fügen sich bei Trainor zu einer skurril-sympathischen Künstlerpersönlichkeit, die schnell begeistert.

Er lehrt an der School of the Art Institute of Chicago. 2010 bekam Trainor den Alpert Award in the Arts verliehen. Seine Filme zeigt der Amerikaner auf internationalen Festivals wie dem Sundance Film Festival, Rotterdam Film Festival, bei den Oberhausener Kurzfilmtagen oder im Museum of Modern Art in New York. Typisch sind seine fast naiven Handzeichnungen, die Tiere und Menschen in klarer Körperlichkeit zeigen, mal belustigend, mal verstörend in ihrer Direktheit.

Anders als bei Tino Sehgal erklärt sich Trainors Kunst im Workshop durch private Offenheit. Der Filmemacher verrät eine Menge über seine Position, indem er einfach

Jim Trainor wrote a sequential plan for his workshop. By hand, the way he draws the pictures for his films. He called point one »Eccentric Animation«. Trainor is aware of the peculiarity of his cinematic models and his works. He is interested in parasitic wasps, prehistoric moschops, and the pansexual utopia of the bonobos. One time a menstruating woman destroys the world, another time a spotted hyena kills its siblings. Drawn with a black felt pen and shot on 16mm film, the pictures in his animated films develop into an exploration of the world of animals and people in cartoon format or, also into a story about being with and against each other in natural life.

Trainor is fascinated by nature, enjoys animal documentaries, and at the same time is astonished at the coziness they present. In his view, nature is cruel; one kills the other in it. »And that is supposed to be the best world that God can create?« he asks and smiles. Moral confusion, modest uncertainty, and the most pleasant humor add up in Trainor to a weirdly likeable artist personality who quickly enthuses his viewers.

Trainor teaches at the School of the Art Institute of Chicago. In 2010, he won the Alpert Award in the Arts. The American shows his films at international festivals like the Sundance Film Festival, the Rotterdam Film Festival, and the Oberhausen Short Film Days, as well as in the Museum of Modern Art in New York. Typical are his almost naive hand

von sich und aus seinem Leben erzählt. Die Wahrheit über seinen Vater zum Beispiel, der mit seiner ehrlichen Kunstkritik wie eine schwarze Wolke über ihm schwebt, oder auch sein Selbstverständnis: »Natürlich sind meine Impulse philosophisch.«

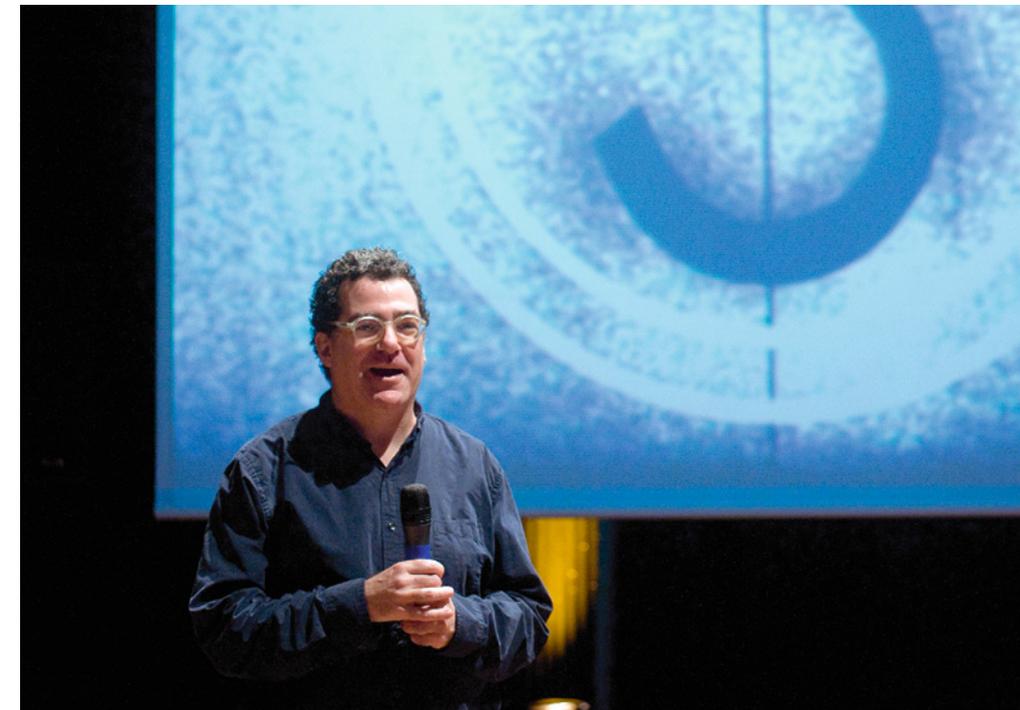
Konkret meint er die Impulse zu seinem Animationsfilm »Harmony« (2004). Den analysiert er mit dem Plenum im Detail. Im Zwölf-Minuten-Animationsfilm stellt Trainor Wildtiere wie »the hunting-leopard«, ewig grinsende Delfine oder den »short-faced Kangaroo Man« und deren »natürliche« Triebe vor. Ein Voice-over-Kommentar erzählt von Geschwistermord, sexuellen Perversitäten und blutigen Ritualen als handle es sich um die Zutatenliste in einem Rezeptbuch. Grausam-komisch ist das.

Und Trainor wünscht sich ein lachendes Publikum. »Ihr kennt das wahrscheinlich: Jemand macht einen Witz und keiner lacht. So ein Gefühl habe ich, wenn ich den Film zeige.« Eine IMPACT-Teilnehmerin hakt nach: »Aber es war

drawings that show animals and people in clear corporeality, sometimes amusing and sometimes disturbing in their directness.

Unlike Tino Sehgal's, Trainor's art explains itself in the workshop by means of private openness. The filmmaker reveals a lot about his position by simply talking about himself and his life. For example, the truth about his father, who is suspended with his honest art criticism above Trainor like a black cloud, or Trainor's self-understanding: »Of course, my impulses are philosophical.«

He specifically means the impulses that led to his animated film »Harmony« (2004). He analyzes it in detail with the group. In this 12-minute animated film, Trainor presents wild animals like the hunting leopard, perpetually grinning dolphins, and the short-faced kangaroo







nicht fröhlich.« Trainor wird wieder persönlich, erklärt, dass er ein fröhlicher Mensch sei, jederzeit. Es ist wohl eben diese Mischung aus kritischer Einsicht in den Naturhorror und charmant-naivem Humor, die den Zuschauer seiner Filme in einer verwirrenden Unsicherheit belässt, zwischen Amüsiertheit und Bitterkeit, zwischen Schmunzeln, Stauen und Ekel. Als bringe er mit diesen Extremen die Natur wieder ins Gleichgewicht, in eine wirkliche Harmonie.

Trainor zeigt nicht nur seine eigenen Filme im Workshop, sondern auch einige seiner Inspirationsgeber und Mentoren wie Ladislav Starewicz (1882–1964), Oskar Fischinger (1900–1967, »one of my favorite filmmakers«) und Lewis Klahr. Und ebenso Found Footage Filme, die er als »Mix-tape« 2008 in der Chicagoer Galerie »Roots and Culture« unter dem Titel »Children and Animals« präsentiert hat. Trainors Vorlieben sind vielseitig, reichen von kuriosen Lehrfilmen bis zum Kussmarathon im Hochzeitsfilm. Aber

man and their »natural« drives. A voice-over commentary speaks of sibling murder, sexual perversities, and bloody rituals as if they were the list of ingredients in a recipe book. This is gruesomely funny.

And Trainor wants a laughing audience. »You probably are familiar with this: someone makes a joke and no one laughs. That's the kind of feeling I have when I show the film.« An **IMPACT** participant retorts: »But it wasn't cheerful.« Trainor gets personal again and explains that he is a cheerful person, always. It must be this mixture of critical insight into the horror of nature and charming-naïve humor that leaves his films' viewers in a confusing uncertainty, between amusement and bitterness, between smirking, being astonished, and nausea. As if he brought these extremes of nature back into balance in a true harmony.

At the workshop, Trainor showed not only his own films, but also some by others who inspired or mentored him, like Ladislav Starewicz (1882–1964), Oskar Fischinger (1900–1967, »one of my favorite filmmakers«), and Lewis Klahr. He also showed found-footage films, which he had presented as a »mix tape« titled »Children and Animals« in the Chicago gallery »Roots and Culture« in 2008. Trainor's predilections are varied, ranging from odd instructional films to kissing marathons in home movies of weddings. But in this collection, as well, his fascination with nature in its cruelty and with the animal kingdom or the animalistic world of humans becomes visible, again and again.

The practical part of the day testifies to this, as well. On the large, darkened stage, dim light shines not only from the movie screen, but also from a long light table. Trainor had it set up so that the participants can



auch in dieser Sammlung scheint immer wieder seine Faszination für die Natur in ihrer Grausamkeit, für die Tier- oder die animalische Menschenwelt durch.

Davon zeugt auch der praktische Teil des Tages. Auf der abgedunkelten Großen Bühne scheint schummeriges Licht nicht nur von der Filmleinwand, sondern auch vom langen Leuchttisch. Den hat Trainor aufstellen lassen, damit die Teilnehmer ihr eigenes »mysterious animation project« realisieren können. Gezeichnet wird mit dem schwarzen Filzmarker, jeder bekommt seine eigene Vorlage, sein weißes Blatt Papier und nur wenige Mal-Vorschriften. Die Bilder werden später abfotografiert – im Filmeralltag verwendet Trainor dafür eine Filmkamera –, den Rest erledigt Techniker Joachim Büchel am Computer: 25 Einzelbilder pro Sekunde lassen eine Vampirfledermaus über den Boden galoppieren. Und jeder hat seine Punkte, Striche, Schraffierungen, Sternchen und Schwanenköpfe dazu beigetragen.

So arbeitet Trainor: Er entdeckt ein spannendes Motiv, fotokopiert, zerschneidet, zeichnet nach, filmt ab und bringt Bewegung ins Bild. Und er erzählt: über seine anstehende Heirat, über seine Bulldogge, seine Vorliebe für 16mm-Filme. Darüber, dass er eigentlich keine mit Musik untermalten Filme mag und dass er früher als Barkeeper gearbeitet hat. Auch das ist eine Art des Trainorschen Anthropomorphismus. Seine Arbeiten bekommen menschlich-empirische Züge, weil er sie in einen persönlichen Zusammenhang stellt.

realize their own »mysterious animation project«. The drawing is done with black felt pen; each participant receives a model, a sheet of white paper, and a very few directions. The pictures are later photographed; Trainor uses a film camera to do this in his everyday work as a filmmaker. Technician Joachim Büchel does the rest on a computer: 25 individual images per second let a vampire bat gallop across the floor. And everyone has contributed his own points, strokes, hatchings, stars, and swan heads to it.

That is how Trainor works: he discovers a fascinating motif, photocopies, cuts apart, draws copies, films them, and brings motion into the picture. And he talks: about his imminent marriage, his bulldog, or his love of 16mm films. That he doesn't really like movies with music sound tracks and that he used to work as a barkeeper. That, too, is a kind of Trainorish anthropomorphism. His works take on human-empirical characteristics, because he places them in a personal relationship.

