



**pact**

PUBLIKATION

# **IMPACT 11**

*Me and my Glocal*

**27.-30. Oktober 2011**

*Ein interaktives Symposium in 3 Episoden an 3 Tagen  
An interactive symposium in 3 episodes in 3 days*

## IMPRESSUM IMPRINT

PACT Zollverein / Choreographisches Zentrum NRW  
Bullmannaue 20a  
45327 Essen  
Fon +49 (0) 201.289 47 00  
Fax +49 (0) 201.289 47 01  
info@pact-zollverein.de  
www.pact-zollverein.de

Künstlerische Leitung artistic direction: Stefan Hilterhaus  
Projektkonzept und -leitung project concept and direction:  
Stefan Hilterhaus, Katharina Charpey, Isa Köhler  
Projektteam project team: Frederik Bury, Nassrah-Alexia Denif,  
Nadine Godde, Leonie Otto, Alexandra Sipp, Julia Vogt, Yvonne Whyte  
Technik technicians: Dirk Ebbinghaus, Manuel Fischer, Tim Franke,  
Stefan Fuß, Christian Goebel, Michael Goetz, Oded Huberman,  
Marcus Keller, Wim May, Arnd Wortelkamp  
Text text: Katrin Mundt  
Redaktion editing: Melanie Dellmann  
Übersetzung translation: Penny Black  
Photos photos: wenn nicht anders angegeben  
unless otherwise stated Daniel Gasenzer  
Video video: Daniel Burkhardt  
Gestaltung design: labor b designbüro

Gefördert von der  
**KUNSTSTIFTUNG ☛ NRW**

Choreographisches Zentrum NRW GmbH wird gefördert vom Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes NRW und der Stadt Essen. Tanzlandschaft Ruhr ist ein Projekt der Kultur Ruhr GmbH und wird gefördert vom Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes NRW.

Ministerium für Familie, Kinder,  
Jugend, Kultur und Sport  
des Landes Nordrhein-Westfalen



**KULTUR RUHR GmbH**

Me and my Glocal

# IMPACT 11

Öffentliches Programm  
public programme

Mit with  
Phil Collins (GB/DE)  
m7red (AR)  
La Ribot (ES/CH)

27. Oktober 2011  
m7red (AR)

›Public Cartographies‹

27. Oktober 2011  
Phil Collins (GB/DE)  
›Phil Collins: Greatest Hits‹

29. Oktober 2011  
La Ribot (ES/CH)  
›llámame mariachi‹

# VORWORT

Mit *IMPACT11 Me and my Glocal* ging das interaktive Symposiumsformat von PACT Zollverein bereits in seine siebte Runde. Die eingeladenen Gastkünstler Phil Collins, m7red und La Ribot stellten an je einem Tag ihre Arbeiten vor, die aus ihrer jeweiligen Disziplin heraus Möglichkeiten für einen Umgang mit urbanen, politischen und sozialen Fragestellungen aufzeigten. Ihre humorvollen und paradoxen Strategien erprobten sie gemeinsam mit den 36 internationalen Teilnehmern aus den Bereichen Tanz, Choreographie, Film, Theater- und Medienwissenschaft, Musik, Design, Photographie, Architektur und Bildende Kunst und öffneten gleichfalls Raum für eine kritische Auseinandersetzung.

In der vorliegenden Publikation nähert sich Katrin Mundt nicht nur dem Begriff des Glokalen, der den Faden zwischen den drei Symposiumstagen spinnt, sondern reflektiert auch die einzelnen Episoden, zieht Querverweise, geht Randnotizen nach und stiftet die Künstler an, ihre eigene Perspektive hinzu zu fügen. So entsteht ein facettenreiches und ganz eigenes Bild des Symposiums, mit dem wir uns immer wieder aufs Neue drängenden Fragestellungen der zeitgenössischen Kunstproduktion stellen und avancierte Positionen zeigen, die diese verhandeln.

Wir bedanken uns ganz herzlich nicht nur bei den Künstlern, sondern vor allem auch bei den engagierten Teilnehmern, die diesen kreativen Aktionsraum erst haben entstehen lassen. Besonderer Dank gilt dem Team, das mit uneingeschränktem Enthusiasmus dem Experiment seinen Rahmen gibt sowie nicht zuletzt unseren Förderern, vor allem der Kunststiftung NRW, für ihr kontinuierliches Vertrauen in unsere Arbeit.

Nun wünschen wir viel Spaß beim Lesen,  
Ihr PACTeam

# PREFACE

IMPACT11 *Me and my Glocal* marked the seventh round of PACT Zollverein's interactive symposium format. Each guest artist – Phil Collins, m7red and La Ribot – had a day to present their work that, based on their respective disciplines, opened up possibilities for approaching urban, political and social issues. They tested their humorous and paradoxical strategies alongside 36 participants from a variety of fields that included dance, choreography, film, theatre studies, media studies, music, design, photography, architecture and visual arts and as a result created space for critical debate.

In this publication Katrin Mundt does not simply come closer to the concept of the glocal, which was the thread that wove the three days of the symposium together, but she also reflects on the individual episodes, draws cross-references, follows side-notes and animates the artists to add their own perspective. And so a multi-faceted and quite specific picture of the symposium is drawn that we continually use to look at urgent issues of contemporary artistic production and show progressive positions that debate these.

We would like not only to say a big thank you to the artists but particularly to the dedicated participants who enabled this vibrant and creative space to come into being. A special thank you goes to the team that with unbounded enthusiasm set the framework for the experiment, and last but not least we would like to thank our sponsors, above all the Kunststiftung NRW, for their continued trust in our work.

We hope you enjoy reading all about it  
Your PACTeam

# WIE AND MY GLOCAL

6

Versucht man eine Annäherung an das ›Glokale‹, den Begriff also, der den Referenzpunkt der diesjährigen Auflage von IMPACT angibt, so erweist er sich als ebenso suggestiv wie schillernd. Ist seine Herkunft noch relativ eindeutig zu bestimmen, wirft seine inhaltliche Füllung schon mehr Fragen auf. Ursprünglich aus wirtschaftlichen Zusammenhängen entlehnt, wo es die gleichzeitige und gewinnbringende Nutzung traditioneller Arbeitsweisen und importierter Hochtechnologie in Japan bezeichnete, ist das Globale inzwischen zum Synonym für unsere ›globalisierte‹ Lebensweise geworden. Doch so einfach die Kontraktion zweier relativer Ortsbestimmungen zu einem neuen Wort auch sein mag, und so reibungslos sich dieser neue Begriff in ein Weltbild einfügt, das die grenzenlose Mobilisierung von Menschen, Medien und Kapital als selbstverständliche Lebensbedingung im 21. Jahrhundert voraussetzt, so komplex gestalten sich doch die tatsächlichen Kontakte und Konfrontationen zwischen Lokalem und Globalem.

Fast scheint es, als diene die Metapher des Glokalen dazu, die eigentliche Herausforderung einer radikal neuen Erfahrung von Welt und Selbst, einer Erfahrung der Entgrenzung und der Differenz, bewusst zu entschärfen. Ihre ungebrochene Suggestivkraft liefert indes umso mehr Anlass sie als Arbeitshypothese zur Diskussion zu stellen. Drei Tage IMPACT boten Gelegenheit, mit Workshopleitern aus drei Disziplinen, deren künstlerische, theoretische und planerische Arbeit sich auf unterschiedliche Weise zwischen Lokalem und Globalem verortet, nach den Bedingungen zu fragen, unter denen heute Subjektivität entsteht und sich äußert oder Gemeinschaften ihren Ort beanspruchen.

Das Künstler und Kulturschaffende heute in aller Welt leben und arbeiten, gilt inzwischen beinahe als Selbstverständlichkeit. Auch die drei Workshopleiter realisieren ihre Projekte an unterschiedlichen Orten der Welt und in wechselnden Arbeitskontexten. Der britische, gegenwärtig in Deutschland lebende Künstler und Filmemacher Phil Collins ist regelmäßig auf internationalen Ausstellungen und Festivals vertreten und entwickelte Arbeiten an Orten wie Mexiko, Palästina und Ex-Jugoslawien, die er mit lokalen Teams und Akteuren umsetzte. Das argentinische Architektenduo m7red (Mauricio Corbalán und Pío Torroja) zielt mit seinen urbanistischen und stadtökologischen Projekten nicht nur auf seinen Standort Buenos Aires, sondern macht seine Methoden auch für urbane Räume in Kamerun oder China nutzbar. Die Ergebnisse ihrer Untersuchungen vor Ort machen Corbalán und Torroja außerdem über das Internet der globalen Öffentlichkeit zugänglich. Auch die spanische, in der Schweiz lebende Choreographin und Künstlerin La Ribot tourt mit ihren Werken weltweit. Sie hat nicht nur einige von ihnen mit Teilnehmern vor Ort realisiert, sondern modifiziert ihre Performances zum Teil auch in Abhängigkeit von ihrem Aufführungsort. Stark textbasierte Werke etwa werden in unterschiedlichen Sprachversionen gezeigt oder durch aktuelle Referenzen ergänzt, die auf den jeweiligen lokalen Kontext Bezug nehmen.

Hiermit ist schon angedeutet, welche Veränderungen diese Art von Mobilisierung für die Produktion und Erfahrung von Kunst oder die Auseinandersetzung mit bebautem Raum bewirkt. Wenn einerseits die Arbeit mit Akteuren vor Ort die Übersetzung der eigenen Erwartungen und Erfahrungen in die kulturellen Codes und räumlichen Gegebenheiten eines anderen Orts erfordert, wirken durch das gemeinsame Tätigsein eben diese ›Standortfaktoren‹ auch auf die eigene künstlerische oder planerische Arbeit zurück. Dieser Austausch vollzieht sich allerdings weniger in Form einer dialektischen Verschmelzung von Lokalem und Globalem, sondern als konkrete Differenz Erfahrung, die beide Seiten zwingt, den bisherigen Horizont ihres Sprechens, Handelns und Wahrnehmens grundsätzlich zu überprüfen.

Dieser Verschiebung, die die Berührung mit einem fremden Lokalen im Einzelnen auslöst, stehen auf kultureller Ebene die ortsspezifischen Aneignungen globaler Medienphänomene gegenüber. Phil Collins arbeitet in vielen seiner Videos mit den Projektionen von Stardom und Glamour, Affekt und Authentizität, die weltweit in austauschbaren TV-Shows zirkulieren, gleichzeitig aber ihre durch lokale Sehgewohnheiten und Handlungsmuster gebrochenen Übersetzungen erfahren. La Ribots Praxis ist ebenso sehr inspiriert von den populären Bildwelten des Hollywoodfilms und der affektiven Qualität elektronischer Musik, wie sie spezifisch westliche Repräsentationen von Weiblichkeit auf der Bühne und in der Kunst aufgreift und einer subversiven Kritik unterzieht. m7red führen lokal und global verfügbares Wissen zusammen, um etwa neue Perspektiven für die prekären Lebensbedingungen in argentinischen Shantytowns zu entwickeln. Diese Siedlungen, in denen extreme räumliche und infrastrukturelle Beschränkungen mit einem hohen Maß an sozialer Mobilität und elektronischer Vernetzung zusammentreffen, sind ihrerseits ein eindruckliches Beispiel für die lokale ›Erdung‹ des Globalen.

Für die Performing Arts stellt sich angesichts eines zunehmend als global aufgefassten menschlichen Erfahrungshorizonts die Frage, wie Liveness und Präsenz unter diesen Bedingungen gedacht werden können. Denn was bedeutet ›live‹, wenn sich das Jetzt nicht mehr eindeutig lokalisieren lässt? Aber auch andere Formen der Kunst- und Wissensproduktion sind mit der Frage konfrontiert, wie sich Subjektivität zwischen der relativen Trägheit verkörperter Erfahrung und einer zunehmenden medialen Beschleunigung neu ausrichtet. Wo findet die Imagination statt, in der wir das Gemeinsame immer wieder neu erzeugen? Und wer bestimmt, welches Lokale ›meins‹ ist? Workshops wie IMPACT erfreuen sich vor allem deshalb einer wachsenden Beliebtheit, weil sie jenseits einer diffusen Projektion von weltweiter Mobilität und grenzenlosem Austausch Möglichkeiten zum gemeinsamen Arbeiten an einem Ort eröffnen, bei dem kulturelle, disziplinäre und sprachliche Differenzen nicht störendes Rauschen, sondern Teil der Information sind. Das Englische als Lingua franca, die mit ebenso vielen Akzenten gesprochen wird, wie Sprecher zusammenkommen, ist nicht nur Soundtrack, sondern Sinnbild dieser Erfahrung.

# ME AND MY GLOCAL

If an attempt was made to approximate the term ›glocal‹, which was the reference point for this year's edition of *IMPACT*, it would turn out to be not only suggestive but also colourful. Although the roots of the word are relatively obvious, its contextual centre actually poses more questions. Originally used in an economic context to signify the simultaneous and lucrative use of traditional working methods and imported high-technology in Japan, in the interim glocal has become synonymous with our ›globalised‹ way of life. But however simple it might be to contract two relative locations into one new word, and however effortlessly this new term might fit into a world view that implies the unlimited mobilisation of man, media and capital, the actual contact and confrontation between the local and global is a more complex matter.

It almost seems as if the purpose of the metaphor of the glocal is to knowingly defuse the very real demands of a radical new experience of the world and self, of dissolution of boundaries and difference. Its unabated power of suggestion meanwhile is even more reason to discuss this as a working hypothesis. For three days *IMPACT* offered up an opportunity to work with workshop leaders from three disciplines, whose artistic, theoretical and planning work in different ways is firmly situated between the local and the global, and ask about the conditions under which subjectivity arises and is expressed now, and how communities make demands on their local area.

Nowadays the fact that artists and creatives live and work all over the world is virtually taken for granted. The three workshop leaders also realise their projects in various parts of the world and in different working contexts. Phil Collins, the British artist and film maker who is presently living in Germany, is regularly represented at international exhibitions and festivals in places such as Mexico, Palestine and former Yugoslavia, and has developed works which he implements with local teams and actors. The architect duo *m7red* (Mauricio Corbalán and Pío Torroja) from Argentina do not just target their local area Buenos Aires for urbanistic and city-ecological projects, their methods are also useful for urban spaces in Cameroon or China. What's more, Corbalán and Torroja make the results of their research available to a global public via the Internet. The Spanish-born choreographer and artist La Ribot, now living in Switzerland, also tours the world with her works. Not only does she realise some of her performances with local performers but she also modifies her performance in reference to the venue. Works that are strongly text-based might be shown in different language versions or expanded through topical references that have a local context.



And this already hints at the kind of changes this sort of mobility brings about in the production and experience of art or in dealing with developed areas. If on the one hand the work with local protagonists requires translating their own expectations and experiences into the cultural codes and spatial requirements of another place, then working together on these ›location factors‹ has a direct effect on the artists' own artistic or planning work. This exchange however is not so much accomplished in terms of a dialectic amalgamation of the local and the global. Instead it is a concrete experience of difference that forces both parties to take a good look at their own erstwhile ways of speech, action and perception.

At a cultural level this shift caused by contact with foreign venues in particular is confronted with the localised adaptation of global media phenomena. In several of his videos Phil Collins works with projections of stardom and glamour, affectation and authenticity that circulate globally in interchangeable TV shows but which nevertheless experience a different interpretation when faced with local viewing habits and patterns of behaviour. La Ribot's practice is equally inspired by the populist visual world of Hollywood films as well as the affecting quality of electronic music as she places specifically Western images of femininity on stage and in her art and submits them to a subversive criticism. They combine locally and globally available knowledge in order to develop new perspectives on the precarious living conditions in Argentine shanty towns. These settlements, in which extreme spatial and infrastructural limitations merge with a high level of social mobility and electronic interconnectedness are in that regard an impressive example of local ›grounding‹ of the global.

In the face of a human horizon of experience that is increasingly global, the performing arts are faced with the question of how liveness and presence can be considered under these conditions. For what does ›live‹ mean if the Now can no longer be distinctly localised? But even other forms of art and knowledge production are being confronted with the question, how can subjectivity be re-deployed between the relative sluggishness of embodied experience and increasing medial acceleration? And who decides which global is ›mine‹? Workshops such as IMPACT are enjoying increasing popularity precisely because they open up the possibility of working together in one place beyond a diffuse projection of global mobility and unlimited exchange, because here cultural, disciplinary and linguistic differences are not a disturbing and random noise, but part of the information. That English is the lingua franca, spoken as it is in as many different accents as there are speakers, is not simply its soundtrack but the symbol of this experience.





**PHIL  
COLLINS**

**FREITAG  
FRIDAY  
28. OKTOBER 2011**

*Symposium Episode 1*

**M7RED**

**SAMSTAG  
SATURDAY  
29. OKTOBER 2011**

*Symposium Episode 2*

**LA  
RIBOT**

**SONNTAG  
SUNDAY  
30. OKTOBER 2011**

*Symposium Episode 3*



# PHIL

# COLLINS

## Symposium Episode 1



Der Künstler Phil Collins, der bereits mit seinem einleitenden Vortrag *Phil Collins - Greatest Hits* das ironische Spiel mit Namen und Identitäten eröffnete, setzt sich auch in seinen Filmen und Videos kritisch mit der Frage der Repräsentation und Inszenierung von Subjektivität in den Medien auseinander. Sein Interesse gilt vor allem den massenhaft produzierten und global erfolgreichen Formaten wie Soap Opera oder Realityshow, den Phänomenen Popmusik und Disco, aber auch den Traditionen des Dokumentarfilms. Collins' Arbeiten setzen an den Widersprüchen einer ›Erlebnisgesellschaft‹ an, deren Mitglieder ebenso sehr vom Wunsch erfüllt sind, das eigene Leben mit den verheißungsvollen Bildern einer globalen Medienindustrie zur Deckung zu bringen, wie sie sich nach unbedingter Authentizität und Individualität sehnen. Sie zielen auf eine mediale Öffentlichkeit, die die Lust am Auftritt, am Coming out, am Geständnis bedient, nur um sie umgehend in konsumierbare audiovisuelle Effekte zu verwandeln.

The artist Phil Collins, who already started off an ironic play on names and identification in his introductory lecture *Phil Collins - Greatest Hits*, also uses film and video to critically examine the representation and staging of subjectivity in the media. He is principally interested in mass-produced and globally-successful formats such as soap operas and reality shows, the phenomena of pop music and disco, as well as the traditions of documentary film. Collins' work examines the contradictions of a thrill-seeking society, whose members not only wish to align their lives with the seductive images of a global media industry but also long for absolute authenticity and individuality. His works target a media-based public that feeds the desire for show, for coming out and for confession, which he immediately transforms into consumable audiovisual effects.

Collins' Arbeitsweise folgt der Logik populärer Medien, greift ihre Ästhetik und Funktionsweise auf, erweitert zugleich aber das Spektrum möglicher Interaktions- und Rezeptionserfahrungen. Die Kamera dient ihm dabei als Instrument, mit dem er vertraute Formen der Inszenierung aufruft, um sie in der gleichen Bewegung zu überschreiten. Wenn Collins die Arbeit von Performancekompanien wie The Wooster Group oder Forced Entertainment, aber auch die TV-Interventionen der Künstlerin Alex Bag als prägende Einflüsse nennt, so identifiziert er auch für seine Arbeiten den Moment als zentral, an dem eine Performance – sei es auf der Bühne oder vor der Kamera – den reglementierenden Rahmen sprengt, der sie zuallererst ermöglichte.

In einem seiner jüngsten Projekte, *This Unfortunate Thing Between Us* (2011), nutzte Collins die Bühne des Theaters Hebbel am Ufer in Berlin für die Übertragung einer von ihm inszenierten Live-TV-Show auf einem lokalen Shoppingkanal, bei der Zuschauer nicht Produkte, sondern Erlebnisse kaufen konnten. An die Stelle der üblichen Bedürfnisbefriedigung durch Güterkonsum setzte er kurzerhand Wunscherfüllung durch öffentliches Ausagieren. Zur Auswahl standen (1) ein Verhör, (2) eine Pornoszene in historischem Setting und (3) eine konfrontative Aussprache mit der eigenen Familie am Krankenbett. Am ersten Tag der Show wurden die drei möglichen Erlebnisse von Schauspielern vorgestellt, die dann für je 9,99 € von Anrufern erworben werden konnten. Am folgenden Tag traten die Käufer gemeinsam mit den Schauspielern in der gewünschten Rolle live im Fernsehen auf.



The way Collins works is to follow the logic of popular media, to capture its aesthetics and mechanics and then simultaneously to expand the spectrum of possible interactive and receptive experiences. To this end the camera is an instrument with which he invokes trusted forms of performance in order to swiftly transcend them. Collins says that his key influences are performance companies such as The Wooster Group or Forced Entertainment, as well as the TV-interventions of the artist Alex Bag, and for his work he also identifies that key moment when a performance – whether on stage or in front of a camera – bursts out of the structural framework that made the work possible in the first place.

In his most recent project, *This Unfortunate Thing Between Us* (2011), Collins broadcast a live TV-show from the stage of the Hebbel am Ufer theatre in Berlin that he transmitted on a local shopping channel. The audience were then able to purchase experiences in place of products. Instead of satisfying the consumers' more customary desire to purchase goods, he unceremoniously fulfilled their desire to act out in public. The choice went: (1) an interrogation scene, (2) a porno scene in a historic setting, and (3) a confrontational sickbed exchange with one's own family. On the first day of the show the three possible experiences were performed by actors, the callers were then able to purchase one of them for €9.99. The following day the shoppers appeared live on television alongside the actors playing their desired roles.



Wer immer sich hier seine Option auf persönliche Befreiung erkaufte, tat dies um den Preis der öffentlichen Selbstentblößung. Die Verhandlung darüber, wie der einzelne vor seinem unsichtbaren Publikum erscheinen will, wie weit er gehen und was er preisgeben will, ist für Collins daher notwendiger Teil jedes Arrangements zwischen ihm und seinen Akteuren. Zugleich besetzt er als Auftraggeber, der Performances delegiert, die auch seine eigene Lust am Exponiertsein stellvertretend befriedigen, eine bewusst ambivalente Position.

Auch in seinen dokumentarischen Projekten ist dieses Interesse an der Selbstinszenierung von Akteuren vor der Kamera und ihrer Ansprache eines imaginären Publikums spürbar. Wenn in *Marxism today (prologue)* (2010) drei ehemalige Lehrerinnen für Marxismus-Leninismus erstmals öffentlich über ihr politisches und berufliches Selbstverständnis in der DDR und ihr Leben nach dem Mauerfall sprechen, dann teilen sie ihre Erzählungen nicht nur mit einem Publikum ›draußen‹, sondern inszenieren ihr Scheitern oder Bestehen auch vor den anderen Akteuren im Bild und in Relation zu deren Geschichten. In Collins' Essayfilm *zasto ne govorim srpski (na srpskom)* (2008) beschreiben Bewohner des Kosovo auf Serbisch ihr Verhältnis zu dieser Sprache, die nicht die eigene ist, und mehr noch: die sie mit zutiefst traumatischen Ereignissen ihrer jüngsten Vergangenheit identifizieren. Sich vor der Kamera an die Grenze des Sagbaren zu begeben, bedeutet hier, schmerzhaft Erinnerungen sprechend wiederaufzuführen.

Angesichts des großen Stellenwerts, den die Frage des Sich-Zeigens in Collins' Arbeit einnimmt, ist es nur folgerichtig, dass sein Workshop mit einer Vorstellungsrunde aller Teilnehmer begann. Jeder einzelne gab sich allen anderen zu erkennen und offenbarte dabei weit mehr als nur biografische Daten. Die praktische Arbeit begann mit dem gemeinsamen Einstudieren einer bewusst an Discovorgängen orientierten Tanzsequenz zu Popmusik, die von Collins eingespielt wurde. Mit der Dauer der Übung wurde aus diszipliniertem Tanzen nach Anleitung nach und nach eine Vervielfältigung von Interpretationen und Stilen. Raum, Timing und Haltungen veränderten sich, wurden spontan abgewandelt. Einzelne Unsicherheiten gingen dabei wahlweise in der gemeinsamen Bewegung der Gruppe auf, wurden als persönlicher Ausdruck aufgefasst oder endeten mit dem selbstbestimmten Abbruch der Übung.

Anyone who purchased an option for personal emancipation did this at the expense of public self-exposure. Negotiating how each individual wants to appear in front of an invisible audience, how far they are happy to go and what they want to reveal is, for Collins, an essential part of the arrangement made between him and his protagonists. At the same time, as contractor he also delegates the performances, which vicariously satisfies his own desire for exposure – a deliberately ambivalent position.

This interest in protagonists' self-exposure in front of camera and addressing an imaginary audience is palpable, even in his documentary projects. In *Marxism today (prologue)* (2010) three ex-teachers of Marxism/Leninism speak publicly for the first time about their political and professional self-image in the former GDR and their life after the fall of the Wall. In doing so, they not only share their stories with a public ›outside‹, they are also acting out their failure or their success in front of the other protagonists in the film frame and in relation to their stories. In Collins' essay film *zasto ne govorim srpski (na srpskom)* (2008), Kosovan citizens describe in Serbian their relationship to that language, which is not their own. What's more, it is a language that they identify with the most deeply traumatic experiences of their recent past. To take themselves to the edge of what is sayable in front of camera here means to revive painful memories through speech.

In view of the significance in Collins' work of self-revelation, it goes without saying that his workshop began with an introduction by all participants. Each person made themselves known to the others and revealed much more than simple biographical facts. The practical work began with everyone learning a dance routine that was deliberately oriented towards disco-dancing and set to pop music played in by Collins. Over the course of the exercise, the disciplined dancing turned into a myriad of interpretations and styles. Space, timing and posture changed and were spontaneously modified. Individual uncertainties appeared selectively within the general movement of the group, were taken up as personal expression or ended with the exercise being broken off autonomously.



Der Tanzsequenz folgte ein zweites performatives Element, das die sprachliche Form des Geständnisses aufgreift. Jeweils ein Teilnehmer (später mehrere) improvisierte einen Text über einen imaginären Raum, in dem jemand auf ihn wartet und ihn anspricht, bevor er den Raum wieder verlässt. Auch hier wurden die Imaginationen zunehmend freier. Zugleich fielen die Akteure immer häufiger von Englisch in ihre Muttersprache, sprachen plötzlich leise und introvertiert oder wie im Dialog mit anderen. Die dritte Komponente der praktischen Arbeit waren zu zweit eingeübte lebende Bilder, die besonders grausame Todesszenen darstellten. Sie wurden nacheinander aufgeführt und von anderen übernommen und adaptiert.

Alle drei Handlungselemente vollzogen sich schließlich parallel im Raum und begannen sich gegenseitig zu überlagern, indem etwa einzelne Gesten vom Tanz zu den lebenden Bildern wanderten, ein Akteur aus einer Todesszene heraus in die Tanzroutine wechselte oder von Collins eingeleitete Musikwechsel Tempo und Timbre der Sprecherstimmen im Raum veränderten. Was für Außenstehende die besondere Spannung und Schönheit dieses gemeinsamen Auftritts ausmachte, erwuchs aus einer kalkulierten Verunsicherung – dem Umstand nämlich, dass wir nie wissen können, wen wir auf der Bühne darstellen, wenn wir nur wir selber sind.

The dance routine was followed by a second performative element that used the spoken form of confession. At first one participant at a time (later there were several) improvised a text about an imaginary space in which someone is waiting for him and speaking to him before leaving the room again. Here too the imagination became increasingly liberated: the performers started to move more from English into their mother tongue, suddenly spoke in a quiet and introverted manner, or entered into dialogue with others. The third component of the practical work was to create and rehearse in pairs living pictures that represented particularly gruesome death scenes. These were performed consecutively, were taken up by the others and then adapted.

All three storylines ran parallel in the space and then began to interfere with each other. Maybe individual dance gestures might wander across to the living pictures, or a performer came out of the death scene and went over to the dance routine, or the tempo and timbre of the speakers' voices changed as Collins introduced musical variation. But what made the communal performance particularly exciting and beautiful for outsiders arose from a calculated uncertainty namely the recognition that we can never know who we are representing on stage if we are simply being ourselves.



# M7RED

## Symposium Episode 2



Das argentinische Architektenduo m7red (Mauricio Corbalán und Pío Torroja) bezeichnet seinen eigenen Werdegang als eine Entwicklung »from scale modelists to environmental monitors«, vom planenden und ausführenden Architekturbüro zur diskursiven und operativen Schnittstelle unterschiedlicher gesellschaftlicher und politischer Akteure aus den Feldern Stadtökologie, Raumplanung, Aktivismus und Informationstechnologie. Der schon im Namen angelegte Vernetzungsgedanke (span. red = Netz) deutet auf eine Praxis, die die Kompetenzen professioneller und nichtprofessioneller Experten zusammenführt und in der klassische Formen der Recherche und performative Modelle der Wissensproduktion ineinandergreifen. Sie suchen nach Strategien, auf dem Wege kollektiver Imagination konkrete städtebauliche oder ökologische Problemfelder semantisch neu zu fassen und so neue Lösungsmöglichkeiten aufzuzeigen.

When the Argentinian architect duo m7red (Mauricio Corbalán and Pío Torroja) describe how they got to where they are now, they see it as a development »from scale modelists to environmental monitors«, from an architect's office that made plans and carried them out to a discursive and operative interface for various social and political protagonists from fields such as city ecology, land-use planning, activism and information technology. This concept of networking is in their name, as the Spanish red means network, and points to a practice that brings together the competencies of professional and non-professional experts and intertwines them with classic forms of research and performative models of knowledge production. They look for strategies, and use collective imagining to describe concrete town planning or ecological problem areas in a different semantic way, and thus reveal new possible solutions.





Ihre Auseinandersetzung mit dem Matanzas-Riachuelo-Becken etwa, einer dicht besiedelten Region von Buenos Aires, die sich entlang eines der am stärksten verschmutzten Flüsse der Welt erstreckt, mündete unter anderem in ein 14-minütiges Video<sup>1</sup>, in dem eine Gruppe von Architekten, Umweltschützern, Künstlern und Journalisten den Fluss als dramatische Figur imaginieren – als Einheit, die aktiv und sichtbar im Leben der Stadt in Erscheinung tritt. Den Fluss als ›Gegenüber‹ zu beschreiben, bringt ein ganzes semantisches Feld in Bewegung und wirft in der Folge Fragen auf, wie: Ist es möglich, Verschmutzung positiv zu denken? Wie ändert sich unser Verhältnis zum Fluss, wenn wir ihn uns nicht als Kloake, sondern als Lebensraum vorstellen? Und welche Perspektiven entwickeln sich aus der Vorstellung von Rest als Ressource oder Abfall als Wert? Im Prozess solcher spekulativer Aneignungen eines stadtökologischen Problems werden nicht nur neue Denk- und Handlungsansätze eröffnet, sondern es tritt auch die Verstrickung des Experten in den performativen Sog seiner eigenen Forschung offen zutage. m7red begreifen sich in ihrer Praxis nicht als neutrale Beobachter, sondern als Akteure in den Zusammenhängen, die sie beschreiben. Die Durchlässigkeit zwischen Imagination und Realität wird damit zu einem konstitutiven Element ihres Arbeitens.

Besonders deutlich wird dies bei einem Projekt, das sie gemeinsam mit dem US-amerikanischen Künstler Terry Cruz in einer informellen Siedlung am Ufer des Riachuelo realisierten. Als Reaktion auf das Fehlen einer zentralen Wohnungsbaupolitik untersuchten sie Modelle, jenseits staatlicher Aufsicht und Unterstützung Wohnraum zu schaffen. Gemeinsam mit BewohnerInnen der Siedlung führten sie an deren Rand ein Reenactment der Landnahme auf, durch die ihre Siedlung Jahrzehnte früher begründet wurde. Durch das Wiederholen der strategischen und praktischen Vorgehensweisen von einst innerhalb eines klar umrissenen, fiktiven Handlungsfelds wurde das informelle Wissen der Teilnehmer nicht nur bewusst gemacht und ›formalisiert‹, sondern damit auch auf andere Situationen übertragbar. Die Videoaufzeichnung des Reenactments, die auch online zur Verfügung steht<sup>2</sup>, kann im Sinne der Selbstermächtigung als praktischer Leitfaden für andere Communities dienen. Wie sehr sich bei dieser Art von Vorgehen Fiktion und Realität ineinander verschränken, deutet schon die Tatsache an, dass die inszenierte Landnahme schließlich durch das Eingreifen der Polizei aufgelöst wird. Mehr noch: Am Ort des Reenactments entsteht wenig später tatsächlich eine neue informelle Siedlung, so als hätte es nur der imaginären Erschließung des Geländes bedurft, um die tatsächliche Besetzung einzuleiten.

For example, their study of the Matanzas-Riachuelo Basin, a highly-populated region of Buenos Aires that runs along one of the most polluted rivers of the world, is put together as a 14-minute video.<sup>1</sup> In it, a group of architects, conservationists, artists and journalists imagine the river as a dramatic character – as an entity that has an active and visible presence in the life of the city. To describe the river as an ›opposite number‹ brings movement into a purely semantic field and as a result throws up questions such as: is it possible to view pollution as positive? How does our relationship to the river change when we no longer view it as a sewer but as habitat? And how does viewing waste as a resource or rubbish as having value create new perspectives? The process of this kind of speculative adoption of urban ecological problems not only opens up new ways of thinking and dealing, but also reveals how the expert is caught up in the performative slipstream of their own research. In terms of their practice, m7red do not consider themselves to be neutral observers but as protagonists within the context they are describing. The porousness between imagination and reality thereby becomes a constitutive element of their work.

This became particularly clear in a project that they undertook with the US-American artist, Terry Cruz, to set up an informal settlement on the banks of the Riachuelo. As a reaction to the failure of a centralised housing policy, they examined models that would create a living space outside state supervision and support. On the edges of the settlement and together with its inhabitants they carried out a re-enactment of the landgrab through which the settlement had been founded decades earlier. By repeating the earlier strategic and practical modus operandi within a clearly defined fictional field of action, the informal knowledge of the participants became not only apparent and ›formalised‹ but also transferable to other situations. The videotape of the re-enactment, also available online<sup>2</sup>, thereby serves as a practical guide for other communities in terms of self-empowerment. Quite how entangled fiction and reality became during this kind of process is revealed by the fact that the performed landgrab was finally stopped when the police intervened. What is more: sometime later the place where the re-enactment happened was turned into an informal settlement, as if an imaginary opening up of the land was necessary in order to enable an actual occupation.

<sup>1</sup> <http://vimeo.com/4311775>

<sup>2</sup> »Reenactment de la toma de la manzana 107 / villa 31 bis« (Teil 1 und 2): [http://www.youtube.com/watch?v=Zbh2fjZN\\_dM](http://www.youtube.com/watch?v=Zbh2fjZN_dM) und <http://www.youtube.com/watch?v=9y9tugzTCQo>



In dem Maße, in dem die Praxis von m7red auch in der Tradition einer politisch engagierten, community-basierten Kunst steht, muss sie sich einer Reihe innerer Widersprüche stellen. Sollen ihre Interventionen einerseits soziale und politische Fehlentwicklungen in der Stadt bekämpfen, erzeugt unter Umständen das professionelle Interesse einer kreativen Elite an einem Ort genau die Gentrifizierungseffekte, die sie beseitigen will. Ähnlich sensibel ist die Frage, inwieweit die systematische Verbreitung informellen Wissens einerseits zwar die effektive Mobilisierung anderer gegen staatliche Willkür oder Desorganisation ermöglicht, andererseits aber die Position der betreffenden Communities gegenüber den Autoritäten angreifbar machen könnte. Diese Fragen, die unmittelbar die Integrität einer gewachsenen Siedlung oder Community betreffen, sind in jedem Fall und mit allen Akteuren immer wieder neu auszuhandeln.

The extent to which m7red's practice stands alongside the tradition of politically-engaged community-based art leads to a number of internal contradictions. If on the one hand their interventions are about struggling against social and political aberrations in a city, under certain circumstances this leads to a creative elite becoming professionally interested precisely in an area where they wanted to get rid of the gentrification affect. Equally delicate is the question of how far systematic dissemination of informal knowledge enables an effective mobilisation of others against state caprice or disorganisation but which, however, could also make the communities in question vulnerable to the authorities. Questions such as these, that directly affect the integrity of a growing settlement or community, have to be re-negotiated every time with the protagonists.



Das Eingreifen in urbane Kontexte zeitigt immer auch unkalkulierbare, zufällige Effekte, die ihrerseits aber zum Auslöser neuer politischer Imaginationen werden können. Von dieser Beobachtung war auch der praktische Workshopteil inspiriert. Ausgehend von den sozialen, ökonomischen und infrastrukturellen Gegebenheiten des Ruhrgebiets heute sollten die TeilnehmerInnen eine Projektion der Region in die Zukunft entwickeln. Wichtige lokale Akteure wie das Welterbe Zollverein, der Energieversorger RWE oder der Fußballverein Schalke 04, aber auch Standortfaktoren wie Arbeitslosigkeit, Begrünung oder industrielle Altlasten sollten im Hinblick auf ihren gegenwärtigen Stand, ihre Wirkungen und zukünftigen Perspektiven untersucht und beschrieben werden. Die Teilnehmer entwarfen in gemeinsamer Recherche und Diskussion komplexe Porträts dieser Entitäten, die anschließend zufällig rekombiniert wurden. Aus diesen neu zusammengewürfelten Bausteinen sollten schließlich neue imaginäre Einheiten generiert werden. Die Arbeitsgruppen entwarfen daraufhin Kampagnen für New Age-inspirierte naturnahe Lebensräume auf dem Zollvereingelände, »königliche« Luxusresorts für Langzeitarbeitslose, utopische Szenarien einer Verschmelzung von Kunst und Arbeit oder Strategien für eine Rückgewinnung des Geländes für die fossile Energiegewinnung.

m7red bezeichnen ihre Strategie zu recht als pragmatisch. Ihre zentrale Frage, wie etwas, das bereits existiert, so betrachtet werden kann, dass etwas Neues daraus entsteht, ist nicht utopisch, sondern fordert die Realität mit den Mitteln der Imagination heraus. Ihr Ziel ist es, vom Standpunkt einer möglichen Realität aus ihre Machbarkeit zu prüfen.



Interventions in an urban context bring about incalculable, happenstance effects that can also become the trigger for new political imaginings. It was this observation that inspired the practical part of the workshop. The participants were to develop a project for the region going forward into the future based on the social, economic and infrastructural realities of the Ruhrgebiet. Important local protagonists such as the World Heritage Site Zollverein, the energy provider RWE as well as the football club Schalke 04, had to be examined alongside local factors such as unemployment, greening issues or industrial brownfield sites and described in relation to their present condition, their effects and their future perspectives. The participants drafted complex portraits of these entities by means of shared research and discussion, after which they were re-combined in a haphazard way. These newly-combined building blocks were then to generate new imaginary units. After that, the working groups drafted campaigns for new-age inspired nature-oriented living spaces on the grounds of the Zollverein complex, »princely« luxury resorts for the long-term unemployed, utopian scenarios that welded art and work together, or strategies for winning back the land for fossil fuel power generation.

m7red quite rightly describe their strategy as pragmatic. Their key question, how can something that already exists be viewed in such a way that something new will come out of it, is not a utopian one, but one that challenges reality by means of the imagination. Their aim is to test its viability from the perspective of a potential reality.



# LA RIBOT

## Symposium Episode 3



Noch vor Beginn ihres Workshops fand bereits eine erste Begegnung mit der Choreographin und Künstlerin La Ribot statt. Gezeigt wurde die Deutschlandpremiere ihres Stücks *llámame mariachi* (2009), das nicht nur exemplarisch ist für ihre künstlerische Praxis, in der Performance immer wieder auf Video trifft, sondern auch, wie sich später herausstellen sollte, direkt auf den praktischen Teil ihres Workshops hinführte. *llámame mariachi* entfaltet sich in zwei Teilen, dessen erster ein knapp halbstündiges Video mit drei Performerinnen ist, während der zweite von denselben drei Akteurinnen live aufgeführt wird. Die Videoperformance *mariachi n°17* basiert auf einem elektronischen Soundtrack, den La Ribot aus Fragmenten des Musikers atom™ kompiliert hat. Darin bewegt sich die Kamera, geführt von jeweils einer der Performerinnen, in einer einzigen, kontinuierlichen Einstellung durch einen Bühnenraum. So als wäre sie selbst eine Akteurin, tastet die Kamera den Raum ab, streift die Körper der Tänzerinnen, folgt der hinweisenden Geste einer Hand und hält von Zeit zu Zeit auf Objekten, Oberflächen oder Videoscreens inne, auf denen kurze Spielfilmsequenzen zu sehen sind. Sie erzeugt Räume im Raum, oder Einschnitte in einem ansonsten im ständigen Fluss befindlichen Kontinuum.

The first encounter with choreographer and artist La Ribot actually took place before the start of her workshop when the German premier of her piece *llámame mariachi* (2009) was shown. This was not only a clear example of her artistic practice, in which performance repeatedly encounters video but, as it turned out later, led directly to the practical part of her workshop. *llámame mariachi* unfolds in two parts, the first of which is a short half hour video with three female performers whilst the second part is performed live by the same three actors. The video performance *mariachi n°17* is based on an electronic soundtrack consisting of fragments that La Ribot had compiled from the musician atom™. Held by one or other of the performers, in this video the camera moves in a single continuous shot across a stage area. It is as if the camera is a protagonist itself: it feels its way around the room, strokes the bodies of the dancers, follows the indicating gesture of a hand and from time to time pauses on objects, surfaces or video screens, on which short film sequences can be seen. It creates spaces within the space or cuts across a continuum that is otherwise constantly in motion.

Wenn das Tempo der Bühnenperformance des zweiten Teils zunächst als das exakte Gegenteil dieser dynamischen Videoinszenierung erscheinen mag, so kann man sie in anderer Hinsicht auch als ihre konsequente Fortsetzung sehen. In dem Sinne nämlich, dass auch sie ein Versuch ist, Performance filmisch zu denken. Die drei Tänzerinnen, die sich hier mit extremer Langsamkeit um einen Tisch voller Bücher bewegen, einen Band nach dem anderen aufgreifen und daraus gewichtige Platitüden zitieren, ihn dann kraftlos zu Boden fallen lassen und auch selbst immer wieder unmotiviert stürzen, schöpfen offensichtlich aus dem Fundus filmischer Slapsticknummern und divenhaft überzeichneter Frauendarstellungen. Zugleich greift der ›Slow motion‹-Modus der Handlung eine Form der konzentrierten Befragung von Geste und Bewegung auf, wie sie im ersten Teil der Performance bereits Bildfokus und Kamerabewegung leisteten. Schließlich kann auch die Vorhersehbarkeit der Handlung – etwa die Notwendigkeit, mit der die demonstrativ im Set platzierte Erdbeertorte früher oder später auf dem Boden landen muss – als Spiel mit der zwingenden Linearität filmischer Handlung gesehen werden.

Nach einer gemeinsamen Aufwärmphase und szenischen Vorübungen auf der großen Bühne wurde an einer Fortführung dieser Idee kontinuierlicher gemeinsamer Handlung gearbeitet, in deren Zentrum La Ribot die Frage nach Liveness stellte: Wie ›ist‹ man live? Wie lässt sich Liveness gemeinsam herstellen? Und was bedeutet es, live auf einer Bühne eine Handlung zu inszenieren, die, sobald sie einmal angestoßen wurde, unumkehrbar ist? Alle Teilnehmer wählten je fünf Objekte (›objects that you like‹), die sie einer nach dem anderen beim Durchqueren des Bühnenraums ablegten, und zwar so, dass sie sich zu einer geschlossenen Reihe bzw. Oberfläche zusammenfügten. Die genaue Abfolge und Positionierung der Objekte sollte erinnert werden, um den Ablauf anschließend wiederholen zu können. Begleitet wurde dieser Prozess vom Dauerlachen der Akteure, einem in La Ribots Schaffen geläufigen Motiv.

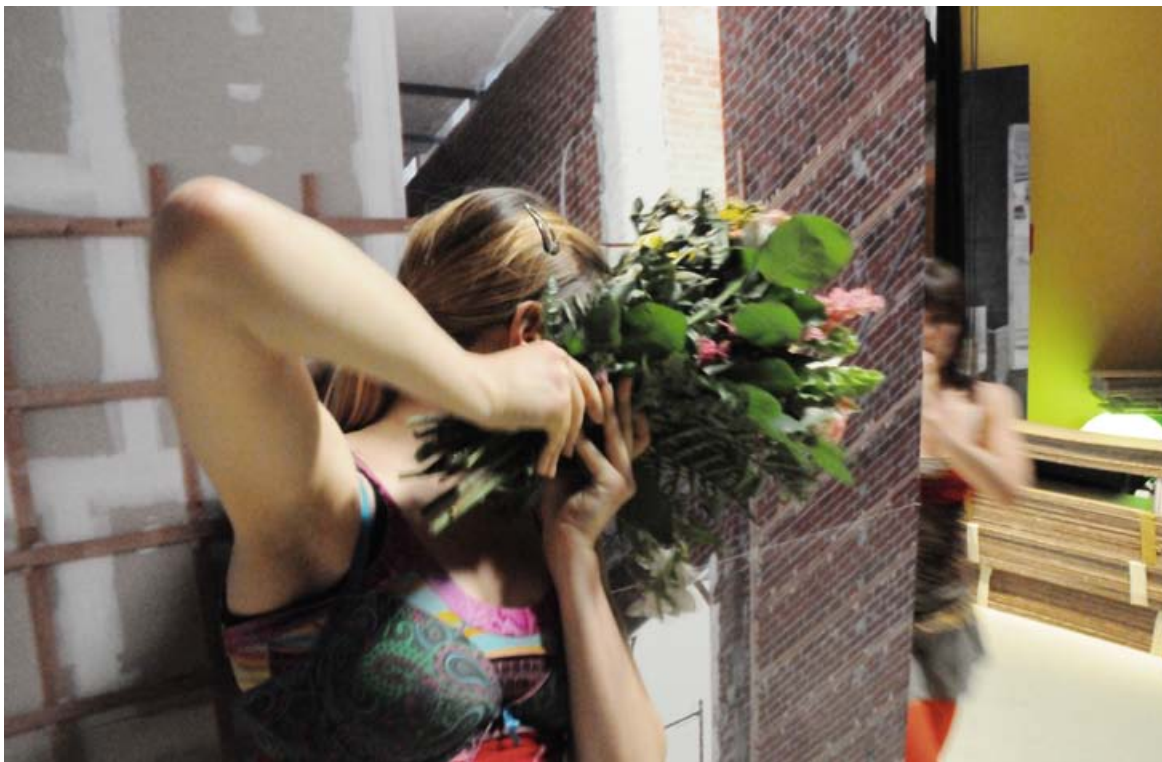
Although the tempo of the live part of the performance initially appears to be the exact opposite of the dynamic video performance, in another way it could also be seen as the consequent continuation: namely in the sense that it is also an attempt to consider performance filmically. The three dancers, who move extremely slowly around a table piled up with books, pick up one volume after the other and quote portentous platitudes from them, then feebly let them fall to the floor and also repeatedly even fall down themselves for no apparent reason. In this they are drawing from the well of filmic slapstick numbers and exaggeratedly diva-like representations of women. At the same time, the slow motion modus of plot uses a form of concentrated interrogation of gesture and movement that was originally provided by image focus and camera movement in the first part of the performance. Finally the predictability of the plot – such as the necessity of the strawberry cake that had been pointedly placed on set having to sooner or later land on the floor – can be viewed as a play on the mandatory linearity of filmic plot.

After warming up together and doing staged exercises on the main stage, it was time to work on the continuation of the idea of a sustained common storyline, at the heart of which lay La Ribot's querying of ›liveness‹: how is one live? How can liveness be created together? And what does it mean to perform a storyline live on stage that as soon as it is has been initiated becomes irreversible? All the participants chose five objects each (›objects that you like‹), and as they crossed the stage area they put them down in a particular way so that they connected up in a cohesive row or surface. The participants had to memorise the exact order and positioning of the objects in order to be able to repeat the process at the end. This process was accompanied by non-stop laughter from the protagonists, a constant motif in La Ribot's creative work.

Interessanterweise verknüpft La Ribot in dieser Übung das Konzept der Liveness mit einem Handlungs-Gedächtnis, einer in affektiv aufgeladenen Objekten und der gemeinsamen Präsenz von Kollaborateuren verankerten Erinnerung. Auch in der Geste des Dauerlachens verschränken sich mehrere Bedeutungsebenen, geht es doch um ein Lachen, das weder karnevalesk-entgrenzend noch kommentierend gemeint ist, sondern das von jedem Akteur permanent neu hergestellt werden muss, das Entäußerung und Konzentration zugleich ist, und damit Arbeit an der eigenen Präsenz. Angesichts eines so komplexen raum-zeitlichen Zusammenspiels von Objekten und Akteuren stellt sich auch die Frage nach Fehlleistungen und Nicht-Gelingen auf andere Weise. Deren besondere Produktivität nämlich kommt darin zum Ausdruck, dass sie eine Rekonfiguration der gesamten Handlungskette bewirken, die wiederum nur durch gemeinsame Vorausschau und Reaktion in den Fluss des Geschehens integriert werden kann. Die Objekte, die schließlich als materieller Rest der Performance auf der Bühne zurückbleiben, sind nicht zuletzt auch ein Bild für dieses temporäre Gewebe verkörperter Beziehungen.



Interestingly in this exercise La Ribot connected the concept of liveness to a memory for plot, a memory anchored in affectively-charged objects and the presence of collaborators. Even the gesture of non-stop laughter incorporates several levels of meaning. It is not the carnivalesque kind of laughter that breaks boundaries or one that provides commentary, instead it has to be constantly created anew by each protagonist, it is simultaneously externalisation and concentration and thus work on one's own presence. Considering the highly complex space-time interplay between object and protagonist, the question of mis-performance and not succeeding arises in different ways, the specific result of which finds expression in an affective reconfiguring of the entire sequence of the story that in turn can only be integrated into the sequence of events by means of shared foresight and reaction. The objects that ultimately remain on stage as material waste from the performance are not least an image for this temporary interweaving of embodied relationships.



© Gilles Jobin



Nach einem kurzen Screening, in dem La Ribot unter anderem mit den Animationsfilmen von Zbigniew Rybczyński weitere für ihr eigenes Arbeiten wichtige Bezugspunkte aufzeigte, entspann sich eine Diskussion über die Voraussetzungen und Grenzen von Liveness. Bezug nehmend auf eine Übung vom Vormittag stellte eine Teilnehmerin zur Diskussion, ob Liveness denn auch dann möglich sei, wenn kommentierende oder kritisierende Eingriffe vom Standpunkt eines Außen erfolgten, oder ob sie nicht gerade dann kollabiere. Und brauche Liveness überhaupt die Präsenz von Zuschauern, oder finde sie nicht dort statt, wo niemand sie bezeugt? Eine nicht weniger grundsätzliche Frage betraf La Ribots Zusammenarbeit mit Amateuren und ihren Versuch, mit der Intelligenz und Erinnerung ungeübter Körper zu arbeiten. Es seien gerade die begrenzteren physischen Möglichkeiten und Widerstände, die den besonders ›konzeptuellen‹ Ausdruck älterer Akteure auf der Bühne bedingten.

Gewissermaßen am anderen Ende der Diskussion um Liveness war die Frage nach dem Objektstatus und (Markt-) Wert von Performances angesiedelt. Hintergrund war La Ribots Konzept der *distinguished pieces*, einer 1993 begonnenen Serie von inzwischen 34 Solo-Performances von 30 Sekunden bis 7 Minuten Länge, die ähnlich wie Werke der Bildenden Kunst von sogenannten ›distinguished proprietors‹ erworben werden können. Gegenstand der Transaktion ist das live aufgeführte Werk, das damit an Körper und Präsenz der Künstlerin gebunden bleibt. Mit dieser Strategie, das Konzept von Liveness selbst anstelle eines stellvertretenden Objekts wie einer Notation oder Skizze zum handelbaren Kunstwerk zu machen, eröffnete La Ribot ein mittlerweile intensiv und kontrovers diskutiertes Feld, und zwar lange bevor auf dem globalen Kunstmarkt das Interesse an Performance und ihrer kommerziellen Verwertung neu erwachte.



Following a short screening, during which La Ribot showed amongst other things animation films by Zbigniew Rybczyński that revealed further important reference points for her work, a discussion started covering the prerequisites and boundaries of liveness. Referring to an exercise earlier that morning, one participant started a discussion on whether liveness is also possible even if there are annotating or critical interventions from an outsiders' point of view or would that be the point that it collapses. And does liveness need the presence of an audience or doesn't it take place where no one is able to bear witness? A no less fundamental question concerned La Ribot's collaboration with amateurs and her attempt to work with the intelligence and memory of unpractised bodies. It were precisely the limited physical possibilities and resistances that defined the particularly conceptual expression of older performers on stage.

Located to some extent at the other end of the discussion around liveness was the question of object status and (market) value of performances. The background to this was La Ribot's concept of *distinguished pieces*. This series began in 1993 and meanwhile runs to 34 solo performances from 30 seconds to 7 minutes in length that can be acquired by ›distinguished proprietors‹ in a similar fashion to works of art. The object of the transaction is a work performed live that is bound to the body and the presence of the artist. With this strategy, instead of a representative object such as a notation or sketch being the marketable work of art, it is the concept of liveness itself. And so La Ribot opened up intense debate of a contentious field long before the interest of the global art market was re-awakened to performance and its commercial value.



## FRAGEN AN DIE KÜNSTLER

### QUESTIONS TO THE ARTISTS



*What does it mean for you as an artist to be working ›globally‹, in different parts of the world, with different audiences and collaborators, in different languages?*



#### PHIL COLLINS

When I first started making art, it was the possibility of an encounter with another that was firmly at stake. This was the '90s and I worked with a collective called Max Factory. We would travel up and down the country in rented transit vans, performing durational pieces in shopping centres and in small rooms above pubs.

I only began making video later, when I was a student in Belfast. Unable to ask or answer the questions that cluttered my days, it was only by travelling to the Kosovan border during the conflict in '99 that I could begin to articulate some kind of response to the situation in Northern Ireland at the time. I was scratching an itch about the affective presence of the camera, its position as an apparatus which both offers the potential to re-imagine ourselves and yet commonly brutalises us in a vindictive, reductive fashion.

But soon, like so many others, I was fortunate enough to begin to forget the idea of a studio and to see the outside world as a place to work. Internet cafes and bars, buses and parks became the places where I would find, meet, photograph and record people I worked with. Why should art shut itself away when art could become nothing more nor less than conversation?

There is a sentence from Nietzsche that says that we should let ourselves be ›kidnapped‹ by problems and therefore, think in a ›risky‹ way. We mention this because when we think about our practice we are tempted to say that instead of choosing to operate from a specific field such as urbanism, art or architecture our research has been shaped by following the thread of controversial issues or the framing of complex things. Yes, we didn't notice at the start, but now we can see it was always about how to make things public. When we started working, what ›hijacked‹ us was how to set up a non-academic research protocol that could engage experts and non-experts in a public conversation. In the background, the increasing landscape of the new interactive technologies were dramatically affecting the way we used to relate to public issues.

Urban issues are highly controversial because they put together heterogeneous objects and populations.

One of the first experiments we did, in association with a Dutch artist, was a protocol to rewrite the European Constitution. This was a sensitive case to research the development of a forum between experts and non-experts. And it required developing conversational abilities like listening and translating.

The rewriting of a constitution is a decision-making process. It is a question about how we live together at a global scale but when things are decided at the local level. So here was the main problem. How do you escalate these conversations at the same time? How do you connect scientists and laymen in a democratic way? This experiment shaped our future practice because it led us right into the problem of how local things were made through a distributed global technology. Like the Internet. Like the urban. Communication technologies were challenging our involvement with issues of concern in the way it was possible to conceive modifying a public document, such as a constitution, as a collective experiment about translation. So we probed knowledges not only on the side of the experts, but alongside the fragile, distributed and disseminated scheme of production that requires a continuous process of translation.

**M7RED**

To be immersed in other people's problems implies to deal with third party actions, with different perspectives and mindsets. But also to shift knowledge between different spheres, to translate information between experts and non-experts, to build up conversations to connect different scales. Along this process we are asked to create alliances and make strategic associations that can produce unexpected outcomes.

All of these skills constitute the expertise developed whilst doing the research. We call this expertise: translating networks.

Globalization as an ecosystem is perhaps a tricky term. The same building up of the global as we see in the media is in fact a set of distributed practices that are constantly framing issues, developing new entities or erasing things. The result of these actions is not one single world with different perspectives, as if the world could be just out there ready for the analysis. It's a multiplicity of worlds that coexist, both connected, and disconnected.

So working globally is about considering not just two, the global and local, but several different scales, not just one world, but many in a process of continuous translation.

## M7RED

But, how can we represent the spatial relationships of this translation process? Or, what do these cartographies of distributed actions look like to the layman's eye? What kind of equipment do we need to produce to translate networks? And finally: how do we make those cartographies public?

So, we could say that working globally for us implies being aware that in each scenario we are asked to intervene means engaging stakeholders to draw up the map that makes their located issues part of a global set of actions. About how issues of concern are raised by whom and when. It is a question not only about how knowledge is created. It is about how it is situated as well. Instead of acting globally we prefer to say our research is being (or has been??) enacted by glocalization processes.

By glocalization we mean not only when the local and the global are acting at the same time, but a set of concerted actions and intertwined relations that could be traced by following an issue or an actor into the field. And tracking these sets of actions and actors is the practice that, without any guarantees, makes you aware that the hypothesis of your research is changing all the time. Because it is being affected by the situations being gone through, by the people you work with, and by the outcomes developed. These iterations constitute the ›performativity‹ of the research.

## M7RED

Over recent years we have been invited to some public art biennials. This format is flourishing because it enables local governments to open up cities' areas to benchmarking urban projects that can become pilot programs to boost local participation. For governmental institutions it is a shortcut to introducing ideas whilst avoiding bureaucratic practices. These events are asking for the translating skills of experts and the visualization tools of artists.

The mix of local scenarios with global guests sometimes can be a fertile ground for experiments. It seems the encounter of heterogeneous groups that have to cope with diverse mindsets in a specific location could generate those desired unexpected outcomes. But, these scenarios are the product of hard negotiations with local governments and you have to train your muscles not only to develop fast and flexible agreements with the stakeholders on the ground, but to bring them all together into the same conversation.



*Your projects often involve work with non-professionals. Why do you think this is important for your work, and what are the challenges resulting from this kind of collaboration?*



The delicacy of the amateur can sometimes beat the polish of the professional hands-down in a twelve-round boxing match to the death. What does it mean to sing for another, and how do the hesitations and mistakes, the yearnings and refusals of the anonymous member of the public tell us more than a virtuoso performance could? How does one undo us and another keep us strapped to our seat in tired admiration?

Understanding the dynamics of an encounter is central to working with different audiences and groups. But this doesn't always mean we should aim for a level playing-field. The barbed, unequal and unfair exchange also brings out nuances which should never be readily dismissed.

**PHIL COLLINS**

## **M7RED**

Again, there is no technique for immersion in other people's problems from outside and drawing a map of what is going on. The actor network theory and its followers has over the last decade provided some practical and theoretical tools to do this fieldwork.

Mapping public issues requires following actors into the field, reaching and engaging those affected by the controversy and creating a conversation between them to influence decision-making processes. That's why our first approach to the controversy consists of producing a map. This map should guide us through further iterations with the stakeholders.

But mapping is not only about framing collective reflexive practices, it is also about challenging the scenario by offering groups the ability to co-design specific equipment, to initiate together a collective learning process, and to produce public documents. These collective learning processes can lead to urban innovations. They are sometimes translation processes between local groups at the bottom and institutions at the top. Sometimes they are about how to bring those excluded actors into the conversation.

A public document is the proof that an intervention has enacted a modification in a decision-making process. Such public documents are the evidence for those innovations produced by the actors. In any case, these innovations embedded in public documents equip the actors to make them more visible and have a higher capacity of action. These experiences of civic innovations that could be replicated as templates in other scenarios are framed in what is called today the governance agenda.

## PHIL COLLINS

My love affair with forms such as karaoke, telenovela, teleshopping and disco – in the broadest terms with twentieth-century pop culture – is in the radical potential of the everyday to point towards other possibilities. These are things which surround us on every street-corner and contribute to the punishing, corruscating boredom of our contemporary moment, as well as to its imaginary and its beauty. Each form contains within itself a secret to unlock, not only that which they already perform and which is in many ways magnetic enough in its own terms, but also what they might enact upon us, what they could provoke.

» *In how far would you say that the global distribution of media such as TV, Internet and film are actually bringing the local, the specific, the untranslatable qualities of a place more to the fore? And in what way does this echo in your work?* «

The making of public cartographies as a collective learning process and then delivering them as public documents is what we require to develop political imagination.

Acting global is also about how to manage these iterations. We realized these iterations are asking for their own infrastructure: first of all, we need to interconnect them to create a more expansive conversation. It is not only about how to make this conversation bigger but to make it influential on a public agenda. The locations where the concrete areas of intervention take place (workshops, artistic interventions and specific researches) becomes the conceptual nodes of a research that is connected to a global agenda of urban issues. This agenda is not a neutral field. The urban zone has become a contested zone where interconnected entities (governments, NGO's, enterprises, ministries, etc.) are constantly pushing to influence and to create trends on policy-making.

## M7RED

This infrastructure should enable the exchange of experiences and tools between stakeholders of different glocal scenarios in order to support a collective research. To make such a infrastructure is about thinking what kind of equipment you need to make it happen. Sometimes this infrastructure consists of a list of contacts in order to start a conversation. On other occasions it is an archive of collective experiments embedded into public documents.

Setting up such a grounded infrastructure for the development of specific conceptual contents is what is at the core of the term research platform nowadays. A research platform is a flexible format that is able to operate both at the specific local level of the controversy, by mapping its stakeholders and describing their set of practices, and at the conceptual level, by creating nodes of a network of political ecologies.

# GLOSSAR

## ABFALL

Grimms Deutsches Wörterbuch gibt als Hauptbedeutungen das Herunterfallen, den Rest, die Trennung und schließlich den Treuebruch an. (Vgl. <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?lemid=GA00400>; 22.12.2011) Interessanter Weise ist also Abfall sprachhistorisch gesehen nicht zuallererst Un-, sondern Umordnung – von Positionen, Zugehörigkeiten und Loyalitäten.

Ein Affekt ist eine Gemütsbewegung von hoher Intensität und kurzer Dauer, die stets mit einem körperlichen Erregungszustand einhergeht: ein psychosomatisches Ereignis. Erröten wäre demnach der körperliche Ausdruck des Affekts Scham. Affekte sind stets auf ein Objekt bezogen und in diesem Sinne sozial.

## AFFEKT

## DISCO

»You go to the disco to fall in love.« (Phil Collins) Als Topos und Kulturtechnik birgt die Disco ein Versprechen und seine mögliche Frustration, sie ist »promise and punishment« (Phil Collins) gleichermaßen.

Disziplin bezeichnet einerseits eine Einzelwissenschaft, die Gesamtheit ihrer Vertreter und den Bestand der ihnen gemeinsamen Regeln und Normen, nach denen Wissen produziert und verbreitet wird. Andererseits bezeichnet der Begriff den Gehorsam im Lernprozess, das korrekte Verhalten im Prozess des Wissenserwerbs. Interdisziplinäres Arbeiten bedeutet also, dass nicht nur zwischen vorhandenen Wissensbeständen vermittelt wird, sondern der korrekte Weg zum Wissen überhaupt in Frage steht.

## DISZIPLIN

## DIVA

Wörtlich ›die Göttliche‹. Sie ›verkörpert die massenmediale Version eines mythischen und ästhetischen Ideals, der Göttin Venus, die sich in der Moderne in zwei Figuren aufspaltet: In ›Olimpia‹, den Automaten [aus E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann*], und ›Olympia‹, die Prostituierte [aus Edouard Manets gleichnamigem Gemälde]. [...] Trotz ihrer scheinbaren Gegensätzlichkeit [...] verkörpern beide gleichermaßen das Phantasma einer erotisch-ekstatischen, entfesselten, dämonischen ›Natur‹, die dem ›Weiblichen‹ zugewiesen wird.« (Silvia Eiblmayr, »Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, in: S. Eiblmayr, D. Snauwaert, U. Wilmes, M. Winzen (Hgg.), *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 2000, S. 13f.)

Auch: *Empowerment*. Der Begriff umfasst die Gesamtheit der Strategien und Handlungen, die darauf zielen, den Grad an Selbstbestimmung von Einzelnen oder Gruppen zu erhöhen, sie zu befähigen, ihre Interessen eigenständig zu vertreten und Mitsprache in politischen und gesellschaftlichen Entscheidungsprozessen einzufordern. Paradoxerweise allerdings setzt das Konzept der Ermächtigung eine grundsätzliche Ungleichheit voraus, nämlich die zwischen der Kompetenz der ›Experten‹, die Ermächtigung vermitteln und der Ohnmacht der ›Laien‹, die der Ermächtigung bedürfen.

## ERMÄCHTIGUNG

## ERSCHEINEN

Hannah Arendt spricht vom Raum der Erscheinungen als dem eigentlich politischen Raum: »Handelnd und sprechend offenbaren die Menschen jeweils, wer sie sind, zeigen aktiv die personale Einzigartigkeit ihres Wesens, treten gleichsam auf die Bühne der Welt, auf der sie vorher so nicht sichtbar waren [...].« (Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Frankfurt/Main 2002, S. 219) »Diese Aufschlußgebende Qualität des Sprechens und Handelns, durch die, über das Besprochene und Gehandelte hinaus, ein Sprecher und Täter mit in die Erscheinung tritt, kommt aber eigentlich nur da ins Spiel, wo Menschen miteinander, und weder für- noch gegeneinander, sprechen und agieren.« (Ebd., S. 220)

## GESTÄNDNIS

Als Ritual der Wahrheitsermittlung über sich selbst ist gemäß Michel Foucault das Geständnis eine der zentralen Technologien der Macht, die das moderne Subjekt hervorbringen: »[I]n der Justiz, in der Medizin, in der Pädagogik, in den Familien wie in den Liebesbeziehungen, im Alltagsleben wie in den feierlichen Riten gesteht man seine Verbrechen, gesteht man seine Sünden, gesteht man seine Gedanken und Begehren, gesteht man seine Vergangenheit und Träume, gesteht man seine Kindheit, gesteht man seine Krankheiten und Leiden; mit größter Genauigkeit bemüht man sich zu sagen, was zu sagen am schwersten ist [...]« (Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit I: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/Main 1998, S. 76f.)

## LACHEN

Lachen ist ein Reflex, der meist in Gesellschaft auftritt. Mit Lachen reagieren wir auf Komisches, wehren aber auch Konflikte oder spontane Ängste ab. Eine grundsätzlich neue, kulturgeschichtliche Einordnung erfährt das Lachen durch den russischen Literaturtheoretiker Michail M. Bachtin (1895–1975), der, hergeleitet aus der mittelalterlichen Kultur des Karnevals, das Lachen als ein Verfahren zur temporären Entgrenzung des Einzelnen in der Masse eines revolutionären, utopischen Volkskörpers beschreibt. (Vgl. Michail M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/Main 1995)

Der Begriff der Landnahme bezeichnet die unrechtmäßige Aneignung und Besetzung von Land. Abseits historischer Eroberungsfeldzüge und Kolonisierungen fanden und finden immer auch Besetzungen von Land im kleineren Maßstab statt. Besonders in Entwicklungs- und Schwellenländern oder unter Bedingungen extremer sozialer Ungleichheit sind Landnahmen und die Errichtung informeller Siedlungen für große Teile der Bevölkerung oft die einzige Möglichkeit, sich eine Existenzgrundlage zu verschaffen. Ein neokoloniales Revival findet das Konzept im sogenannten *Land Grabbing*, bei dem Unternehmen oder Regierungen große Mengen ertragreichen Landes auf fremdem Staatsgebiet (vor allem in ärmeren Regionen der Erde) aufkaufen.

## LANDNAHME

Während die »Dematerialisierung des Kunstobjekts« (Lucy Lippard) in der Konzeptkunst der 1960er Jahre noch darauf zielte, die Logik des Marktes auszuhebeln, indem man ihm die Objekte vorenthielt, die er begehrte, zeigte sich schon bald, dass selbst die alltäglichsten Dinge und flüchtigsten Ereignisse noch zur Ware werden können. Warum also nicht ihre Verwertung selbst in die Hand nehmen, oder das Objekt als subjektiv-sinnlichen Fetisch rehabilitieren?

## OBJEKT

## PHIL COLLINS

»Philip David Charles »Phil« Collins (geb. 30. Januar 1951 in Chiswick, London) ist ein britischer Rock-/Pop-Sänger, Schlagzeuger, Songwriter und Schauspieler. Er ist sowohl als Solokünstler als auch als Frontmann und Schlagzeuger der Progressive-Rock- und heutigen Pop-Gruppe Genesis bekannt.« ([http://de.wikipedia.org/wiki/Phil\\_Collins](http://de.wikipedia.org/wiki/Phil_Collins); 22.12.2011)

Der Begriff *Reenactment* meint ursprünglich das spielerische, oft kollektive Nachstellen historischer Begebenheiten oder religiöser Legenden durch Laien, wie etwa in Passionsspielen oder den Wiederaufführungen historischer Schlachten. In jüngster Zeit hatten Reenactments politischer und medialer Ereignisse auch in der zeitgenössischen Kunst und Performance Konjunktur. Hierbei ging es vor allem um die Aufführung alternativer Versionen von Geschichte, die kritische Revision medialer Inszenierungen oder die Vergegenwärtigung verdrängter Kapitel des kollektiven Gedächtnisses. Im Licht psychoanalytischer Theorie betrachtet, steht das *Reenactment* dem Wiederholungszwang nahe, dem unbewussten Drang, ein traumatisches Ereignis aus der Vergangenheit wieder und wieder durchzuspielen.

## REENACTMENT

## SLAPSTICK

Kurz für das Filmgenre der *Slapstick comedy*. »Bezeichnend für den Slapstick ist durch körperbezogene Aktion hervorgerufene Komik, die ohne Worte auskommt. Berühmte Beispiele sind das Ausrutschen auf einer Bananenschale sowie das Werfen von Sahnetorten. [...] Der Begriff *Slapstick* leitet sich von der Pritsche des Narren her, die großen Lärm erzeugte, dem Geschlagenen aber keine ernsthaften Schmerzen zufügte.« (<http://de.wikipedia.org/wiki/Slapstick>; 22.12.2011)

»In der Welt zusammenleben heißt wesentlich, daß eine Welt von Dingen zwischen denen liegt, deren gemeinsamer Wohnort sie ist, und zwar in dem gleichen Sinne, wie etwa ein Tisch zwischen denen steht, die um ihn herum sitzen; wie jedes Zwischen verbindet und trennt die Welt diejenigen, denen sie jeweils gemeinsam ist.« (Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Frankfurt/Main 2002, S. 52)

## WELT

# GLOSSAR

## AFFECT

An affect is an emotion of high intensity and short duration that always goes hand in hand with physical excitement: a psychosomatic event. Accordingly blushing would be the physical expression of the affect shame. Affects are always connected to an object and in this sense are social.

Hannah Arendt speaks of the ›space of appearance‹ as the actual political arena: »In acting and speaking, men show who they are, reveal actively their unique personal identities and thus make their appearance in the human world, where previously they were not so visible [...]« (Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, IL 1969, p.179.) »This revelatory quality of speech and action comes to the fore where people are with others and neither for nor against them – that is, in sheer human togetherness.« (ibid., p.180).

## APPEARANCE

As a ritual for imparting a truth about oneself, confession, according to Michel Foucault, is one of the central technologies of power for bringing out the modern subject: »The confession [...] plays a part in justice, medicine, education, family relationships, and love relations, in the most ordinary affairs of everyday life, and in the most solemn rites; one confesses one's crimes, one's sins, one's thoughts and desires, one's illnesses and troubles; one goes about telling, with the greatest precision, whatever is most difficult to tell.« (Michel Foucault, *The History of Sexuality I: The Will to Knowledge*, London 1998, p. 59)

## CONFESSION

## DISCIPLINE

On the one hand discipline signifies a single science, the entity of its representatives, and the stock of its communal regulations and norms according to which knowledge is produced and disseminated. On the other hand, the term also signifies obedience within the learning process, the correct attitude within the process of the learning of the science. Interdisciplinary work therefore means not only mediating between the sources of knowledge that are already available but questioning the correct path to knowledge itself.

»You go to the disco to fall in love.« (Phil Collins) The disco as both topos and as cultural technique is ›promise and punishment‹ (Phil Collins) in equal measure. **DISCO**

Literally, ›the divine‹. The ›diva‹ »embodies the mass media version of a mythic and aesthetic ideal, the goddess Venus who is split into two figures in the modern age: in ›Olimpia‹, the automaton [from E.T.A. Hoffmann's novella *Der Sandmann*], and ›Olympia‹ the prostitute [from Edouard Manet's painting of the same name]. »[...] Notwithstanding their seeming contradictoriness [...] both equally embody the phantasm of an erotic-ecstatic, unfettered, demonized ›nature‹ that is attributed to the ›female‹.« (Silvia Eiblmayr »The Wounded Diva. Hysteria, Body and Technology in the 20. Century Art« (sic!), in: S. Eiblmayr, D. Snauwaert, U. Wilmes, M. Winzen (eds.), *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 2000, p. 13f.)

## DIVA

The term encompasses the body of strategies and actions that are aimed at raising the level of self-determination of individuals and groups, to empower them, to allow them to represent their interests independently and to claim their voice within political and social decision-making processes. Paradoxically however, the concept of empowerment assumes a basic inequality, namely between the competencies of the ›experts‹ who impart the empowerment and the impotence of the ›lay people‹ who require it.

## EMPOWERMENT



## LAND SETTLEMENT

The term land settlement describes the wrongful appropriation and occupation of land. Aside from historical conquering expeditions and colonisation, to a lesser extent land occupation took place and still takes place. Particularly in developing and emerging countries or within the context of extreme social inequality, land settlement and the creation of informal colonies are for a large part of the population the only way they can create a means of existence for themselves. There is a neo-colonial revival in the concept of so-called land grabbing, whereby companies or governments buy up large tracts of fertile land in foreign territories (many of them in the poorer regions of the world).

Laughter is a reflex that usually happens in company. We use laughter to react to something comical but also to fend off conflict or sudden anxiety. An inherently new historico-cultural classification of laughter was mooted by Russian literary theoretician, Mikhail M. Bakhtin (1895–1975). Based on the culture of carnival in the Middle Ages, he describes laughter as a process of temporary dissolution of an individual's boundaries within the mass of a revolutionary, utopian public. (Compare with Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Bloomington, IN 2009.)

## LAUGHTER

## OBJECT

Whereas within conceptual art of the 1960s, the »dematerialisation of the art object« (Lucy Lippard) aimed to lever out the logic of the market by withholding the objects that it most admired, it was soon proven that even the most everyday object and fleeting event could become a commodity. So why not take its exploitation in hand and rehabilitate the object as a subjective-sensual fetish?

Philip David Charles »Phil« Collins, LVO (born 30 January 1951) is an English singer-songwriter, drummer, pianist and actor best known as a drummer and vocalist for British progressive rock group Genesis and as a solo artist ([http://en.wikipedia.org/wiki/Phil\\_Collins](http://en.wikipedia.org/wiki/Phil_Collins); last visited on 22.12.2011)

## PHIL COLLINS

## RE-ENACTMENT

Originally the term re-enactment meant a playful often collective reconstruction of historical events or religious legends, mainly by amateurs, such as in passion plays or the re-enactment of historical battles. More recently however, in contemporary art and performance, the re-enactment of political and media events are in ever greater demand. Here it is much more about performing alternative versions of history, critically revising media spectacles or realising the suppressed fundus of collective conscience. In the light of psychoanalytical theory, re-enactment lies close to compulsive repetition, the unconscious need to repeatedly act out a traumatic event from the past.

## SLAPSTICK

Short for the film genre of slapstick comedy. Representative of slapstick is a comedy created by physical action that takes place without words. Classic examples including slipping on a banana skin or throwing custard pies. The term slapstick comes from the *batacchio* or *bataccio* – called the slap stick in English – a club-like object composed of two wooden slats. When struck, it produces a loud smacking noise, though little force transfers from the object to the person being struck. Actors may thus hit one another repeatedly with great audible effect while causing very little actual physical damage. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Slapstick>; last visited on 22.12.2011)

In Grimm's German Dictionary the main meanings of Abfall (waste) are: the fall, the remainder, the separation and finally the defection. (Compare with: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?lemid=GA00400>; last visited on 22.12.2011). Interestingly in terms of linguistic history, the waste is not considered to be so much disorder but realignment – of positions, allegiances and loyalties.

## WASTE

»To live together in the world means essentially that a world of things is between those who have it in common, as a table is located between those who sit around it; the world, like every in-between, relates and separates men at the same time.« (Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, IL 1969, p.52)

## WORLD

