



Express

86



Yourself

Amidst today's constant tick of openings, galleries and museums often employ performances to lend exhibitions a sense of temporal distinction. It's not an opening like any other: it's an event; you had to be there. At best in these situations, performance is a testament to the fact that art is still best experienced physically, in person. At worst, they relegate performance to the status of side-show – fleeting amusement that invariably gives way to the main attraction. Performance artist **Christian Falsnaes** knows this conundrum well. Born in Copenhagen and trained in Vienna, Falsnaes wins his audience by actively dismantling the performer/spectator binary with group chanting, mock demonstrations, and fist pumping sing-alongs. In this interview with *Carson Chan*, Falsnaes ruminates on the techniques, politics and ethics of breaking down the fourth wall.

Um aus der Masse der Veranstaltungsangebote herauszustechen, eröffnen immer mehr Museen und Galerien ihre Ausstellungen mit speziellen Aktionen und Performances. »Unsere Vernissage ist ein Event!« »Da muss man dabei gewesen sein!« Im günstigsten Fall beweist solch eine Performance, dass Kunst noch immer am besten direkt erlebt wird. Im schlimmsten Fall verkommt die Performance zum amüsanten Vorprogramm des Hauptakts. **Christian Falsnaes** ist sich dieses Risikos bewusst. Der in Kopenhagen geborene Performancekünstler, der in Wien studiert hat, baut durch Scheindemonstrationen, Gruppengesänge und euphorische Mitsingchoräle die Barrieren zwischen Darsteller und Zuschauer ab. In diesem Interview mit *Carson Chan* spricht Falsnaes über die Technik, Politik und Ethik seiner Demontage der vierten Wand.



CARSON CHAN: *You studied with Peter Kogler, Constanze Ruhm and Daniel Richter at the Academy of Fine Arts in Vienna; none of them are artists who I would associate with performance art. How did you come to focus on performance?*

CHRISTIAN FALSNAES: I started making performances long before I entered the academy. Actually, my way into art was through writing graffiti in the suburbs of Copenhagen. When I got bored of it, I realized that what I liked most about graffiti was its performative aspect – the action, the doing.

CHAN: *You have painted a whole train ...*

FALSNAES: Yes, that's one of my oldest performances. This was in the early 00s, and at the time I made a lot of performance-like actions on the streets.

CHAN: *Did the passersby know they were watching a performance? Important in any performance is the implicit acceptance of spectatorship.*

FALSNAES: That's a good point; this was not something I was thinking about at the time. The first time I was invited to perform in an art context, I remember thinking about all the new possibilities of art performance. I was reading a lot on media and art performances, its history, the various performance groups and contexts from around the world. I looked at a lot of Paul McCarthy's work. All of this is not so important for me anymore.

88

CHAN: *You seem to reference history quite a lot in your work. For performances like Existing Things (2010), The Whole Picture (2011) and Elixir (2012), engaging your public, empowering them as participants in the piece and actively changing the way they think about art reminds me of early Futurist strategies. Filippo Marinetti and Umberto Boccioni did things, stunts rather, to elicit strong public reactions. You often have your audience move around the city as a group, holding banners, chanting. Marinetti induced an actual riot in 1910 at the Teatro Rossetti in Trieste, when he challenged the theatregoers' bourgeois mores.*

FALSNAES: Yes, but the main difference to my work is that they saw their audience kind of like their enemy. They were doing extremely noisy things or throwing things at people. And, like those by the Viennese Actionists that came after them, many Futurist performances centred on negative confrontation with the audience. I try to do the opposite. I'm telling them, »You are the audience, you are powerful, you can do something.«

CHAN: *Let's talk about the references to social resistance in your work. You'll get people to march down streets, punch the air, shout slogans; you get them to act out social or political engagement. You draw out the absurdity in both the performance of art and the performance of politics.*

CARSON CHAN: *Du hast bei Peter Kogler, Constanze Ruhm und Daniel Richter an der Akademie der Bildenden Künste in Wien studiert, Künstlern, die ich nicht mit Performance in Verbindung bringen würde. Wie bist du zur Performance gekommen?*

CHRISTIAN FALSNAES: Mit Performances habe ich schon lange vor der Akademie begonnen. Eigentlich bin ich über das Spraysen in den Außenbezirken von Kopenhagen zur Kunst gekommen. Nach einer Zeit hat mich das gelangweilt und ich habe gemerkt, dass ich an Graffiti am meisten den performativen Aspekt mochte – die Aktion, das Machen.

CHAN: *Du hast schon einmal einen ganzen Zug bemalt ...*

FALSNAES: Ja, das ist einer meine ältesten Performances. Das war in den frühen 00er Jahren, als ich viele performanceartige Aktionen auf der Straße machte.

CHAN: *Haben die Passanten verstanden, dass sie eine Performance sehen? Wichtig für jede Performance ist ja, dass die Rolle des Zuschauers mitgedacht wird.*

FALSNAES: Das ist ein guter Punkt, aber damals habe ich nicht darüber nachgedacht. Erst als ich für eine Performance im Kunstkontext eingeladen wurde, begann ich über die neuen Möglichkeiten nachzudenken. Ich habe viel über Medien und Kunstperformances gelesen, ihre Geschichte, die verschiedenen Performancegruppen und Kontexte. Ich sah mir viel von Paul McCarthy an. Aber das ist alles nicht mehr so wichtig für mich.

CHAN: *Du beziehst dich doch in deiner Arbeit stark auf Geschichte. In Performances wie »Existing Things« (2010), »The Whole Picture« (2011) und »Elixir« (2012) bindest du dein Publikum ein, machst es zum Teil deiner Arbeiten und veränderst wirklich seine Sicht der Kunst. Das erinnert mich sehr an frühe Strategien der Futuristen. Filippo Marinetti und Umberto Boccioni machten ja fast Stunts, um heftige Reaktionen bei den Zuschauern auszulösen. Du lässt dein Publikum oft als Gruppe durch die Stadt ziehen, Transparente tragen und singen. 1910 provozierte Marinetti am Teatro Rossetti in Triest das bürgerliche Publikum so sehr, dass es zu einem Randal kam.*

FALSNAES: Ja, aber der Hauptunterschied zu mir ist, dass sie ihr Publikum als eine Art Feind gesehen haben. Sie haben extremen Radau gemacht und die Leute mit allem Möglichen beworfen. Ähnlich wie später bei den Wiener Aktionisten waren viele futuristische Performances auf die Konfrontation mit dem Publikum aus. Ich versuche das Gegenteil zu machen. Ich sage: »Ihr seid das Publikum, ihr habt Macht, ihr könnt etwas tun.«

CHAN: *Sprechen wir über Formen gesellschaftlichen Widerstands in deiner Arbeit. Du bringst die Leute dazu, auf die Straße zu gehen, die Fäuste zu erheben, Parolen zu schreien, den gesellschaftlichen und politischen Kampf durchzuspielen. Du arbeitest sowohl die Absurdität der Performance in der Kunst als auch in der Politik heraus.*





Elixir, PSM, Berlin 2011

Existing Things, COCO, Vienna / Wien 2010
Photos: eSel.at





There and Back, Skånes Konstförening, Malmö 2010



FALSNAES: I find the language and imagery of public demonstrations very powerful. The emotions they evoke in the demonstrators are also very powerful, but I'm not interested in the agendas. I can imagine that my performances would collapse if they tried to promote specific political or religious ideologies. By engaging people in absurd or nonsensical situations – situations done in their own right and not for the sake of another agenda – they become more aware of the language and imagery of demonstration. This is what I find interesting.

CHAN: *But is it enough to say that you find the tectonics of demonstration interesting? Particularly in the past year, with ideology changing manifestations on Tahrir Square in Cairo, the demonstrations in support of Pussy Riot in Moscow, and the Occupy protests throughout the U.S. ... Would you see your performances that call on your audience to partake in mock demonstrations as a critique of these activities?*

FALSNAES: Of course, there is an element of critique in my works in that they reveal the mechanics of rituals and groups. But I think it would be too narrow to see the work purely as a critique of political demonstrations. I don't make these participatory performances as statements, but I see them as compositions of actions, events, installations, videos.

CHAN: *The recent works seem like compositions for illustrating the potential that exists in the feeling of conviction. When actions happen in an art context, their effects rarely cross over into the general civic sphere in any real way. People from the Occupy movement were invited to take part in this year's Berlin Biennale; they were given full use of the main exhibition space in the main venue. During the press conference, they were full of conviction and purpose, so I was shocked to see them at the opening party drinking champagne with the VIP guests. Performance, whether in real life politics or in the arts, requires an »on/off« dynamic. Your work is a critique in the way that it provides a mirror to the theatre of everyday life.*

FALSNAES: I definitely think that art has the ability to investigate life in a more thoughtful way. When people are cheering and screaming at a rock concert, they are not thinking about what they are doing, but if you invite them to cheer and scream and chant at an art opening, then suddenly there is another level of reflection. At a rock concert, these actions are ritualized, but at an art opening, even after the long history of performance art, these actions seem absurd. Decontextualizing our rituals makes us question them. This is the critical element.

I'm inviting people to project
their fears and inhibitions onto
my identity and body

Das Publikum soll seine Ängste und Hemmungen
auf mich und meinen Körper projizieren

FALSNAES: Die Sprache und Symbolik von Demonstrationen haben sehr viel Kraft, sie lösen in den Demonstranten starke Gefühle aus. Aber ich interessiere mich nicht für ein politisches Ziel. Ich kann mir vorstellen, dass meine Performances scheitern würden, wenn sie bestimmte politische oder religiöse Ideologien unterstützen würden. Wenn man Leute in absurde oder sinnlose Situationen bringt – Situationen, die um ihrer selbst und nicht um einer anderen Agenda willen existieren – wird ihnen die Sprache und Symbolik von Demonstration stärker bewusst. Das interessiert mich.

CHAN: *Aber reicht es zu sagen, dass du die Struktur von Demonstrationen interessant findest? Vor allem wenn man an das letzte Jahr denkt, mit den revolutionären Kundgebungen am Tahrir-Platz in Kairo, den Demonstrationen zur Unterstützung von Pussy Riot in Moskau und den USA-weiten Occupy-Protesten ... Verstehst du deine Performances, die das Publikum auffordern, sich an Scheindemonstrationen zu beteiligen, als eine Kritik an diesen Bewegungen?*

FALSNAES: Es gibt sicher ein kritisches Element in meinen Arbeiten, da sie die Mechanismen von Ritualen und Gruppen offenlegen. Aber ich denke, es wäre verkürzt, sie nur als Kritik an politischen Demonstrationen zu sehen. Diese partizipatorischen Performances sind keine Statements, sondern Kompositionen von Aktionen, Events, Installationen und Videos.

CHAN: *Die jüngsten Arbeiten wirken wie Kompositionen, die das Potenzial zeigen, das im Gefühl der Überzeugung steckt. Aktionen im Kunstkontext haben selten einen tatsächlichen Einfluss auf die Gesellschaft. Einige Occupy-Gruppen wurden dieses Jahr von der Berlin Biennale eingeladen, man hat ihnen den Hauptraum des wichtigsten Ausstellungsortes gegeben. Bei der Pressekonferenz waren sie voller Überzeugung und Tatendrang, aber dann war ich geschockt, sie bei der Eröffnungsparty mit den VIPs Champagner trinken zu sehen. Performances, ob in der Politik oder der Kunst, erfordern eine on-off-Dynamik. Deine Arbeit ist insofern eine Kritik, als sie der Theatralik des Alltags einen Spiegel vorhält.*

FALSNAES: Ich denke wirklich, dass Kunst dazu in der Lage ist, das Leben auf eine reflektiertere Art zu begreifen. Wenn Leute auf einem Rockkonzert kreischen, denken sie nicht darüber nach, was sie tun, aber wenn sie bei einer Eröffnung schreien und singen sollen, dann gibt es plötzlich eine andere Ebene der Reflexion. Bei einem Rockkonzert sind diese Handlungen ritualisiert, aber bei einer Ausstellungseröffnung wirken diese Handlungen absurd, selbst nach der langen Geschichte der Performance-Kunst. Wenn wir unsere Rituale dekontextualisieren, hinterfragen wir sie. Das ist das kritische Element.



CHAN: *Tell me about the role of »being normal« in your performances. You often wear your everyday clothes in the performances: slacks and a button-down shirt. The normative is broken by unexpected actions. In There and Back (2010), you start sliding around, shouting, on a greased up piece of parquet, and in Ich Finde die Landschaft Hier Auch Einfach So Geil (2009), we see you masturbating on top of a mountain. Are your clothes meant to collapse everyday life with performance?*

FALSNAES: It's quite important for me to wear everyday clothes. I never wait backstage before a performance; I'm hanging around with the audience and then suddenly I just start. There should be a fluid transition into the performance. I want to suggest that everyone could step out of the crowd and direct the situation like me.

CHAN: *Has that happened before?*

FALSNAES: No. When I started to do these things, around the mid-00s, I was very concerned about how people would react to confrontation, about how far to take things. I'm inviting people to project their fears and inhibitions onto my identity and body. I think I relieve a lot of anxiety when I take the lead and be the front man. No one wants to be the first to do something, but people will naturally participate 100% when they see me putting in 200%. There are moments of uncertainty amongst the audience when I start shouting out of the blue – it's awkward, people are questioning themselves, whether they should follow my instructions. They look around at other people to see if they're following. I put all my energy into this, I don't question the awkwardness, and after a short time people accept the situation. By this point there is almost no resistance.

CHAN: *Sometimes doing something that seems different is not different or new at all. This was evident in Existing Things. You started the performance by showing video documentation of your past performances and physically re-performing abridged versions of each one. Then you said, »And now for something different«, marking a break with your artistic history and declaring that everything to come is going to be completely new. You then asked one audience member, a young woman, to direct as a number of other people lifted you up and used your head as a paintbrush to make a painting. It becomes obvious that this completely new thing, this supposed complete break with a past, is basically a reenactment of Yves Klein's Anthropometry body painting per-*

I have the feeling that many performance artists today deliberately make their performances boring, because they don't want them to be confused with theatre or recreation

CHAN: *Welche Rolle spielt das »Normale« in deinen Performances? Du trägst darin oft deine Alltagskleidung: Hosen und Button-Down Hemden. Das Normierte wird durch überraschende Handlungen gebrochen. In »There and Back« (2010) beginnst du auf einem eingeseiften Stück Holzboden herumzurutschen und zu schreien, und in »Ich Finde Die Landschaft Hier Auch Einfach So Geil« (2009) sieht man dich auf einem Berggipfel onanieren. Hat deine Kleidung die Funktion, das Alltägliche und die Performance kurzzuschließen?*

FALSNAES: Es ist wichtig für mich, normale Kleidung zu tragen. Ich warte vor einer Performance niemals Backstage, sondern halte mich unter dem Publikum auf und beginne dann einfach. Es soll einen fließenden Übergang in die Performance hinein geben. Ich möchte vermitteln, dass jeder aus der Menge heraustreten und die Situation übernehmen könnte.

CHAN: *Ist das schon einmal passiert?*

FALSNAES: Nein. Als ich begonnen habe, etwa Mitte der 00er, hat mich sehr beschäftigt, wie die Leute auf Konfrontation reagieren würden, wie weit man überhaupt gehen kann. Das Publikum soll seine Ängste und Hemmungen auf mich und meinen Körper projizieren. Ich denke, dass ich viele Ängste abbaue, indem ich die Führung übernehme und der Frontmann bin. Niemand möchte der erste sein, aber die Leute machen automatisch 100% mit, wenn sie sehen, dass ich 200% gebe. Es gibt im Publikum Momente von Unsicherheit, wenn ich wie aus dem Nichts zu schreien beginne. Es ist den Leuten unangenehm, sie zögern, ob sie meinen Anweisungen folgen sollen. Sie schauen, ob die anderen mitmachen. Ich stecke meine gesamte Energie hinein, das Peinliche daran kümmert mich nicht, und nach kurzer Zeit akzeptieren die Leute die Situation. Von da an gibt es fast keinen Widerstand mehr.

CHAN: *Manchmal macht man etwas, das einem anders erscheint, aber dabei ist es gar nicht so anders oder neu. Das war in »Existing Things« ganz offensichtlich. Es begann mit Video-Dokumentationen deiner früheren Performances, die du in verkürzter Form nachperformt hast. Dann hast du mit den Worten »and now for something different« einen Bruch mit deiner künstlerischen Vergangenheit angekündigt und damit erklärt, dass alles was jetzt kommen wird, neu sein wird. Du hast einer Zuschauerin, einer jungen Frau, die Regie übergeben, und wurdest von einer Gruppe von Leuten hochgehoben, die mit deinem Kopf als Pinsel ein Bild malten. Es wird klar, dass dieses vollkommene Neue, dieser angeblich totale Bruch mit der Vergangenheit im Grunde genommen ein Reenactment von Yves Kleins »Anthropometrie«-Bodypainting-Performances aus den 60er Jahren ist. Das Interessanteste an deiner Performance war für mich, wie du die Kontrolle über die Situation abgegeben hast, aber die Frau ihre Macht niemals ausnützte. Sie hätte die Leute anweisen können, dich auf den Boden zu werfen, dir die Kleider vom Leib zu reißen, dir Farbe in den Rachen zu gießen, aber sie hat es nicht getan. Die Performance zeigte ein sehr bestimmtes kulturelles Verständnis*



formances of the 60s. The most interesting thing in this performance for me was how you relinquished control of the situation, but the woman you gave it to never took advantage of that power. She could have directed people to throw you to the ground, rip your clothes off, pour paint down your throat, but she didn't. The performance exposed a very particular cultural understanding of power, agency, authority and control. We should add that the performance happened in Vienna.

FALSNAES: The balance between power, control, freedom and improvisation is very difficult. The more freedom I give to the audience, the more difficult it is for them to act. If I say, »Take this spray can and write this word on the wall«, as I did with *Elixir*, everybody will do it immediately. If I say, »Here's a spray can«, or »Choose a color and paint whatever you want«, then people hesitate. If I leave spray cans on the ground and say, »Anybody who wants can go and spray the walls«, then nobody will do it. It's difficult to create a context for interaction. I'm constantly trying to create both a frame and the freedom within it.

CHAN: *What is the difference between participation and the illusion of participation? You could have cast the woman in Existing Things and asked her to be more transgressive. This might have given the other audience members license to be transgressive themselves. This, I would say, is the political potential of your work; our observations of it could easily be brought into a public or political realm.*

FALSNAES: Right. You could walk down a street in whichever way you like. You could walk in a zigzag pattern, if you wanted, but we generally walk in a straight line because we're framed by the design and the context of the street. Even though you are acting free, you still perform within a limited structure.

CHAN: *What's revealed is the difference between freedom and choice. If you're given only one choice, but you have the freedom to choose, you're not really choosing. Is it possible to script freedom? Is it possible to script enjoyment and pleasure? I recently spoke at a symposium at the University of Linz, and many people took issue with my assertion that exhibitions, if not art, should be entertaining. We demand other art forms like music, literature and film to be both intellectually stimulating and entertaining, but why don't we require that of art? Performance art though, I think, occupies a position where entertainment wouldn't be seen as something low.*

FALSNAES: I'm not too worried about approaching taboos like entertainment, where people have to ask themselves if what they are looking at is indeed art. Having said that, it has taken me many years to have people accept what I was doing, precisely because it is entertaining. I have the feeling that many performance artists today deliberately make their performances boring, because they don't want them to be confused with theatre or recreation. I think these are strange things to be afraid of. Entertainment is a very powerful tool.

Mir kommt vor, dass heute viele Künstler ihre Performances bewusst langweilig gestalten, weil sie nicht mit Theater oder einem Freizeitprogramm verwechselt werden wollen

von Macht, Autorität und Kontrolle. Man sollte noch dazusagen, dass die Performance in Wien stattgefunden hat.

FALSNAES: Das Gleichgewicht zwischen Macht, Kontrolle, Freiheit und Improvisation zu halten, ist sehr schwierig. Je mehr Freiheiten ich dem Publikum gebe, umso schwerer fällt es ihm, mitzumachen. Wenn ich sage »Nimm diese Spraydose und schreib' dieses Wort an die Wand«, wie ich es in »Elixir« gemacht habe, wird es jeder sofort tun. Wenn ich sage »Hier ist eine Spraydose«, oder »Such' dir eine Farbe aus und male, was immer du willst«, zögern die Leute. Wenn ich Spraydosen auf dem Boden liegen lasse und sage »Jeder, der will, kann die Wände besprayen«, wird es niemand tun. Es ist schwierig, einen Kontext für Interaktion zu schaffen. Ich versuche ständig beides zu erzeugen, einen Rahmen und Freiheit darin.

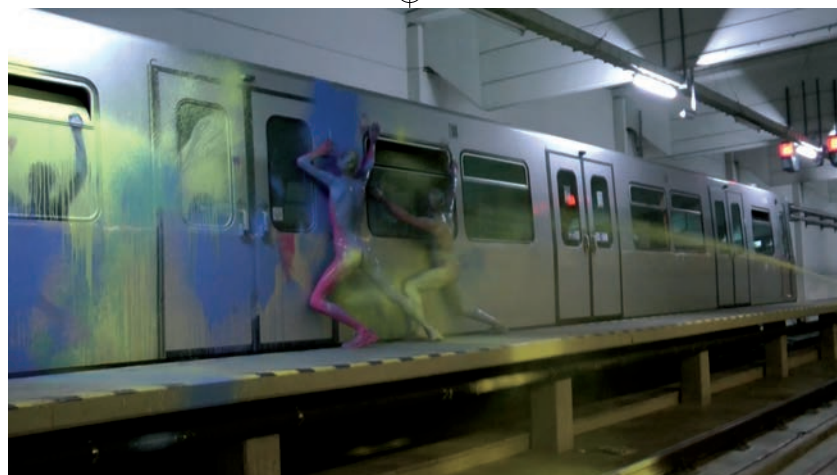
CHAN: *Was ist der Unterschied zwischen Partizipation und der Illusion von Partizipation? Du hättest die Frau in »Existing Things« casten und sie dazu auffordern können, grenzüberschreitender zu sein. Das hätte vielleicht die anderen Zuschauer ermutigt, selbst grenzüberschreitend zu sein. Ich würde sagen, das ist das politische Potenzial deiner Arbeit. Diese Beobachtung könnte leicht in einen öffentlichen oder politischen Bereich übertragen werden.*

FALSNAES: Das stimmt. Man könnte eine Straße entlang gehen, wie man will, zum Beispiel in einem Zick-Zack. Aber wir gehen normalerweise gerade aus, weil uns Bauform und Kontext der Straße lenken. Obwohl man frei handelt, bewegt man sich doch immer noch innerhalb einer begrenzten Struktur.

CHAN: *Was klar wird, ist der Unterschied zwischen Freiheit und Wahl. Auch wenn man die Freiheit zu wählen, aber nur eine Wahlmöglichkeit hat, wählt man nicht wirklich. Kann man Freiheit skripten? Kann man Freude und Vergnügen skripten? Ich habe vor kurzem auf einem Symposium an der Universität Linz teilgenommen, und viele hatten ein Problem mit meiner Behauptung, dass Ausstellungen, wenn nicht sogar Kunst an sich, unterhaltsam sein sollten. Wir erwarten von anderen Kunstformen wie Musik, Literatur und Film beides zu sein, intellektuell anregend und unterhaltsam, wieso nicht auch von der Kunst? Performance-Kunst besetzt allerdings eine Position, wo Unterhaltung nicht als etwas Negatives gesehen wird.*

FALSNAES: Ich habe keine Angst vor Tabus wie Unterhaltung, wo die Leute sich fragen, ob das, was sie sehen, wirklich Kunst ist. Allerdings hat es lange gedauert, bis die Leute akzeptiert haben, was ich tue, genau weil es unterhaltsam ist. Mir kommt vor, dass heute viele Künstler ihre Performances bewusst langweilig gestalten, weil sie nicht mit Theater oder einem Freizeitprogramm verwechselt werden wollen. Ich finde es eigenartig, sich davor zu fürchten. Unterhaltung ist doch ein mächtiges Werkzeug.

Training, 2012
 HD video in collaboration with/
 in Zusammenarbeit mit
 Soren Berner & Amos Angeles, 2012



CHAN: *It's powerful, but it's also dangerous. The danger is that people will view your work purely as a form of amusement and the intellectual engagement doesn't begin. Another danger, of course, is the commodification of performance art as pure entertainment. Last year, Marina Abramović and Jeffrey Deitch hosted a fund-raising dinner at the Museum of Contemporary Art in L.A., where they featured nude models performing Abramović's works as centrepieces on dinner tables. It was crudely exploitative of both the form and the performers.*

FALSNAES: That's a particularly ugly example, but most institutions habitually use performance art as fun diversions for openings and other events. I'm very aware of not being a sideshow that fills the programming gaps.

94

CHAN: *You mentioned earlier that you think of your performances almost like musical compositions and that the audience is your artistic material.*

FALSNAES: Well, for example, with *Rational Animal* (2008), I had sketched out a sequence of events, each made up of a number of objects, video projections, actions. At one point I had thought to hire a group of actors to take part in the work, but then I realized that I had a group of potential actors with the audience. Two years later, when I performed *There and Back* in Malmö, I gave different people in the audience instructions to contribute to the composition. Some had to describe a video they watched, a man had to reel me in with a fishing line, others had to throw pies at my face, and so on. I realized that the interaction between the audience and me was more interesting than the composition I had planned. I began to see the audience as a material I could engage with.

CHAN: *Have you developed specific techniques for directing or manipulating the audience?*

FALSNAES: No, not at all. I don't have any training, but when I recently spoke to a social psychologist,

Even if you had sat there
 and refused to react, that
 would have been your
 participation, and the camera
 would have recorded it

CHAN: *Es ist mächtig, aber auch gefährlich. Die Gefahr besteht, dass deine Arbeit bloß als eine Form von Unterhaltung gesehen wird und keine intellektuelle Auseinandersetzung stattfindet. Eine andere Gefahr ist natürlich auch die Kommerzialisierung der Performance als reine Unterhaltung. Letztes Jahr veranstalteten Marina Abramović und Jeffrey Deitch ein Wohltätigkeitsdinner im Museum of Contemporary Art in L.A., wo als Tischdekoration Aktmodelle Abramovićs Arbeiten performten. Auf derbe Weise wurden die Form und auch die Performer ausgebeutet.*

FALSNAES: Das ist ein besonders abstoßendes Beispiel, aber die meisten Institutionen *benützen* für gewöhnlich Performances als amüsante Abwechslung bei Eröffnungen und anderen Veranstaltungen. Ich schaue sehr darauf, nicht als Nebenattraktion die Programmlöcher zu füllen.

CHAN: *Du hast früher einmal erwähnt, dass deine Performances für dich fast musikalische Kompositionen sind, und das Publikum dein künstlerisches Material ist.*

FALSNAES: Bei »Rational Animal« (2008) habe ich zum Beispiel eine Sequenz aus Ereignissen skizziert, zusammengesetzt aus Objekten, Video-Projektionen und Handlungen. Kurz habe ich überlegt, eine Gruppe von Schauspielern dafür zu engagieren, aber dann ist mir klar geworden, dass ich schon mit meinem Publikum potenzielle Schauspieler hatte. Als ich zwei Jahre später »There and Back« in Malmö performte, gab ich einigen Leuten aus dem Publikum Anweisungen, etwas zur Komposition beizutragen. Manche mussten ein Video, das sie gesehen hatten, beschreiben, ein Mann musste mich an einer Angelschnur einholen, andere mussten mir Torten ins Gesicht werfen, und so weiter. Ich habe bemerkt, dass die Interaktion zwischen mir und dem Publikum interessanter war als mein geplanter Ablauf. Ich habe begonnen, das Publikum als Material zu sehen, mit dem ich mich auseinandersetzen kann.

CHAN: *Hast du spezielle Techniken entwickelt, um das Publikum zu lenken oder zu manipulieren?*

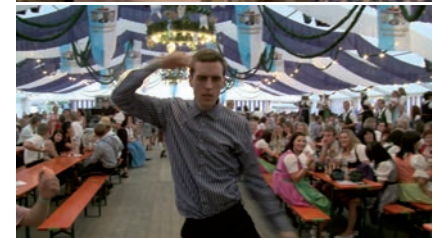
FALSNAES: Nein, überhaupt nicht. Ich habe keine Ausbildung, aber als ich mich letztes mit einem Sozialpsychologen unterhalten habe, dachte er, dass ich psychologische Techniken zur Motivation von Menschen studiert hätte. Bei mir war es learning by doing. Es geht mir letztlich nicht darum, das Verhalten der Leute zu kontrollieren. Ich bin zufrieden, wenn sich Situationen entwickeln, ohne Drehbuch.



Influence, Regionale12, St. Lambrecht 2012



Stills from / aus *Influence*, 2012





he thought that I had studied psychological techniques to engage people into action. I've learned from doing. In the end, I'm not interested in controlling how people behave. I'm happy to let situations develop, to leave them unscripted.

CHAN: *Do you talk to people in the audience after the performance?*

FALSNAES: Yes, I do. Generally, I get a lot of response after the performances. People email me afterwards, too. A lot of people have been really positive about their participation, they feel that it was a strong experience and that it made them think about all sorts of things. Others tell me that they had a good time during the performance, but that they felt used afterwards, particularly after they see themselves performing in the video, behaving in ways they don't usually identify with.

CHAN: *How do you react to these responses?*

FALSNAES: I want people to feel something, so their response is always a kind of recognition. Positive or negative, a reaction is really good.

96

CHAN: *Well, then the work could never really fail in regards to audience reaction, right? What would be an illegitimate reaction?*

FALSNAES: A reaction that would signal a failure would be if someone didn't feel an urge to participate and if they didn't understand why they should have. Even if people don't join into the performance, I want them to be conscious of the choice.

CHAN: *I was in the audience of Elixir, and your call to participate was clear. After a group of volunteers from the audience had painted on the walls, broke through it, and after you had sung a song, you asked us to spray the word »Elixir« on wooden signs. I was one of the first ones handed a can of spray paint, and I remembered thinking that the reason to participate was for the sake of participation. This goes back to the distinction between choice and freedom, and, as it was somehow unclear at that moment, I felt aggression. I sprayed the words »Fuck you« instead, and afterwards I remember being even more annoyed because whatever I would have done would have been incorporated into your performance. I had no choice in the matter.*

FALSNAES: Even if you had sat there and refused to react, that would have been your participation, and the camera would have recorded it.

CHAN: *The totalizing world you create in your performances is perhaps its most powerful aspect, for me. Especially when you use the aesthetics of demonstration, protest and politics, it seems to highlight the theatricality of real-world politics. We talked about how the convictions and feelings of agency you bring people are fleeting; they cease the moment the per-*

Selbst wenn du dagesessen wärst und dich verweigert hättest, wäre das deine Teilnahme gewesen und von der Kamera aufgezeichnet worden

CHAN: *Sprichst du nach den Performances mit den Leuten aus dem Publikum?*

FALSNAES: Ja, das mache ich. In der Regel bekomme ich viele Rückmeldungen und Emails nach den Performances. Viele äußern sich sehr positiv über ihre Teilnahme, sie empfanden es als intensive Erfahrung, die sie zum Nachdenken über alle möglichen Dinge gebracht hat. Andere haben mir erzählt, dass ihnen die Performance Spaß gemacht hatte, sie sich aber danach benutzt fühlten. Vor allem nachdem sie sich im Video gesehen haben, wo sie ein Verhalten zeigen, das ihnen normalerweise fremd ist.

CHAN: *Wie reagierst du auf solche Rückmeldungen?*

FALSNAES: Ich möchte, dass die Leute etwas spüren, deshalb ist ihre Rückmeldung immer eine Art von Anerkennung. Positiv oder negativ, eine Reaktion ist immer gut.

CHAN: *Dann kann also die Arbeit, was die Publikumsreaktion betrifft, nie wirklich schiefgehen? Was wäre eine unzulässige Reaktion?*

FALSNAES: Eine Reaktion, die mein Scheitern zeigen würde, wäre, wenn jemand nicht den Drang empfindet mitzumachen und nicht verstehen würde, warum er das überhaupt tun sollte. Selbst wenn Leute nicht an der Performance teilnehmen, sollen sie sich dieser Entscheidung bewusst sein.

CHAN: *Ich war im Publikum von »Elixir«, und dein Aufruf zur Teilnahme war eindeutig. Eine Gruppe von Freiwilligen malte auf die Wände und brach sie durch. Du hast ein Lied gesungen und uns dann aufgefordert, das Wort »Elixir« auf Holzschilder zu sprayen. Ich war einer der ersten, denen eine Spraydose gegeben wurde, und ich erinnere mich, gedacht zu haben, hier geht es ums Mitmachen um des Mitmachens willen. Das geht wiederum zurück zur Unterscheidung von Wahl und Freiheit, und da genau das zu diesem Zeitpunkt unklar war, hatte ich Aggressionen. Ich sprayte stattdessen die Worte »Fuck You«. Und danach war ich noch viel verärgerter, weil was auch immer ich getan hätte in deine Performance eingeflossen wäre. Ich hatte also keine Wahl.*

FALSNAES: Selbst wenn du dagesessen wärst und dich verweigert hättest, wäre das deine Teilnahme gewesen und von der Kamera aufgezeichnet worden.

CHAN: *Die totalisierende Welt, die du in deinen Performances schaffst, ist für mich der wahrscheinlich stärkste Aspekt deiner Arbeit. Besonders wenn du mit der Ästhetik der Demonstration, des Protests und der Politik arbeitest, scheinst du die Aufmerk-*





formance stops. But there might be value in scripting feelings in any case. If you're in a bad mood and you artificially pull your face into a smile, you actually feel better. The causality between action and emotion seems to be reversible.

FALSNAES: Of course, that's why I start almost every performance by doing some really simple group action, like saying, »Now, okay, everyone say, ›Yeah‹. No, I mean, everyone say, ›Yeah!‹ Come on, ›Yeah!‹« Even if I have to repeat it three or four times until everyone says »Yeah!«, you have them already – they've emerged as a group. It's the same as forcing yourself to smile. Getting people to shout slogans and to demonstrate, even if it's for some silly reason, has more of an effect than showing them images of other people shouting slogans and demonstrating. Your body tells you that you're creating something, that you're part of a movement, that it's great, and you emerge from the piece changed.

CHAN: *You assume the role of the artist-hero-leader.*

FALSNAES: A performance always has a hierarchal structure. There is at least one performer, and everyone else is in the audience. At the very least, a performance imposes a duration of time. When we were shooting the music video *Influence* in Salzburg, I directed everyone to run outside onto the grass, because I wanted the performance to end, and everyone would just wander off. When we got out of the building, I really felt that people wanted something else to happen. We all started to give each other high fives, hold hands, people started to hug. Suddenly, I had an image in my mind where I was naked, lying in a big pile of people. I took off my clothes and threw myself into the audience, and they started to carry me around. Someone yelled, »Take him back inside!« When we got in, someone else shouted, »Put him on the stage!« The audience took over. That was the best way to end the performance. —

samkeit auf das Theatrale der wirklichen Politik zu lenken. Wir haben darüber gesprochen, dass das Gefühl und die Überzeugung von Macht, die du den Leuten vermittelst, flüchtig sind und in dem Moment vorbei sind, wo die Performance zu Ende ist. Aber es mag in jedem Fall ein Sinn darin liegen, Gefühle künstlich herbeizuführen. Wenn du schlechte Laune hast und dich zwingst zu lachen, fühlst du dich wirklich besser. Die Kausalität zwischen Aktion und Emotion scheint umkehrbar zu sein.

FALSNAES: Sicher, das ist der Grund warum ich fast jede Performance mit wirklich einfachen Gruppenaktionen beginne und einfach sage, »Okay, jeder sagt ›yeah‹. Nein, ich meine, jeder sagt ›yeah!‹ Kommt wirklich, ›yeah!‹«. Und selbst wenn ich es drei oder vier Mal wiederholen muss, bis jeder ›yeah‹ sagt, hast du sie schon, sie sind zu einer Gruppe geworden. Es ist das Gleiche, wie wenn du dich zum Lächeln zwingst. Leute dazu zu bringen Parolen zu schreien oder zu demonstrieren, auch wenn es für einen lächerlichen Grund ist, hat eine größere Wirkung als ihnen Bilder davon zu zeigen. Dein Körper sagt dir, dass du etwas schaffst, du Teil einer Bewegung bist. Das ist großartig, und du gehst aus dieser Performance als anderer hinaus.

CHAN: *Du nimmst die Rolle des Künstlerhelden als Führer ein.*

FALSNAES: Eine Performance hat immer eine hierarchische Struktur. Es gibt zumindest einen Performer, und alle anderen sind das Publikum. Zumindest zwingt sie einem einen Zeitrahmen auf. Als wir das Musikvideo »Influence« in Salzburg drehten, wies ich alle an, hinaus auf die Wiese zu laufen. Ich wollte, dass die Performance endet und alle einfach weggehen. Als wir draußen waren, habe ich richtig gespürt, dass die Leute noch mehr wollten. Wir begannen uns High Fives zu geben, an den Händen zu halten und uns zu umarmen. Plötzlich hatte ich ein Bild in meinem Kopf, wo ich nackt auf einem großen Haufen Menschen liege. Ich zog mich aus und warf mich ins Publikum. Sie haben begonnen mich herumzutragen. Irgendjemand schrie, »Bringt ihn wieder hinein!«. Als wir drinnen waren, schrie ein anderer »Legt ihn auf die Bühne!«. Das Publikum hat übernommen. Das war die beste Art, die Performance zu beenden. —

Aus dem Englischen von Stefan Tasch

CHRISTIAN FALSNAES *born/geboren 1980 in Copenhagen/Kopenhagen. Lives in/Lebt in Berlin. Exhibitions/Ausstellungen: Modes of Address, Salzburger Kunstverein; Regionale12, Murau; A good reason is one that looks like one, Message Salon, Zurich (Performance) (2012); Elixir, PSM, Berlin (solo); Regress-Progress, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw; ACTS, Museum of Contemporary Art, Roskilde; Existing Things, OSLO10, Basel (Performance); Sequences Real time Art Festival, Reykjavik (2011); There and Back, Skånes Konstförening, Malmö (solo); Speak & Spell, Coco, Vienna (2010).*

Represented by/Vertreten von PSM, Berlin

CARSON CHAN *is an architecture writer and curator, based in Berlin. He is a frequent contributor to books and magazines, including 032c, where he is editor-at-large, and Kaleidoscope, where he is contributing editor. In 2012, he curated the 4th Marrakech Biennale/schreibt über Architektur und ist Kurator. Er lebt in Berlin und publiziert regelmäßig Buch- und Magazinbeiträge, darunter in 032c, wo er Editor-at-Large ist, und Kaleidoscope, wo er Contributing Editor ist. 2012 kuratierte er die 4. Marrakesch Biennale.*

