

# CUMULUS

*From Kassel*

Behaving Badly:

DAVID VELASCO

## Jérôme Bel's *Disabled Theater*

"Documenta is a state of mind," writes artistic director Carolyn Christov-Bakargiev in her bombastic, propositional, seven-part, sixteen-page press release, titled "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time." Here as elsewhere we have abandoned that has-been category of "constituted knowledge." Here the list consists not of artists but of "participants" and "cognitive laborers" "worlding" together. We are no longer simply present; we are *emplaced*—strategically poised, like missiles about to launch. We take off headfirst into a land of liminal transformation, of knowledges (plural) and familiar critiques of Western epistemological imperatives, reaching our limits just in time to bury them. Here it's as

---

DAVID VELASCO is editor of *artforum.com* and a frequent contributor to *Artforum*.



*Jérôme Bel, Disabled Theater, 2012, performance view, Damian Bright.*

(PHOTO: MICHAEL BAUSE, ALL PHOTOS COURTESY OF JÉRÔME BEL, CO-COMMISSIONED AND CO-PRODUCED BY DOCUMENTA (13) AND THEATER HORA STIFTUNG ZÜRWERK; STADT ZÜRICH KULTUR; KANTON ZÜRICH FACHSTELLE KULTUR; PRO HELVETIA, SWISS ARTS COUNCIL; R.B. JÉRÔME BEL; FESTIVAL AUAWIRLEBEN, BERN; KUNSTENFESTIVALDESARTS, BRUSSELS; FESTIVAL D'AVIGNON; RUHRTRIENNALE; FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS; LES SPECTACLES VIVANTS—CENTRE POMPIDOU, PARIS; LA BÂTIE—FESTIVAL DE GENÈVE)

if we've all been drafted into a satellite course for the History of Consciousness department at UC Santa Cruz, and documenta is our syllabus.

Christov-Bakargiev's show was "about" skepticism, "about" different intelligences, "about" the strenuous historical path of a line of thought, "about" relations and social belonging and vulnerability and desubjectified modes of agency and points of view. All this against (very much against) the inextricable, palpable if subterranean history of the eugenics program carried out by the National Socialist regime in Germany some seventy years ago, a program that of course was "about" the exclusive privilege of a single race, a single, stupid knowledge.

Christov-Bakargiev's show is so much theater. She frequently refers to Kassel as a "stage," to the show's organizational mode as a "choreography." The opening gambit recalls a "dance." I think we're all actors. "Documenta is a state of mind," I read again, and for a moment I wonder why then I had to fly three thousand miles to see it.

Now we're center stage at Kassel's Kaskade Cinema: "My job in this piece is to be myself, not someone else," says Miranda Hossle. Here was a reason to be here.

Among the many performative encounters at documenta 13 (Theaster Gates's jam sessions at the Hugenottenhaus, Tino Sehgal's jam sessions at the Grand City Hotel, Seth Price's trashy fashion show in the Friedrichsplatz parking garage), Jérôme Bel's *Disabled Theater* (2012) pullulated most potently around the keywords and "abouts" fixing Christov-Bakargiev's themeless art festival.



Jérôme Bel, *Disabled Theater*, 2012, performance view, Kassel.

(PHOTO: ROMAN MÄRZ)

Hossle is an actor with the Zürich-based troupe Theater Hora, and here she stands on the small, spare proscenium stage, ten of her peers seated in a semicircle behind her. Like the other actors in Theater Hora, Hossle has a conspicuous learning disability. Her statement is convincingly studied and uncannily familiar, recalling a line repeated by the subject of another recent Bel performance, Cédric Andrieux, a former Merce Cunningham dancer who onstage told how Bel teaches that "we are people before we are dancers."

*Disabled Theater* is, to put it simply, a play in six acts. An onstage narrator, Chris Weinheimer, cues the actors, prompts them to speak or perform, and translates their German into English. Act One is presentation: Weinheimer asks each of the participants to enter the stage, one at a time. They stand for several minutes, fidgeting, screwing their faces as they look out toward the

audience. In the second act, they enter again and give us their names, ages, and occupations. (They range from nineteen to fifty-one and are all professional actors.)

While Bel is never onstage, his editorial role is repeatedly foregrounded. Each act begins with Weinheimer's Brechtian pronouncement, "Now Jérôme would like the performers to..." followed by the stage direction. In the third act, each actor describes his or her disability. "I am much too slow," says the winsome Damian Bright. "I have trisomy 21. My disability is as well called Down's syndrome." Then, grinning cockily: "That means I have one chromosome more than you in the audience." Lorraine Meier is equally unshy: "I am mongoloid, and I am as well a fucking mongol!" she shouts.

Act Four: "Now Jérôme would like seven of the actors to perform short dances they have choreographed them-

selves," Weinheimer tells us. Hossle does an improvisation inspired by traditional African dance. Remo Beuggert pulls his chair to the front of the stage and waves his arms like a conductor to a staccato techno orchestra. The audience seems to love it, but the real clincher is Julia Häusermann's adroit staging of Michael Jackson's "They Don't Care About Us." "Tell me what has become of my rights / Am I invisible because you ignore me?" Jackson sings as Häusermann dives and thrusts her hips.

When everyone's done, Weinheimer announces Act Five, in which the members of Theater Hora tell us what they think about the piece. "I don't know. My sister didn't think it was very cool," Tiziana Pagliaro tells us. "Actually, I think it's super," says Bright. "I think it's super that we are allowed to sit still. My mother saw it. She says it's some kind of freak show. But she liked it a lot."



Jérôme Bel, *Disabled Theater*, 2012, performance view, Lorraine Meier.

(PHOTO: MICHAEL BAUSE)

"Okay then, it's direct," says Matthias Brücker. And it is. But of course the magic of Bel's theatrical apparatus is in how well it dissimulates its own activity. The "lack" of set design and the clean lines of the biographical material are reality chic. "Here's the real stuff," the text and accoutrements seem to announce, like a live talk show or a reality TV confessional.

Up until recently the subjects of Bel's "biographies" have been the superfunctionals, current and former dancers with Cunningham, Pina Bausch, the Paris Opera Ballet, Rio de Janeiro's Teatro Municipal, and so on. Even when they're less than great—just a soloist—they're better than average. *Disabled Theater* shows that Bel's formula can be applied to "dysfunctionals" as well, to similarly therapeutic effect. Workshop an autobiographical script, rid the stage of superfluous gear, and let the people talk and dance. (Like a trickle-down *A Chorus Line* for audi-

ences who wouldn't be caught dead on Broadway.)

There were at least two versions of the final act when I saw the piece in Kassel. On the first day, Weinheimer asked all the actors except for Peter Keller to leave the stage. Keller is the most obviously impaired of the group, the least adapted to the conventional theatrical apparatus, and as such he represents a limit for *Disabled Theater*. He sat there, sadly, poignantly, for several minutes until the translator asked the other actors to return. When I saw the piece again a couple days later, Bel had dispensed with this gesture and opted instead for a more feel-good ending, in which Weinheimer simply asked the remaining four performers to do their dances.

Disability is upsetting. And some people got upset. Mental disability, after all, defines a limit of knowledge and marks the boundaries of a community of cognitive laborers and creative producers (the ostensible participants in and subjects of documenta 13); the mentally disabled are among those classes of people habitually, categorically denied access to fundamental means of production and representation, to certain routine tasks of world-making. In an interview with Bel, dramaturge Marcel Bugiel raises the possibility that the work will be read as exploitative, although this seems doubly cynical. The performers of *Disabled Theater* are paid, professional actors; to accuse the work of "exploitation" is essentially to argue that a learning disability obviates agency, a view that panders to the same normativity that excludes the disabled from the task of everyday representation.

"I'd prefer to show badly than not to show at all," Bel says to Bugiel.<sup>1)</sup>



Jérôme Bel, *Disabled Theater*, 2012,  
performance view, Julia Häusermann.  
(PHOTO: MICHAEL BAUSE)

“People with learning disabilities have no representation and there are very few discourses about them,” he states earlier. Possibly. But does such a sentiment erase the very animating impulse of Theater Hora, dedicated to pressuring the limits of discourse on learning-disabled people and expanding their means of representation? To what extent is Bel not showing Theater Hora so much as working the group into his own aesthetic trappings? (“I didn’t want to change them,” he says. “I didn’t want to bring them into my aesthetics. All the work was to try to keep their reality. This was the work.”)

Bel is the quirky analyst teasing out his subjects’ stories, making his actors more “real” and “visible.” In *Véronique Doisneau* (2004), it’s the tale of the retiring ballerina who never earned prima; for *Cédric Andrieux* (2009), it’s the dashing virtuoso on his epiphanic meeting with Bel and subsequent self-actualization as a “person.” Such performance is expressionist in the baldest sense; it doesn’t trade in the typically

specious ornamentation of “expressive” choreography, but it feeds the same lie: that the action is a hotline to the performer’s truth. But in *Disabled Theater* it isn’t the subjects’ biographies that are of interest but what happens to the actors through the making of *Disabled Theater*. Bel just wants to know what’s wrong with them, and then what they think about his piece. “I’ve always thought the audience should identify with me,” he says. Is it all about Bel?

The title itself suggests a shift from the biographical to the metonymic: The work is not named *Theater Hora*, after all. In calling it *Disabled Theater*, Bel highlights the disability of his subjects (or “guinea pigs,” as he sometimes refers to his performers) while also punningly suggesting that here he has “disabled” theater, that indeed he “shows badly”: “In the case of Theater Hora’s actors, what fascinates me is their way of not incorporating some of theater’s rules.” I wonder if this allergy to rules is more apparent in the case of Theater Hora’s own productions, such

as, say, *Faust 1 & 2* (or their promising-sounding improvisatory work *The Pleasure of Failure*). But is this really what *Disabled Theater* foregrounds? The actors follow Bel’s rules to a T, entering the stage and answering questions on cue, performing their dances with aplomb, even goofing off appropriately when the occasion calls for it. They know all too well how to perform for Bel’s piece. Here, they fail to fail.

Of course, Bel is being coy. He doesn’t show badly. *Disabled Theater* is a hit, satisfying all of our lukewarm progressive principles (let the disabled speak for themselves!) while also providing a satisfyingly cathartic dramatic experience. I left the show ecstatic and troubled, confounded by my own response. At the end, we laugh and cry, we hoot and holler for the actors, as much for their bravery as for ours. “We” are subjects as much as “they,” all of us acting out a deformed and deforming social dialectic. “I have Down’s syndrome,” says Häusermann, “and I’m sorry.” Who am I to tell her it’s okay? In Bel’s support-group choreography, it’s still unclear whether it is they or we who are being supported, whose disability we’re confronting, or which direction the learning curve slopes.

1) All quotes can be found online at <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=3&s=19&sms=5> (accessed September 9, 2012).

DAVID VELASCO

## Aus der Rolle gefallen: Jérôme Bels *Disabled Theater*

«Die documenta ist ein Bewusstseinszustand,» schreibt die künstlerische Leiterin, Carolyn Christov-Bakargiev, in ihrer bombastischen, statementhaften, siebenteiligen, sechzehnseitigen Pressemitteilung mit dem Titel «Der Tanz war sehr frenetisch, rege, raselnd, klingelnd, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit.» Hier wie andernorts haben wir die abgehalfterte Ordnung des begründeten Wissens verlassen. Die Liste besteht hier nicht aus Künstlern, sondern aus «Teilnehmern» und «kognitiven Arbeitern», die in einem «gemeinsamen Worl-ding» begriffen sind. Wir sind nicht mehr einfach anwesend: Wir sind «gestellt», strategisch in Stellung gebracht wie abschussbereite Flugkörper. Wir heben ab, sausen Kopf voraus in ein Land der liminalen Transformation, der Wissensvielfalt und der vertrauten Kritik an westlichen epistemologischen Imperativen und stossen gerade noch rechtzeitig an unsere Grenzen, um sie zu begraben. Es ist hier, als wären wir alle in einen Kurs des Seminars für Bewusstseinsgeschichte der University

DAVID VELASCO ist Redakteur bei *artforum.com* und schreibt regelmässig für *Artforum*.



of California, Santa Cruz, eingezogen worden und als wäre die documenta unser Lehrstoff.

Christov-Bakargievs Ausstellung «handelte von» der Skepsis, «von» verschiedenen Intelligenzen, «vom» straziösen geschichtlichen Weg eines Gedankenfadens, «von» Beziehungen und sozialer Zugehörigkeit und Verwundbarkeit und entsubjektivierten Vermittlungsmodi und Gesichtspunkten. Dies alles vor dem – oder besser wider den – Hintergrund der unent-wirrbaren, greifbaren, wiewohl sich im

Verborgenen abspielenden Geschichte der «Rassenhygiene»-Politik, die vor rund siebzig Jahren vom nationalsozialistischen Regime in Deutschland durchgeführt wurde, einer Politik, bei der es selbstverständlich um die ausschliesslichen Privilegien einer einzigen Rasse, eines einzigen Irrwissens ging.

Christov-Bakargievs Ausstellung ist eine Menge Theater. Sie bezeichnet Kassel immer wieder als «Bühne» und die Organisationsform der Schau als «Choreographie». Der Einstieg erin-

nernt an einen «Tanz». Ich glaube, wir sind alle Schauspieler. «Die documenta ist ein Bewusstseinszustand», lese ich wieder und einen Moment lang frage ich mich, weshalb ich denn fünftausend Kilometer weit fliegen musste, um sie zu sehen.

Jetzt sind wir mitten auf der Bühne im Kasseler Kaskade-Kino: «In diesem Stück ist meine Aufgabe, mich selber zu sein und nicht jemand anderes», sagt Miranda Hossle. Hier gab es einen Grund, da zu sein.

Unter den zahlreichen performativen Begegnungen auf der documenta 13 (den Jam Sessions von Theaster Gates im Hugentottenhaus, den Jam Sessions von Tino Sehgal im Grand City Hotel, der trashigen Modenschau von Seth Price in der Parkgarage am Friedrichsplatz) knospte Jérôme Bels *Disabled Theater* (2012) besonders wirkmächtig um die Stichwörter und die «Wovons», an denen sich Christov-Bakargievs themenloses Kunstfestival festmachte.

Hossle ist eine Schauspielerin aus dem Ensemble des Theaters Hora in

Zürich und hier steht sie auf der kleinen kargen Vorbühne, vor zehn KollegInnen, die in einem Halbkreis hinter ihr sitzen. Wie die übrigen Schauspieler in *Disabled Theater* hat Hossle eine auffällige Lernbehinderung. Ihre Worte sind überzeugend durchdacht und auf unheimliche Weise vertraut und sie erinnern an die wiederholte Aussage der im Mittelpunkt einer anderen, neueren Aufführung von Bel stehenden Person, Cédric Andrieux, einem ehemaligen Tänzer der Merce Cunningham Dance Company, der auf der Bühne erzählte, wie Bel lehrt, dass «wir zuerst Menschen sind und erst danach Tänzer».

*Disabled Theater* ist, einfach gesagt, ein Stück in sechs Akten. Ein Erzähler auf der Bühne, Chris Wennheimer, gibt den Schauspielern Einsatzzeichen und Stichwörter und übersetzt deren Deutsch ins Englische. Im ersten Akt wird vorgestellt: Wennheimer bittet die Teilnehmer einen nach dem anderen auf die Bühne. Sie stehen dort mehrere Minuten lang, zappeln herum, verziehen das Gesicht, während sie hinaus in Richtung Publikum blicken. Im zweiten Akt kommen sie erneut auf die Bühne und sagen uns jeweils ihren Namen, ihr

Alter und ihren Beruf. (Ihr Alter reicht von neunzehn bis einundfünfzig und sie sind alle Berufsschauspieler.)

Obwohl Bel nie auf der Bühne erscheint, wird seine Rolle wiederholt in den Vordergrund gerückt. Jeder Akt beginnt mit Wennheimers brechtischer Ankündigung: «Jérôme möchte jetzt, dass die Darsteller...», gefolgt von der Bühnenanweisung. Im dritten Akt beschreiben die Schauspieler jeweils ihre Behinderung. «Ich bin viel zu langsam», sagt der sympathische Damian Bright. «Ich habe Trisomie 21. Meine Behinderung wird auch Down-Syndrom genannt.» Und dann grinst er frech: «Das bedeutet, dass ich ein Chromosom mehr habe als ihr im Publikum.» Lorraine Meier ist ebensowenig scheu: «Ich bin mongoloid und ich bin ebenso ein Scheiss-Mongolchen», schreit sie.

Vierter Akt: «Jérôme möchte jetzt», so teilt Wennheimer uns mit, «dass sieben der Darsteller kurze, von ihnen selbst choreographierte Tänze aufführen.» Hossle bietet eine Improvisation dar, die von traditionellem afrikanischem Tanz inspiriert ist. Remo Beuggert rückt seinen Stuhl an den vorderen Bühnenrand und winkt mit den Armen wie ein Dirigent vor einem Stakkato-Techno-Orchester. Das Publikum scheint sehr angetan, vollends eingenommen aber ist es von Julia Häusermanns cleverer Inszenierung von Michael Jacksons «They Don't Care About Us». «Tell me what has become of my rights / Am I invisible because you ignore me?» (Sagt mir, was aus meinen Rechten geworden ist / Bin ich unsichtbar, weil ihr mich ignoriert?), singt Jackson, während Häusermann herumhechtet und Hüftstöße macht.

Wenn alle fertig sind, kündigt Wennheimer den fünften Akt an, in

dem die Ensemblemitglieder des Theaters Hora uns sagen, was sie von dem Stück halten. «Ich weiss nicht. Meine Schwester fand es nicht sehr cool», erzählt uns Tiziana Pagliaro. «Ich finde es, ehrlich gesagt, toll», sagt Bright. «Ich finde es toll, dass wir still sitzen dürfen. Meine Mutter hat es gesehen. Sie sagt, es sei eine Art Freak Show. Aber es gefiel ihr sehr.»

«Also gut, es ist direkt», sagt Matthias Brücker. Und das ist es. Nur, die Magie von Bels Bühneninstrumentarium besteht natürlich darin, wie erfolgreich es sein eigenes Wirken verbirgt. Das scheinbare Fehlen eines Bühnenbildes und die klaren Linien des biographischen Materials sind «Reality Chic». «Hier wird Authentizität pur geboten», besagen der Text und die Ausstattung ähnlich einer Live-Talkshow oder einer Reality-TV-Bekanntnissendung.

Bis vor Kurzem drehten sich Bels «Biographien» um Personen, die sich als «hochfunktional» bezeichnen lassen: Tänzer, die heute oder vormals bei Cunningham, Pina Bausch, beim Ballett der Pariser Oper, dem Teatro Municipal von Rio de Janeiro und so weiter tätig waren. Auch wenn sie nicht die ganz Grossen sind, sondern «nur» Solisten, sind sie doch überdurchschnittlich gut. *Disabled Theater* zeigt, dass sich Bels Formel auch auf «dysfunktionale» Personen übertragen lässt, und zwar mit ähnlicher therapeutischer Wirkung. Erarbeite im Workshop ein autobiographisches Skript, räume überflüssiges Zeug von der Bühne und lass die Leute reden und tanzen. (Wie eine nach unten gesickerte Version von *A Chorus Line* für ein Publikum, das sich unter keinen Umständen auf dem Broadway blicken lassen würde.)

Es gab mindestens zwei Fassungen des letzten Aktes, als ich das Stück in



Kassel sah. Am ersten Tag bat Wennheimer alle Schauspieler bis auf Peter Keller, die Bühne zu verlassen. Keller ist das am eindeutigsten behinderte Mitglied der Truppe und als solcher stellt er für *Disabled Theater* eine Grenze dar. Er sass da, traurig, ergreifend, mehrere Minuten lang, bis der Übersetzer die übrigen Schauspieler bat, auf die Bühne zurückzukehren. Als ich das Stück einige Tage später erneut sah, hatte Bel auf diese Geste verzichtet und sich stattdessen für ein Wohlühl-Ende entschieden, bei dem Wennheimer die verbliebenen vier Darsteller einfach bat, ihre Tänze aufzuführen.

Behinderung erschüttert. Und manche Leute waren erschüttert. Geistige Behinderung beschreibt schliesslich eine Wissensgrenze und markiert die Grenzen einer Gemeinschaft von kognitiven und Kreativarbeitern (den angeblichen Teilnehmern der documenta 13 und deren «Thema»). Die geistig Behinderten zählen zu jenen Menschenklassen, denen immer wieder kategorisch jeder Zugang zu grundlegenden Mitteln der Produktion und

Darstellung, zu bestimmten routinemässigen Aufgaben der Welterzeugung verwehrt wird. In einem Interview mit Bel erwähnt der Dramaturg Marcel Bugiel die Möglichkeit, das Stück könne als ausbeuterisch aufgefasst werden, auch wenn dies doppelt zynisch erscheint. Die Darsteller von *Disabled Theater* sind bezahlte Berufsschauspieler: das Stück der «Ausbeutung» zu bezichtigen wäre, im Grunde genommen, zu sagen, dass eine Lernbehinderung Handlungsfähigkeit ausschliesst, eine Sichtweise, die sich der gleichen Normativität fügt, welche die Behinderten von der Aufgabe der alltäglichen Repräsentation ausschliesst.

«Ich mache lieber schlechte Vorführungen als gar keine Vorführungen», erklärt Bel gegenüber Bugiel. «Menschen mit Lernbehinderungen», so Bel an anderer Stelle, «haben keine Repräsentanz und es gibt nur ganz wenige ihnen gewidmete Diskurse.» Mag sein. Aber tilgt eine solche Haltung den sehr anregenden Impuls des Theaters Hora, dem es darum zu tun ist, die Grenzen des Diskurses über lernbehinderte Menschen auszudehnen und deren Mittel der Repräsentation zu



Jérôme Bel, *Disabled Theater*, 2012, performance view, Matthias Brücker. (PHOTO: MICHAEL BAUSE)

Jérôme Bel, *Disabled Theater*, 2012, performance view, Miranda Hossle. (PHOTO: MICHAEL BAUSE)

erweitern? Inwieweit zeigt Bel nicht so sehr das Theater Hora, sondern rückt er die Truppe in sein eigenes ästhetisches Gerüst? («Ich wollte sie nicht verändern», sagt er. «Ich wollte sie nicht in meine Ästhetik hineinziehen. Die ganze Arbeit bestand im Bemühen, ihre Realität zu wahren. Darin bestand die Arbeit.»)

Bel ist der schrullige Analytiker, der die Erzählungen der Personen, mit denen er arbeitet, herauskitzelt und so seine Schauspieler «realer» und «sichtbarer» macht. Bei *Véronique Doisneau* (2004) ist es die Geschichte der in den Ruhestand gehenden Ballerina, die sich nie das «Prima» verdient hat; bei *Cédric Andrieux* (2009) ist es der schneidige Virtuose über seine epiphanische Begegnung mit Bel und seine anschließende Selbstverwirklichung als «Person». Diese Art der Aufführung ist im kühnsten Sinn expressionistisch: Sie hat mit der in der Regel vordergründig bestechenden Ornamentierung «expressiver» Choreographie nichts am Hut, nährt aber die gleiche Lüge, näm-

lich dass die Handlung der Königsweg zur Wahrheit des jeweiligen Darstellers ist. Bei *Disabled Theater* steht jedoch nicht die Biographie der Darsteller im Mittelpunkt des Interesses, sondern das, was durch die Realisierung von *Disabled Theater* mit den Schauspielern geschieht. Bel möchte nur wissen, was mit ihnen los ist und was sie von seinem Stück halten. «Meine Überlegung», sagt er, «war schon immer, dass das Publikum sich mit mir identifizieren sollte.» Geht es also immer um Bel?

Der Titel selbst deutet eine Verschiebung vom Biographischen hin zum Metonymischen an: Das Werk heisst ja nicht *Theater Hora*. Indem er es *Disabled Theater* nennt, stellt Bel das Behindertsein seiner Schauspieler (oder «Versuchskaninchen», wie er sie manchmal nennt) in den Mittelpunkt und suggeriert zugleich wortspielerisch, dass er hier ein «verhindertes» Theater hat, dass er tatsächlich «schlechte Vorführungen» macht: «Was mich bei den Schauspielern des Theaters Hora fasziniert ist, wie sie manche Regeln des

Theaters nicht berücksichtigen.» Ich wundere mich, ob diese Allergie gegen Regeln bei den eigenen Inszenierungen des Theaters Hora wie etwa *Faust 1 & 2* (oder ihre vielversprechend klingende Theaterimprovisation *Die Lust am Scheitern*) offenkundiger ist. Aber ist es wirklich dies, was *Disabled Theater* in den Vordergrund rückt? Die Schauspieler folgen ganz genau Bels Regeln, betreten die Bühne und beantworten Fragen aufs Stichwort, führen souverän ihre Tänze auf und hängen gegebenenfalls sogar herum. Sie wissen nur allzu gut, wie Bels Stück aufzuführen ist. Hier scheitern sie, um zu scheitern.

Bel kokettiert natürlich. Er macht keine schlechten Vorführungen. *Disabled Theater* ist ein Erfolg, befriedigt das Stück doch all unsere halberzogenen fortschrittlichen Prinzipien (lasst die Behinderten für sich selbst sprechen!), während es gleichzeitig ein befriedigend kathartisches Theatererlebnis bietet. Ich verliess die Aufführung begeistert und beunruhigt, verwirrt durch meine eigene Reaktion. Am Ende lachen und weinen wir, wir johlen und brüllen für die Schauspieler, für ihren Mut ebenso wie für unseren. «Wir» sind in gleichem Masse das Thema wie «sie», da wir alle eine entstellte und entstellende soziale Dialektik ausleben. «Ich habe Down-Syndrom», sagt Häusermann, «und es tut mir leid.» Wer bin ich denn, dass ich ihr sage, es ist O.K.? Bei dieser Selbsthilfegruppen-Choreographie Bels ist nach wie vor unklar, ob es sie oder wir sind, denen geholfen wird, mit wessen Behinderung wir uns konfrontiert sehen oder in welche Richtung sich die Lernkurve neigt.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

Sämtliche Zitate: <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=3&s=19&sms=5>

Jérôme Bel, *Disabled Theater*, 2012, performance view, Peter Keller. (PHOTO: MICHAEL BAUSE)



# CUMULUS

*From Angola and Sardinia*



## Beyond Entropy

STEFANO RABOLLI PANSERA

“Beyond Entropy Angola,” the project that I co-curated with Paula Nascimento for the Angolan pavilion at the 2012 Venice Architecture Biennale, is the prototype for a new intervention in Luanda, the nation’s capital. The title theme of this year’s Biennale, “Common Ground,” was addressed here in the form of an urban garden that can also provide infrastructure. The concept is to plant the interstitial spaces between the shelters in Luanda’s slums with *Arundo Donax*, an ordinary cane that grows quickly, filters dirty water, and produces electricity through biomass.

For the installation in Venice, we originally intended to rebuild a few shelters (or even ship them from Luanda) and surround them with cane. Visitors to the pavilion would have felt like they were suddenly entering Lu-

STEFANO RABOLLI PANSERA is a London-based architect and director of Beyond Entropy.

anda: unfinished walls, hand-painted shop windows, shelves with multicolored merchandise, recycled furniture. In the end, we decided to focus exclusively on the “common ground,” keeping only the footprints of the absent buildings and planting the space between them. This room filled with greenery was permeated by the humidity of the lagoon and the intense smell of bark. Visitors wandered through a labyrinth of cane and bamboo whose layout left untouched the footprint of the shelters in Cazenga, one of Luanda’s overcrowded slums. An audio recording of the market in Luanda played as a sound track, a reminder that this garden will lie in the middle of a city.

Beyond Entropy is an agency for spatial production, engaging with the notion of energy as a conceptual device to conceive new architectural strategies and focusing on space not as a fixed, measurable entity but as a temporal coalescence of continuously unfold-

ing forces. The research grew out of a program conducted at the Architectural Association, School of Architecture, in London, a series of encounters between architects, scientists, and artists—including Massimo Bartolini, baukuh, Peter Coles, Shin Egashira, Alberto Garutti, Andrew Jaffe, and Eyal Weizman, among others—that led to the construction of eight prototypes that addressed new forms of energy. These were exhibited at the Venice Architecture Biennale in 2010 and at the Milan Triennale in 2011. Beyond Entropy is now a collaborative practice that operates in association with public organizations, private institutions, and governmental agencies to consider energy beyond the rhetoric of sustainability. Beyond Entropy operates like a virus, following Derrida’s definition: A virus “derails a mechanism of the communicational type, its coding and decoding.”<sup>1)</sup> In a similar manner, Beyond Entropy questions preconceived notions in order to produce new ideas

Stefano Rabolli Pansera & Paula Nascimento, “Beyond Entropy Angola,” Angola pavilion, in process of production, 2012, Venice Architecture Biennale. (ALL PHOTOS COURTESY OF THE AUTHOR)



about the space that we inhabit—our homes, our cities, and our territories.

Our research is articulated around three concepts: entropy, form, and energy. Entropy is the clearest idea of the three: Everything seems to pass from order to disorder. Form is the principle that makes reality understandable, and as such, it is a meaning. We don't really know what energy is; it cannot be confused with electricity, and it cannot be assimilated with force. We only know that it never diminishes or increases but remains constant.

Like energy, space is far from being a fixed, quantifiable entity opposed to temporality; it requires a mode of becoming and is constantly transforming. This is why it is impossible to separate the form of a space from its evolution in time. As architect Aldo Rossi wrote, "Form persists and comes to preside over a built work in a world where functions continually become modified; and in form, material is modified. The material of a bell is transformed into a cannon ball; the form of an amphitheater into that of a city; the form of a city into a palace."<sup>2)</sup>

The transformative nature of space requires adopting a "logic of invention" that is opposed to the logics of identity and self-containment that are used for fixed and immutable forms. The notion of energy informs a new grammar of an energetic spatiality where the conventional architectural categories of form, scale, program, and representation must be reconfigured in unexpected declinations. Form is not the imposition of a shape but is ecology, the emergence of latent forces that are made visible in form itself. Scale is not a spatial frame within which events unfold but the unfolding of events in the simultaneous relationship of largeness and smallness, of proximity and remoteness. In the same fashion, the program is not about carrying out a determined function but opening up to the very possibility of unexpected uses. Representation, finally, entails the temporal development of events in space, not simply the actual shape.

How does Beyond Entropy operate? First, a territory is identified. A territory is a geopolitical region with similar, recurrent spatial problems. At the

moment, Beyond Entropy is working in Europe, Africa, and the Mediterranean. With each project, Beyond Entropy collaborates with other curators and architects in order to produce a proposal that will serve as a model for the region. Far from providing definitive conclusions, the projects are intended to produce subtle inversions in a set of existing conditions, discovering new ways to operate spatially. The intervention generates innovation through an unpredictable leap, by unveiling the capacity of a space to become other than the way it has always functioned. While transforming actual spaces in unforeseen scenarios, Beyond Entropy denies the imposition of a form. As Godard states in *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998), the aim is "to change nothing so that everything is different."

Paula Nascimento, a Luanda-based architect, is the director of Beyond Entropy Africa, which focuses on Angola as paradigmatic of the extraordinary urban transformations that are taking place in sub-Saharan Africa. Luanda, with eight million inhabitants, epitomizes the conflicts and contradictions that occur throughout the continent: large cities without large infrastructures, and high density without high-rises. The urban outskirts lack sewage systems and electricity. Meanwhile, the density of some neighborhoods is higher than in Manhattan, but most of the buildings are just one story high.

This dystopian model functions, however, because of the morphing nature of the city's spaces: A house is simultaneously an office, a warehouse, a shop, and a factory. This condition should not be confused with the mixed-use space, where different distinct programs happen under the same roof. In Luanda, each space is undecidable,

Stefano Rabolli Pansera & Paula Nascimento, "Beyond Entropy Angola," Angola pavilion, in process of production, 2012, Venice Architecture Biennale.

as every function constantly becomes other from itself. Beyond Entropy's proposal for Luanda follows this same idea: A park becomes infrastructure, and an infrastructure becomes a park, simultaneously. With a very limited urban transformation, the city functions differently and is inhabited in a new way.

Beyond Entropy Mediterranean is a collaboration between myself, London-based curator Karina Joseph, and Alessio Satta, director of the coastal conservation agency of Sardinia. The project centers on the open-air gallery of Mangiabarche as a possible epicenter for the entire Mediterranean coastline. The cliff of Mangiabarche is a spectacular coastline where boats are pushed by Libeccio, a wind that blows from the southwest. It lies near Calasetta, a small village in southern Sardinia that was founded by Genoese tradesmen in the fifteenth century as a hub on the route to Tunisia. Mangiabarche was a former military base, and derelict bunkers

sit among the vegetation. A disused military barracks was at some point converted into a restaurant, and then abandoned again for ten years.

Beyond Entropy focuses on Sardinia as a territory of conflicts defined by a bipolar use of space, where irreconcilable conditions coexist: sea and land, natural reserve and touristic exploitation, large infrastructures and deserted islands, overcrowded coastlines during summer and depopulated villages during winter. These conditions reverberate along the entire Mediterranean coast, from Spain to Lebanon. How can we imagine a future for the Mediterranean beyond the dialectic opposition of exploitation and protection? The gallery's deteriorating building constitutes a model for development that does not rely on new construction but on the transformation of what is already there.

No volume has been added to the barracks, no wall has been built; the roof has simply been removed. Everything else remains the same, but

now everything is different. The old-fashioned floor tiles of the inner rooms are exposed to the sun, and the interior painted walls are hit by the strong salty wind. The simple removal of the roof transforms the entire building into a white ruin gleaming under the sun. The walls now form the backdrop for artistic interventions that are exposed to the atmospheric conditions and decay with time.

The first project, begun this past October, uses the architectural setting as its subject. A set of charcoal notations—measurements, lines, numbers, and calculations related to the space itself—was drawn on the walls. It is a survey in the form of a visual essay. Exposed to the strong winds of the coastline, these drawings disappear day by day. In January, a group of Sardinian artists will create a new narrative over the charcoal lines, adding another chapter. The gallery becomes a palimpsest of its own curatorial program.

Galleria Mangiabarche is a critique of both the neutral white cube and the curatorial program as a sequence of individual, delimited exhibitions. From the coast, nothing is visible apart from the white walls rising out of the low Mediterranean brush of liquorice, myrtle, and juniper. The barracks, the restaurant, and the artists' installations are enfolded into each other, in a continuous narration that bridges opposite territorial conditions and enables simultaneous and coextensive relations in space and in time.



Stefano Rabolli Pansera & Paula Nascimento, "Beyond Entropy Angola," Angola pavilion, in process of production, 2012, Venice Architecture Biennale.

1) Peter Brunette and David Wills, eds., *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1994), p. 12.

2) Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography* (Cambridge, MA: MIT Press, 1981), p. 1.



# Beyond Entropy

STEFANO RABOLLI PANSERA



«Beyond Entropy Angola», das Projekt, das ich gemeinsam mit Paula Nascimento für den Pavillon von Angola auf der 13. Architekturbiennale von Venedig kuratierte, ist der Prototyp für eine neue Intervention in Luanda, der Hauptstadt des Landes. Auf das Leitthema der diesjährigen Biennale, «Common Ground» – auf Deutsch etwa «Gemeinsamkeit» oder «gemeinsame Grundlage» – , wurde hier mit einem Stadtgarten reagiert, der gleichzeitig für Infrastruktur sorgen kann. Die Idee

STEFANO RABOLLI PANSERA ist Architekt und Leiter von Beyond Entropy, er lebt in London.

besteht darin, die Räume zwischen den Hütten in den Slums von Luanda mit Pfahlrohr (*Arundo donax*) zu bepflanzen, einem weitverbreiteten, schnellwüchsigen Schilfgras, das verschmutztes Wasser filtert und in Form von Biomasse zur Stromerzeugung genutzt werden kann.

Für die Installation in Venedig wollten wir ursprünglich einige Hütten neu aufbauen (oder gar einige aus Luanda transportieren lassen) und sie mit Schilfgras umgeben. Besucher des Pavillons hätten den Eindruck gehabt, sie befänden sich in Luanda: roh belassene Wände, handbemalte Schaufenster, Regale mit bunten Waren, recycelte

Möbel. Am Ende beschlossen wir, uns ausschliesslich auf die «Gemeinsame Grundlage» zu konzentrieren: Wir behielten die Grundflächen der fehlenden Bauten bei und bepflanzten die Räume zwischen ihnen. In diesem mit Vegetation gefüllten Raum breiteten sich die Feuchtigkeit der Lagune und der intensive Geruch von Baumrinde aus. Besucher streiften durch ein Labyrinth aus Schilfgras und Bambus, dessen Grundriss den «Fussabdruck» der Behausungen in Cazenga, einem der überfüllten Slums von Luanda, unberührt liess. Tonaufnahmen vom Markt in Luanda fungierten als Soundtrack und erinnerten daran, dass dieser Garten mitten in einer Stadt liegen wird.

Beyond Entropy ist ein Projekt für räumliches Schaffen, das sich mit der Idee der Energie als konzeptuellem Mittel zur Entwicklung neuer architektonischer Strategien befasst, und zwar mit besonderem Augenmerk auf den Raum, der allerdings nicht als etwas Festgelegtes, Messbares aufgefasst wird, sondern als ein zeitliches Zusammenfliessen sich unentwegt entfaltender Kräfte. Entsprechende Forschungen ergaben sich aus einem Programm, das an der AA School of Architecture in London durchgeführt wurde: eine Reihe von Begegnungen zwischen Architekten, Wissenschaftlern und Künstlern, unter ihnen Massimo Bartolini, baukuh, Peter Coles, Shin Egashira, Alberto Garutti, Andrew Jaffe und Eyal

Stefano Rabolli Pansera & Paula Nascimento, «Beyond Entropy Angola», 2012, Venice Architecture Biennale.

Weizman, die zum Bau von acht Prototypen führten. Die Prototypen setzen sich mit neuen Formen der Energie auseinander und wurden 2010 auf der Architekturbiennale Venedig und 2011 im Rahmen der Mailänder Triennale ausgestellt. Beyond Entropy ist heute eine gemeinschaftliche Praxis, die sich in Verbindung mit öffentlichen Organisationen, Privateinrichtungen und staatlichen Behörden um eine Auseinandersetzung mit Energie jenseits der Nachhaltigkeitsrhetorik bemüht. Beyond Entropy funktioniert wie ein Virus im Sinne der Definition Jacques Derridas, wonach «ein Virus einen Mechanismus der kommunikativen Art, dessen Kodierung und Dekodierung, aus den Gleisen wirft.»<sup>1)</sup> Auf ähnliche Weise stellt Beyond Entropy vorgefasste Begriffe in Frage, um neue Ideen zu generieren zum Raum, den wir bewohnen, das heisst dem Raum unserer Wohnungen, unserer Städte und unserer Landschaften.



Unsere Forschungen bewegen sich um die drei Schwerpunkte «Entropie», «Form» und «Energie». «Entropie» ist der eindeutigste dieser drei Begriffe, denn offenbar bewegt sich alles von Ordnung in Richtung Unordnung. «Form» ist das Prinzip, das Wirklichkeit verständlich macht, und als solches ist sie eine Bedeutung. Was Energie ist, wissen wir nicht wirklich: sie ist nicht mit Strom zu verwechseln und lässt sich nicht mit Kraft gleichsetzen. Wir wissen nur, dass sie niemals weniger oder mehr wird, sondern immer konstant bleibt.

Ebenso wie die Energie ist auch der Raum alles andere als ein festgelegtes, quantifizierbares Gebilde im Gegensatz zur Zeitlichkeit. Er setzt einen Modus des Werdens voraus und ist in ständigem Wandel begriffen. Aus diesem Grund lässt sich die Form eines Raums nicht von dessen zeitlicher Entwicklung trennen. «Form bleibt bestehen», wie der Architekt Aldo Rossi schrieb,

«und wird schliesslich bestimmend für ein Bauwerk in einer Welt, wo Funktionen immer wieder abgewandelt werden; und in der Form wiederum wird Material abgewandelt. Das Material einer Glocke wird in eine Kanonenkugel umgewandelt, die Form eines Amphitheaters in die einer Stadt, die Form einer Stadt in einen Palast.»<sup>2)</sup>

Das transformative Wesen des Raums macht die Aneignung einer «Logik der Erfindung» erforderlich, die der – für feste und unveränderliche Formen verwendeten Logik der Gleichheit und Abgeschlossenheit – entgegengesetzt ist. Der Energiebegriff regt eine neue Grammatik der energiegeladenen, dynamischen Räumlichkeit an, wo herkömmliche Kategorien der Architektur wie Form, Massstab, Programm und Repräsentation in unerwarteten Deklinationen neu konfiguriert werden müssen. Form ist nicht die Überstülpung einer Gestalt, sondern sie ist Ökologie, das In-Erscheinung-Treten latenter Kräfte, die in der Form selbst sichtbar gemacht werden. Massstab ist nicht ein räumlicher Bezugsrahmen, in dem Ereignisse sich entfalten, sondern das Entfalten von Ereignissen in der gleichzeitigen Beziehung von Grösse und Kleinheit, Nähe und Ferne. Ebenso geht es beim Programm nicht um die Ausführung einer bestimmten Funktion, sondern darum, sich gerade der Möglichkeit unerwarteter Nutzungen zu öffnen. Repräsentation schliesslich beinhaltet die zeitliche Entwicklung von Ereignissen im Raum, nicht bloss die eigentliche Form.

Wie funktioniert Beyond Entropy? Zuerst wird ein Territorium identifiziert. Ein Territorium ist eine geopolitische Region mit ähnlichen, immer wieder auftretenden räumlichen Problemen. Zurzeit ist Beyond Entropy in



Galleria Mangiabarche,  
Sardinia, 2012.

stadt Luanda ist ein Schulbeispiel für die Konflikte und Widersprüche, die sich überall auf dem Kontinent auf tun: Grossstädte ohne eine ihnen entsprechende Infrastruktur und eine hohe Wohndichte ohne Hochhäuser. Die städtischen Randbezirke haben kein Abwassersystem und keinen Strom. Derweil ist die Wohndichte in manchen Vierteln höher als in Manhattan, doch die meisten Gebäude sind einstöckig.

Dieses dystopische Modell funktioniert jedoch wegen des Wechselcharakters der städtischen Räume: Ein Haus ist gleichzeitig Büro, Lager, Laden, Werkstatt und Fabrik. Dieser Umstand ist nicht zu verwechseln mit dem gemischt genutzten Raum, wo jeweils unterschiedliche Programme unter dem gleichen Dach realisiert werden. In Luanda ist jeder Raum unentscheidbar, da er für alle Funktionen offen ist. Der Vorschlag von Beyond Entropy für Luanda folgt dem gleichen Gedanken: Ein Park wird zur Infrastruktur und eine Infrastruktur wird zu einem Park, und zwar gleichzeitig. Eine sehr begrenzte städtebauliche Umgestaltung führt dazu, dass die Stadt anders funktioniert und auf neue Weise erlebt wird.

Beyond Entropy Mediterranean ist ein Projekt, an dem ich gemeinsam mit Karina Joseph, Kuratorin aus London, und Alessio Satta, Direktor der um die Erhaltung der natürlichen Küstenlandschaften Sardinien bemühten Conservatoria delle Coste, arbeite. Im Mittelpunkt des Projektes steht die Freiluftgalerie von Mangiabarche als ein mögliches Epizentrum für die gesamte Mittelmeerküste. Die Steilküste von Mangiabarche, wo Boote durch den Südwestwind Libeccio angetrieben werden, bietet einen spektakulären

die er schon immer erfüllt hat. Im Zuge der Abwandlung von konkreten Räumen nach unvorhergesehenen Szenarien verweigert Beyond Entropy die Auferlegung einer Form. Das Ziel ist, wie Jean-Luc Godard in *Histoire(s) du cinema* (1988–1998) erklärt, «nichts zu ändern, damit alles anders ist».

Paula Nascimento, eine in Luanda ansässige Architektin, ist Leiterin von Beyond Entropy Africa, das sich schwerpunktmässig mit Angola befasst, einem Land, das als paradigmatisch für die aussergewöhnlichen städtebaulichen Wandlungen gilt, die sich in Schwarzafrika vollziehen. Die Achtmillionen-

Europa, Afrika und dem Mittelmeerraum tätig. Bei jedem Projekt arbeitet Beyond Entropy mit anderen Kuratoren und Architekten zusammen, um einen Plan zu erarbeiten, der als Modell für die Region dienen kann. Statt endgültige Ergebnisse vorzulegen, sollen die Projekte vielmehr subtile Wechsel in bestehenden Bedingungen herbeiführen und dabei neue Möglichkeiten des räumlichen Agierens aufdecken. Die Intervention zeitigt Innovation durch einen unvorhersehbaren Sprung, indem sie aufdeckt, dass ein Raum die Fähigkeit besitzt, zu etwas anderem zu werden als der Funktion,

Anblick. Sie befindet sich in der Nähe von Calasetta, einem kleinen Dorf im Süden Sardinien, das im 15. Jahrhundert von Genueser Handelsleuten als Knotenpunkt auf dem Weg nach Tunesien gegründet wurde. Mangiabarche war früher ein Militärstützpunkt und inmitten der Vegetation stehen verlassene Bunker. Eine stillgelegte Militärkaserne wurde irgendwann zu einem Restaurant umgebaut, das dann wieder zehn Jahre lang herrenlos herumstand.

Das Augenmerk von Beyond Entropy richtet sich auf Sardinien als einem Territorium der Konflikte, das durch eine bipolare Nutzung des Raums definiert wird und in dem unvereinbare Bedingungen koexistieren: Meer und Land, Naturschutzgebiet und touristische Bewirtschaftung, grossflächige Infrastrukturen und unbewohnte Inseln, überlaufene Küsten im Sommer und entvölkerte Dörfer im Winter. Diese Bedingungen spiegeln sich entlang der gesamten Mittelmeerküste von Spanien bis Libanon. Wie können wir uns eine Zukunft für den Mittelmeerraum jenseits des dialektischen Gegensatzes von Ausbeutung und Schutz vorstellen? Das verfallende Galeriegebäude bildet ein Modell für eine Entwicklung, die nicht auf Neubau setzt, sondern auf Umbau des Bestehenden.

Das Volumen der Kaserne wurde nicht erweitert, keine Wand wurde errichtet. Nur das Dach wurde einfach abgetragen. Sonst ist alles unverändert, nur ist alles jetzt anders. Die altmodischen Bodenfliesen der Innenräume sind jetzt dem Sonnenlicht ausgesetzt und der kräftige salzige Wind trifft auf die geweissten Innenwände. Die schlichte Entfernung des Dachs verwandelt das ganze Gebäude in eine

weisse, in gleissendes Sonnenlicht getauchte Ruine. Die Wände bilden jetzt die Kulisse für künstlerische Interventionen, die den Witterungsbedingungen und dem sich mit der Zeit ergebenden Verfall ausgesetzt sind.

Die erste, im vergangenen Oktober begonnene Intervention dieser Art macht das gebaute Umfeld zu ihrem Thema. Auf die Wände wurden mit Zeichenkohle verschiedene Angaben notiert: Masse, Linien, Zahlen und Berechnungen, die sich auf den Raum selbst beziehen – eine Vermessung in Form eines Bildessays. Da sie dem kräftigen Küstenwind ausgesetzt sind, verschwinden die Zeichnungen mit jedem Tag. Im Januar wird eine Gruppe sardischer Künstler eine neue, die Kohlestriche überdeckende narrative Ebene schaffen und so ein neues Kapitel hinzufügen. Die Galerie wird damit zu einem Palimpsest ihres eigenen kuratorischen Programms.

Die Galleria Mangiabarche verkörpert eine Kritik sowohl am neutralen «White Cube» als auch am kuratorischen Programm als Folge einzelner, abgegrenzter Ausstellungen. Vom Meeresufer aus ist nichts zu sehen ausser den weissen Mauern, die aus dem niedrigen mediterranen Süssholz-, Myrte- und Kriechwacholder-Gestrüpp aufragen. Die Kaserne, das Restaurant und die Künstlerinstallationen sind ineinander gefaltet in einer fortlaufenden Erzählung, die gegensätzliche territoriale Bedingungen überbrückt und gleichzeitige, koextensive Beziehungen in Raum und Zeit ermöglicht.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Peter Brunette und David Wills (Hrsg.), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Cambridge University Press, Cambridge 1994, S. 12.

2) Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Mailand 1981 (engl. Ausg.: MIT Press, Cambridge [MA] 1981, S. 1).



Galleria Mangiabarche, Sardinia, 2012.