

William Kentridge

1955, Johannesburg, Südafrika / Sudafrica / South Africa

Zeno Writing, 2002

Fotogravur auf Papier/ fotoincisione su carta/ photoengraving on paper

21 cm x 27,5 cm, Ed. 40, A/P

Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

Der Zeichner, Filmemacher und Theaterregisseur William Kentridge spiegelt in seinen Arbeiten die Geschichte und Veränderung der südafrikanischen Gesellschaft wider. In bizarren, albtraumhaften Bildern thematisiert er die Rassentrennung, die Zeit vor und nach der Apartheid und die zunehmende Brutalität des Landes. Internationales Aufsehen erregt Kentridge vor allem durch seine Animationsfilme, für deren Entstehung er Serien von Kohle- und Pastellzeichnungen anfertigt und zum Leben erweckt. Die auf dem Roman von Italo Svevo (1861-1928) *La coscienza di Zeno* basierende Arbeit *Zeno Writing* (2002) ist eine Montage aus Zeichentrick, Schrift und Dokumentarfotos. Das Thema des Romans – Rückblenden auf die Stadt Triest nach dem Ersten Weltkrieg – erinnert den Künstler an Johannesburg nach dem Ende der Apartheid. Wie in vielen seiner Arbeiten bringt Kentridge in *Zeno Writing* die Suche des Einzelnen nach kultureller Identität, aber auch das Abbild einer kollektiven Erinnerung zum Ausdruck. *Zeno Writing* war, gemeinsam mit anderen Werken, 1997 und 2002 auf der documenta X und der documenta XI in Kassel zu sehen.

Il disegnatore, cineasta, regista teatrale William Kentridge, nei suoi lavori riflette la storia e i cambiamenti della società sudafricana. Attraverso immagini di matrice onirica tematizza la segregazione razziale, il periodo prima e dopo l'Apartheid e la violenza che impera nel paese. L'attenzione del pubblico internazionale gli è dovuta soprattutto dai suoi film di animazione, per i quali l'artista dà vita a disegni a carboncino e a pastello. L'opera *Zeno Writing* (2002), basata sul romanzo di Italo Svevo (1861 – 1928) *La coscienza di Zeno*, è un lavoro di montaggio costituito da disegni animati, scrittura e fotografie documentaristiche. Il tema del romanzo, che si svolge a Trieste dopo la prima guerra mondiale, riporta l'artista alla situazione di Johannesburg dopo la fine dell'Apartheid. Come in molti altri suoi lavori, Kentridge riporta nell'opera *Zeno Writing* la ricerca del singolo della propria identità culturale, ma offre anche un'immagine della memoria collettiva. *Zeno Writing* era presente, insieme ad altri lavori dell'artista, a documenta X nel 1997 e documenta XI nel 2002 a Kassel.

William Kentridge, graphic artist, filmmaker, and theatrical director reflects the story and changes of the South African society in his works. In weird, nightmarish pictures, he thematizes racial segregation, the time before and after Apartheid,

and the country's increasing brutality. Kentridge's animation films, whose images are from charcoal and pastel drawings, have caused a stir internationally. For his montage of animation, writing, and documentary photographs *Zeno Writing* (2002), Kentridge based his work on the novel *La coscienza di Zeno* by Italo Svevo (1861–1928). The subject of the novella which takes place in the city of Trieste after World War I reminds the artist of Johannesburg after the end of Apartheid. As in many of his works, in *Zeno Writing*, Kentridge expresses the search of the individual for a cultural identity; *Zeno Writing* is also an effigy of a shared recollection. It was shown in 1997 with other works and in 2002 at documenta X and documenta XI in Kassel.

Santu Mofokeng

1956, Johannesburg, Sudafrica / Sudafrica / South Africa

Santu Mofokeng zeigt in seinen Bildern die Lebensumstände der südafrikanischen, schwarzen Bevölkerung. Bereits in den 80er Jahren dokumentiert er als Straßenfotograf die traumatischen Folgen der Apartheid – ein Thema, mit dem er bis heute eng verbunden ist. Seine Bilder, mit denen er sich im Verlauf der Jahre immer mehr vom reinen Fotojournalismus distanziert, ergreifen Partei. Sie zeigen die Missstände im Land, aber auch Momente des Glücks. Dabei untersucht Mofokeng immer wieder die poetisch-spirituelle Bedeutung von Landschaften und Räumen. Sie stellen für ihn Orte der Erinnerung dar, die er teilweise in einen globalen, traumatischen Kontext setzt. So wie in der Serie *Trauma Landscape* (1983-2006), einer Gegenüberstellung der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands mit der jüngeren Geschichte Südafrikas. Die Komponente der Erinnerung geht hier über die bloße Aufzeichnung von Orten hinaus und setzt starke emotionale Reaktionen in Gang.

Con le sue fotografie, Santu Mofokeng mostra le condizioni di vita delle popolazioni di colore sudafricane. Già negli anni '80 documentava in veste di fotografo di strada le traumatiche conseguenze dell'Apartheid, tema al quale ancora oggi si sente molto legato. Le sue immagini, attraverso le quali nel corso degli anni si è sempre più distanziato dal puro fotogiornalismo, non sono imparziali. Esse rivelano le vergogne e le indigenze del paese, ma anche momenti di felicità. Tramite le fotografie Mofokeng esamina il significato poetico-spirituale di paesaggi e spazi. I luoghi fotografati rappresentano per lui luoghi della memoria, che pone in un contesto più globale e traumatico. Questo succede nella serie *Trauma Landscape* (1983 – 2006), che offre un confronto tra il passato nazionalsocialista della Germania e la più recente storia del Sudafrica. La componente della memoria in questo caso supera la semplice riproduzione di luoghi e innesca forti reazioni emozionali.

Santu Mofokeng shows the living conditions of South Africa's black population in his images. Already in the nineteen-eighties, he was documenting, as a street photographer, the traumatic consequences of Apartheid - a subject to which he remains closely connected. Through the years, his photographs reveal an increased reversal of pure photo journalism and become less and less impartial. His photographs show a gradual increase in taking sides. They not only capture the grievances in the country, but also moments of happiness. In addition, Mofokeng repeatedly examines the poetic-spiritual meaning of landscapes and spaces. To him, they are places of remembrance, which he puts, to a certain extent, in a traumatic global context. This, for instance, is the case with *Trauma Landscape* (1983–2006). It pits Germany's National Socialist past with the more recent history of South Africa. The component of remembrance goes beyond the bare recording of places, and ignites strong emotional reactions.

Zanele Muholi

1972, Durban, Südafrika / Sudafrica / South Africa

Die Fotografin und lesbische Aktivistin schwarzer Hautfarbe, Zanele Muholi, dokumentiert die südafrikanische Homo- und Trans-Gender-Community. Vor allem farbige, lesbische Frauen werden in Südafrika aufgrund ihrer sexuellen Neigung immer wieder gewalttätig attackiert. Die Bilder der Künstlerin rücken den schwarzen, weiblichen Körper in einen neuen Blickwinkel und zeigen ihn in seiner ganzen Intimität. Mit dieser Haltung, die den fotografierten Frauen distanziert und mitfühlend zugleich gegenübersteht, deckt Zanele Muholi nicht nur soziale Missverhältnisse und Tabuthemen auf, sondern sie positioniert auch eine neue, kritische Art der Porträtfotografie in der Zeit der Post-Apartheid.

La fotografa e lesbica attivista di colore Zanele Muholi documenta la comunità omosessuale e transgender sudafricana. Soprattutto donne omosessuali di colore sono in Sudafrica vittime di violenze ripetute, a causa del loro orientamento sessuale. Le fotografie dell'artista ci mostrano il corpo femminile di colore sotto un particolare punto di vista e offrono intensi momenti di intimità. Con questo atteggiamento, che si pone di fronte alle donne fotografate sia con distanza che con complicità, Zanele Muholi accusa non solo disuguaglianze sociali e tabù, ma offre anche un posto di rilievo ad un nuovo tipo di fotografia ritrattistica nel periodo del post-Apartheid.

The black photographer and lesbian activist, Zanele Muholi, documents South Africa's homosexual and transgender communities. Primarily black lesbian women are often violently attacked in South Africa because of their sexual orientation. The images of the artist move the black, female body into new fields

of vision and show it in its complete intimacy. With this approach, which confronts the photographed women with stark objectivity, and yet, with complicity, Zanele Muholi uncovers not only social disproportions and taboo topics, but also positions a new, critical kind of portrait photography in post-Apartheid South Africa.

The Atlas Group / Walid Raad

Walid Raad: 1967, Chbanieh, Libanon

Let's Be Honest, The Weather Helped, 1998/2006

Digitaldruck und UV-filterndes Plexiglas / Stampa digitale di archivio con cornice nera e plexiglas con filtro UV / Archival digital print with black frames and UV filtering Plexiglas
47,5 cm x 73,5 cm (gerahmt / con cornice / with frame) , Ed. 7/7
Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

Walid Raad analysiert in seinen Arbeiten die Erscheinungsformen des libanesischen Bürgerkriegs und andere, kollektive traumatische Ereignisse. Seine Aktivitäten umfassen Text, Performance, Video, Dokumentarfilm und Fotografie. 1999 gründet er *The Atlas Group*, ein non-profitables Kollektiv, das es sich zum Ziel gesetzt hat, die Gegenwart und Geschichte des Libanon zu erforschen, hinterfragen und dokumentieren. Für die Serie *Let's Be Honest, The Weather Helped* (1998/2006) hat der Künstler in Beirut Patronenhülsen und Bombensplitter gesammelt, die aus der Zeit des Bürgerkrieges stammen. Die farbigen Markierungen, die Raad auf seinen schwarz-weißen Fotografien angebracht hat, kennzeichnen die einzelnen Fundorte in der Stadt. Sie entsprechen außerdem den Farben der jeweiligen Waffenprojekte und geben somit Aufschluss über deren zahlreichen Herkunftsländer. Die 17 Bildtafeln werden auf diese Weise nicht nur zum Abbild der traumatischen Ereignisse für die zivile Bevölkerung, sondern auch zu einem erschreckenden Zeugnis des internationalen Munitionshandels während der libanesischen Bürgerkriegsjahre von 1975 bis 1990.

Nei suoi lavori, Walid Raad analizza le diverse forme della guerra civile libanese, oltre ad altri eventi collettivi traumatici. I suoi linguaggi artistici spaziano dai testi alle performance, dai video ai film documentaristici, alla fotografia. Nel 1999 l'artista ha fondato *The Atlas Group*, un collettivo no-profit che si è dato come scopo quello di indagare e documentare la contemporaneità e la storia del Libano. Per la serie di fotografie *Let's Be Honest, The Weather Helped* (1998/2006), l'artista ha collezionato bossoli di proiettili e schegge di bombe a Beirut, che risalgono al tempo della guerra civile. I segni colorati che Raad ha tracciato sulle sue fotografie in bianco e nero, indicano i singoli luoghi di ritrovamento nella città. Essi inoltre riportano i colori dei corrispettivi proiettili delle armi e svelano così il loro paese di appartenenza originario. I 17 pannelli in questo modo non

rappresentano solamente gli eventi drammatici per la popolazione civile, ma si trasformano inoltre in testimoni sconvolgenti del mercato internazionale di munizioni durante gli anni della guerra civile libanese dal 1975 al 1990.

In his works, Walid Raad analyzes the manifestations of the Lebanese Civil War and other collective traumatic events. His activities include text, performance, video, documentary film, and photography. In 1999, he founded *The Atlas Group*, a non-profit collective which aims to investigate, question, and document the relatively recent history of Lebanon. For the series *Let's Be Honest, The Weather Helped* (1998/2006), the artist has collected cartridge cases and shrapnels which come from the time of the civil war in Beirut. The colored markings that Raad attaches on his black-and-white photographs mark the individual locations of the discoveries in the town. Moreover, they correspond to the colors of the respective weapon projectiles, highlighting, in the process, the projectiles' numerous countries of origin. Thus, the seventeen images not only become an effigy of the traumatic events for the civilian population, but also a frightening document of the international munitions trade during the Lebanese Civil War from 1975 to 1990.

Alina Szapocznikow

1926, Kalisz, Polen / Polonia / Poland – 1973, Praz-Coutant, Frankreich / Francia / France

Grand Tumeur III, 1969

Polyesterharz, Fotografien / Resina di poliestere, fotografie / Polyester, photographs
43 cm x 95 cm x 83 cm

Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

„Der Körper ist die Quelle aller Freude, Schmerzen und Wahrheiten“, erklärt die polnisch-jüdische Bildhauerin Alina Szapocznikow, die ihre Kindheit und Jugend im Ghetto und in KZs verbringt. Im Mittelpunkt des Werkes der Künstlerin, die mit nur 46 Jahren an Brustkrebs verstirbt, steht der menschliche, zumeist weibliche Körper. Seit Mitte der 50er Jahre nimmt ihr Werk eine zunehmende Tendenz zur Verzerrung und Deformierung an. Immer häufiger stellt sie einzelne Körperteile isoliert dar und arbeitet ihren Charakter als Fetisch heraus. Dabei entstehen ihre Skulpturen in dem Spannungsfeld der Außen- und Innenwahrnehmung des (eigenen) Körpers. Wie viele ihrer Arbeiten befasst sich *Grand Tumeur III* (1969) mit der Verletzlichkeit und Bedrohung des Körpers und der menschlichen Existenz: Die Fotografien, die schemenhaft unter der transparenten Polyesterschicht der Skulptur zu erkennen sind, zeigen die nackten Körper von in Auschwitz Gefangenen. Indem Alina Szapocznikow sie unter dem Schutz der Skulptur bewahrt, versucht sie, die flüchtigen Momente des Lebens festzuhalten.

„Il corpo è la sorgente di ogni felicità, dolore e verità“, dichiara la scultrice polacca ebrea Alina Szapocznikow, che ha passato la sua infanzia e giovinezza in un ghetto e, successivamente, in un campo di concentramento. Al centro del lavoro dell'artista, che morì a soli 46 anni di cancro al seno, si colloca il corpo, soprattutto quello femminile. Dalla metà degli anni '50, la sua produzione si dedica alla deformazione e all'alterazione delle forme: sempre più spesso isola singole parti del corpo e le trasforma in feticci. In questo modo le sue sculture colgono sia la percezione esterna che interna del corpo, spesso del proprio. Come numerosi dei suoi lavori, *Grand Tumeur III* (1969) si confronta con la vulnerabilità e allo stesso tempo con la minaccia del corpo e dell'esistenza umana. Le fotografie, che si riconoscono sotto lo strato trasparente di poliestere della scultura, mostrano il corpo nudo di detenuti di Auschwitz. Collocando le fotografie sotto la superficie protettiva dell'opera, Alina Szapocznikow cerca di trattenere i momenti effimeri della vita.

“The body is the source of all joy, pains, and truths,” explains the Polish-Jewish sculptor Alina Szapocznikow, who spent her childhood and youth in concentration camps and ghettos. At the heart of the artist's work, who passed away from breast cancer at the age of forty-six, stands the human, but mostly the female body. From the mid-nineteen-fifties to her death, her work adopts an increasing tendency toward distortion and deformation. She increasingly shows single body parts, and works out their character as a fetish. In so doing, her sculptures emerge from both the suspense field of outside perception and the inside perception of her own body. Like many of her works, *Grand Tumeur III* (1969) deals with the vulnerability and menace of the body as well as human existence.

Faintly recognizable under the transparent polyester film of the sculpture, the photographs show the naked bodies of prisoners in Auschwitz. While Alina Szapocznikow preserves them under the protection of the sculpture, she tries to hold on to the ephemeral moments of life.

Mirosław Balka

1958, Ottwock, Polen / Polonia / Poland

250 x 205 x 25,30 x 7 x 25, 2006

Stahl, Hartfaserplatte, Wunderkerzen / Acciaio, compensato, candeline magiche / Steel, plywood, sparklers

Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

Mirosław Balka setzt sich in seinen Arbeiten mit kollektiven und persönlichen Erinnerungen, wie der Geschichte seines Heimatlandes oder dem Holocaust, auseinander. Seine Werke, die durch einen strengen Stil gekennzeichnet sind, verbinden ihre Themen und Inhalte häufig mit einer Neuinterpretation

minimalistischer Ausdrucksweisen. Die Skulptur 250 x 205 x 30,30 x 7 x 25 (2006), die den Titel ihrer eigenen Maße trägt, geht eine enge Beziehung zum Raum und zum Publikum ein, die körperlich erfahrbar ist. Überquert der Besucher die Plattform, bewegt sich die gesamte Metallfläche von einer Seite zur anderen, was unvermeidlich einen ohrenbetäubenden Lärm hervorruft. Die Aktion erinnert nicht nur an den erzwungenen Anstieg zum Warschauer Ghetto, das über eine Rampe erreichbar war, sondern auch an eine der zahlreichen, unbestimmten Situationen im Leben, in denen man das Gefühl hat, den Boden unter den Füßen zu verlieren.

Nei suoi lavori, Mirosław Balka si occupa di memoria personale e collettiva, come per esempio la storia della sua patria o della Shoah. La sua produzione artistica, contrassegnata da uno stile rigoroso, collega spesso temi e contenuti con una nuova interpretazione dei linguaggi minimalisti. La scultura 250 x 205 x 30,30 x 7 x 25 (2006), che porta il titolo delle sue dimensioni, innesca una stretta relazione, sperimentabile fisicamente, tra lo spazio ed il pubblico. Se il visitatore attraversa la piattaforma, l'intera piastra metallica si muove da una parte all'altra generando inevitabilmente un rumore assordante. L'azione ricorda non solamente la salita forzata al ghetto di Varsavia, raggiungibile attraverso una rampa, ma anche una delle numerose ed indefinibili situazioni nel corso della vita in cui si ha l'impressione di perdere il terreno da sotto i piedi.

In his works, Mirosław Balka deals with collective and personal memory, like the history of his native country or of the Holocaust. His works, which are marked by a strict style, often connect their subjects and contents with a new interpretation of minimalist language. The sculpture 250 x 205 x 30,30 x 7 x 25 (2006), which carries the title of its own dimensions, enters into a close relationship with space and audience, which the audience experiences physically. When the visitor crosses the platform, the entire metal surface moves from one side to the other, which inevitably causes an ear-deafening noise. The action not only reminds the visitor of the enforced climb to the Warsaw ghetto, which was accessible via a ramp, but the action also recalls the numerous, uncertain situations in life when one feels as though ground is being lost under one's feet.

Luis Jacob

1970, Lima, Peru / Perù

Album VI, 2007

Papierausschnitte in 162 Plastiklaminaten / Immagini su carta ritagliate entro 162 laminati in plastica / Image montage in plastic laminate, 162 panels

Je 44,5 x 29 cm, ciascuno / each

Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

A Dance for Those of Us Whose Heats Have Turned to Ice, Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbara Hepworth (With Sign-Language Supplement), 2007

Farbvideo (DVD), ohne Ton / Video (DVD) a colori, muto / Video (DVD), color, silent, 08'35"
Videoinstallation mit einer Puppe, die mit einem von Anthony Hill entworfenen und vom Tänzer Keith Cole getragenen Kostüm bekleidet ist.

Installazione di tre video con un manichino che indossa un vestito disegnato da Anthony Hill, ed indossato nel video dal ballerino Keith Cole.

Three-channel video installation with a mannequin wearing a unique costume designed by Anthony Hill, worn by the dancer Keith Cole in the video.

Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

Der peruanische Künstler Luis Jacob nutzt für seine Arbeiten Video, Fotografie, Performance und Aktionen im öffentlichen Raum. Dabei gehören die soziale Interaktion und enge Anbindung an gesellschaftliche Umfelder zu zentralen Merkmalen seiner Arbeit. Mit seiner 162-teiligen Bildfolge *Album VI* setzt Jacob 2007 den Auftakt für seine Auffassung von Kunst als einem offenen Interpretationsrahmen. Die umfangreiche Serie zeigt eine Sammlung von Abbildungen zu Themen wie Design, Architektur und Tanz. Bei der lockeren Zusammenstellung der einzelnen Bilder folgt der Künstler nur flüchtig inhaltlichen oder formalen Ähnlichkeiten. Auf diese Weise entsteht eine Art abstrakte Bildlektüre, die zwar von Bild zu Bild durch eine visuelle Korrespondenz verbunden ist, auf weite Strecken hin jedoch offen bleibt und sich fast auflöst.

Gemeinsam mit *Album VI* ist das Video *A Dance Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbara Hepworth (With Sign-Language Supplement)* (2007) ausgestellt. Es zeigt einen Mann, der, inspiriert durch die Arbeiten der Choreografin Françoise Sullivan und Skulpturen der englischen Künstlerin Barbara Hepworth, durch eine verschneite Landschaft tanzt – eine Hymne an das gemeinsame, kreative Potential des Tanzes und der modernen Skulptur.

Auf zwei Monitoren ist darüber hinaus eine Abfolge von Zitaten von Sullivan und Hepworth zu sehen. Die Zitate sind in der Gebärdensprache von Quebec (LSQ) und der amerikanischen ASL (American Sign Language) wiedergegeben.

Per i suoi lavori, l'artista peruviano Luis Jacob si serve di video, fotografie, performance e azioni nello spazio pubblico. Caratteristiche principali della sua produzione sono le interazioni sociali ed un riferimento profondo a contesti della società. Con il lavoro *Album VI*, un'installazione di 162 immagini del 2007, Jacob propone la sua visione dell'arte come orizzonte aperto ad ogni interpretazione. La vasta serie mostra una collezione di riproduzioni fotografiche inerenti a temi come design, architettura e danza. L'accostamento libero delle singole immagini segue solo in maniera vaga somiglianze formali o contenutistiche: viene quindi a formarsi una sorta di tragitto visuale che collega le varie immagini attraverso corrispondenze visive, ma che nel suo insieme resta indefinito e impalpabile.

Insieme all'opera *Album VI*, è presente anche il video *A Dance Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbara Hepworth (With Sign-Language Supplement)* (2007). Il lavoro mostra un uomo che, ispirato dall'opera della coreografa Françoise Sullivan e dalle sculture dell'artista inglese Barbara Hepworth, danza in uno scenario dominato dalla neve: un inno al potenziale creativo che danza e scultura moderna hanno in comune.

Su due monitor si leggono citazioni delle due artiste fonte di ispirazione: esse sono espresse nel linguaggio dei gesti del Quebec (LSQ) e in quello americano ASL (American Sign Language).

The Peruvian artist Luis Jacob uses video, photography, performance, and actions in public spaces. Social interaction and close connections to social environments are central features of his work. In 2007, Jacob realizes his 162-part series of images *Album VI*, conveying, in the process, his perception of art as an open, interpretive frame. The extensive series shows a collection of images on subjects such as design, architecture, and dance. With a loose arrangement of the individual images, the artist only fleetingly follows similarities in content or formalities. In this manner, a kind of abstract reading originates, which is, however, connected via a visual correspondence from image to image, and which stays open in large passages, and almost dissolves.

Along with *Album VI*, the video *A Dance Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbara Hepworth (With Sign-Language Supplement)* (2007) is screened. It shows a man who, inspired by the works of the choreographer Françoise Sullivan and the sculptures of the British artist Barbara Hepworth, dances through a snow-covered landscape - a hymn to the common, creative potential of dance and modern sculpture.

In addition, on two monitors, a sequence of citations from Sullivan and Hepworth can be seen. The citations are expressed in the sign language of Quebec (LSQ) and the American ASL (American Sign Language).

Matti Braun

1968, Berlin, Deutschland / Berlino, Germania / Berlin, Germany

Untitled (Sarabhai), 2004

Offsetdruck auf Papier / Stampa offset su carta / Offset print on paper
Verschiedene Größen / Dimensioni varie / Various dimensions, Ed. 2/10
Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

Untitled, 2007

Gebblasenes Glas / Vetro soffiato / Blown glass
Ø 25 cm; Ø 17,5 cm; Ø 26 cm
Sammlung / Collezione/ Dott. Josef Dalle Nogare – Museion Collection

Untitled, 2007

Gebblasenes Glas / Vetro soffiato / Blown glass
Ø 18 cm; Ø 20 cm
Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

In seinen Recherchen geht Matti Braun historischen, kulturellen, geografischen und biografischen Zusammenhängen nach. In einem komplexen und undefinierbaren Netz aus Fakten, Erinnerungen, Bildern und Formen verflechten sich verschiedene historische und persönliche Wahrheiten, öffnen und verschieben sich Standpunkte, fließen innere und äußere Wirklichkeiten

ineinander. Die Arbeit *Untitled (Sarabhai)* (2004-2007) gibt Einblicke in das Leben und Werk des indischen Physikers Vikram Sarabhai (1919-1971). Sarabhai trägt zu Lebzeiten entscheidend zur Entwicklung der Raketen- und Satellitentechnologie seines Landes bei und gilt als Vater des indischen Raumfahrtprogramms. Der von Matti Braun ausgestellte, sechsteilige Zyklus zeigt den von Sarabhai entwickelten Satelliten, ein Porträt des Erfinders in traditioneller Kleidung, das von Le Corbusier entworfene Wohnhaus der Familie, eine Bronzestatue Sarabhais, ein Porträt der Familie mit dem Dichter und Großvater des Wissenschaftlers, Tagore, sowie der Schwester, die als Assistentin des Komponisten John Cage tätig war. Die letzte Fotografie zeigt eine Zeichnung von John Cage, die an einen Sternenhimmel erinnern soll.

Nella sua ricerca artistica, Matti Braun indaga relazioni di tipo storico, culturale, geografico e biografico. In una rete complessa e indefinibile di fatti, ricordi, immagini e forme, si intrecciano diverse verità sia storiche che personali, si aprono e si spostano prospettive, si fondono realtà intime e pubbliche. L'opera *Untitled (Sarabhai)* (2004-2007) offre uno squarcio nella vita e nell'operato del fisico indiano Vikram Sarabhai (1919-1971). Sarabhai fu una figura importante per lo sviluppo della tecnologia dei missili e dei satelliti del suo paese ed è considerato il padre del programma astronautico indiano. La serie di sei lavori di Matti Braun ci mostra i satelliti progettati da Sarabhai, un ritratto dell'inventore in costumi tradizionali, la casa di famiglia progettata da Le Corbusier, un busto bronzeo del fisico, un ritratto della famiglia con il poeta e nonno dello scienziato, Tagore, e con la sorella, che lavorava come assistente del compositore John Cage. L'ultima fotografia mostra un disegno di John Cage, che ricorda un cielo stellato.

In his searches, Matti Braun follows historical, cultural, geographical, and biographical correlations. In a complex and indefinite net of facts, recollections, images, and forms, various historical and personal truth intertwine, positions open and relocate, and internal and external realities flow into each other. The work *Untitled (Sarabhai)* (2004-07) gives insights into the life and work of the Indian physicist Vikram Sarabhai (1919-1971). During his life, Sarabhai contributed crucially to the development of the rocket and satellite technology of his country. He is seen as a father of the Indian aerospace programme. The six-part cycle, exhibited by Matti Braun, shows the satellite Sarabhai developed, a portrait of the inventor in traditional clothing, the residential house of the family Le Corbusier designed, a bronze bust of Sarabhai, a family portrait with Tagore, writer and grandfather of the scientist, as well as the sister who was an assistant to the composer John Cage. The last photograph shows a drawing of John Cage, which should remind one of a starry sky.

Olivier Menanteau

1956, Salon de Provence, Frankreich / Francia / France

MEDIA ALERT

UNITED NATIONS. S-226, New York, 2006

Lambdadruck auf Papier / Stampa lambda su carta/ Lambda print on paper

80 cm x 120 cm, Ed. 2/6

Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

Olivier Menanteau analysiert in seinen Fotografien soziale und politische Strukturen. Immer wieder sucht er internationale Institutionen und öffentliche Arbeitsplatzsituationen auf. Die Ergebnisse seiner visuellen Anthropologien sind nur scheinbar neutrale Beschreibungen verschiedener Professionen der modernen Gesellschaft. Die Serie *Media Alert* (2006) realisiert er im Hauptsitz der „United Nations“ in New York. Drei Wochen lang hält er das tägliche Geschäftstreiben zwei symbolisch bedeutsamer Räumlichkeiten mit seiner Kamera fest: im Pressebüro und dem Korridor der Sicherheitsabteilung. Dies sind die beiden Gebäudetrakte der UNO, zu denen die internationale Presse täglich Zugang hat, um die aktuellsten Informationen, genannt „Media Alert“, aus der Welt der Politiker und Experten zu erhalten. Neben den präzisen Angaben der Bildlegenden, die die bewusste Neutralität der Bilder hervorheben sollen, ist jeder Fotografie der Link <http://www.un.org/webcast/2006b.html> hinzugefügt.

Nelle sue fotografie, Olivier Menanteau analizza strutture politiche e sociali. Egli visita istituzioni internazionali ed osserva situazioni di lavoro nella sfera pubblica. I risultati della sua ricerca antropologico-visiva sembrano solamente delle descrizioni imparziali di diverse professioni della società moderna. La serie *Media Alert* (2006) è stata realizzata dall'artista nella sede ufficiale delle Nazioni Unite a New York. Per tre settimane ha documentato con la macchina fotografica il lavoro quotidiano che si svolge in due ambienti di importanza simbolica: nell'ufficio stampa e nel corridoio del dipartimento di sicurezza. Entrambi gli spazi dell'edificio delle Nazioni Unite sono accessibili quotidianamente alla stampa internazionale per accedere alle informazioni chiamate „Media Alert“, che riguardano il mondo della politica. Accanto alle precise informazioni date dalla legenda delle immagini, che attribuisce e garantisce l'obiettività delle immagini, ogni fotografia riporta l'indicazione del link <http://www.un.org/webcast/2006b.htm>.

In his photographs, Olivier Menanteau analyzes social and political structures. He recurrently seeks out international institutions and public job situations. His visual anthropology results in neutral descriptions of different professions of modern society. He realizes his series *Media Alert* (2006) in the United Nations' head office in New York. During three weeks, he documents the everyday business activities with his camera in two symbolically significant rooms: in the press agency, and

in the hall of the security department. These are the two building tracts of the United Nations called "Media Alert," where the international press has daily access to the most up-to-date information from world's politicians and experts. Apart from the exact information of the captions, which should emphasize the deliberate neutrality of the pictures, the link <http://www.un.org/webcast/2006b.html> is added to every photograph.

Werner Gasser

1969, Meran, Italien / Merano, Italia / Italy

Verbotene Bilder, Serie, 2006

Lambdadruck auf Dibond / Stampa lambda su dibond / Lambda print on dibond

75 cm x 100,2 cm, Ed. 1/3

Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

Vermessene Schönheit

Um dem antiken Schönheitsideal auf die mathematische Spur zu kommen, ließ Felix Klein um 1898 eine Kopie des „Apoll von Belvedere“ anfertigen. Die Versuche, mit Hilfe der Grenzlinien die Proportionsgesetze zu erfassen, scheiterten jedoch. Im Abschlussbericht heißt es lapidar: „...zu einem Ergebnis kam es nicht.“ Katalogtext aus $10+5=Gott$, die Macht der Zeichen, Jüdisches Museum Berlin.

„Fotografieren verboten!“, lautet das strenge Gebot der meisten Museen. Werner Gasser hinterfragt diesen Aspekt der Unberührbarkeit und den sakralen Charakter, der vielen musealen Exponaten nicht zuletzt durch die zahlreichen Verbote im Haus aufgezwungen wird. Ohne Stativ, ohne zusätzliche Lichtquelle und aus dem Handgelenk heraus geschossen „entwendet“ er verschiedenen Museen in Berlin und Umgebung „Verbotene Bilder“ (2006). Die heimliche Serie an Schnappschüssen wirft einen ungewohnt dynamischen Blick auf das statische Innere vieler Museen und verändert unsere Sehgewohnheiten auf deren Räumlichkeiten.

Le misure della bellezza

Per codificare l'ideale di bellezza dell'antichità con un approccio matematico, nel 1898 Felix Klein fece realizzare una copia dell'„Apollo del Belvedere“. Tuttavia i tentativi di cogliere le leggi della proporzione con l'ausilio delle linee di contorno fallirono. Nella relazione finale si afferma in modo lapidario: „...non si è giunti ad alcun risultato.“

Testo del catalogo tratto da $10+5=Gott$, Die Macht der Zeichen, Jüdisches Museum, Berlino.

„Vietato fotografare!“, tale divieto si trova all'interno della maggior parte dei musei.

Werner Gasser analizza l'aspetto dell'intoccabilità e della sacralità attribuiti a molti oggetti museali attraverso numerosi divieti all'interno della struttura museo. Senza cavalletto, senza luce artificiale, sottrae una serie di "immagini proibite" [Verbotene Bilder (2006)] a diversi musei di Berlino e vicinanze. Gli scatti segreti e istantanei gettano un punto di vista estremamente dinamico sulla staticità di molti ambienti museali e modificano le nostre abitudini percettive nei confronti di questi spazi.

Measured Beauty

In 1898, to get onto the mathematical track of the ideal of antique beauty, Felix Klein produced a copy of the Apoll of Belvedere. Attempts to grasp the laws of proportion, however, with the help of the borderlines failed. The final report says succinctly: "... there was no result at the end."

Catalogue text taken from 10+5=Gott, die Macht der Zeichen, Jewish Museum Berlin.

The strict command of most museums is "Do not take photographs!" Werner Gasser questions the "do-not-touch" directive and the sacral character of many museum exhibits, which, to some extent, is reflective of numerous bans in the house. Without a tripod, without additional light sources, and taken off the cuff, Gasser steals "forbidden pictures" (Verbotene Bilder, 2006), from different museums in Berlin and surroundings. The clandestine series of snapshots casts an unusual and dynamic glimpse into the static insides of many museums, and changes our customary visual approaches to their rooms.

Hans Knapp

1945, Brixen, Italien / Bressanone, Italia / Italy

Morgen "Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen" Franz Kafka, Der Bau

Tholos – Projekt, 2005

Lambdadruck auf Duratrans in Spannleuchtkasten / Stampa lambda su duratrans entro telaio luminoso / Lambda print on duratrans into lighted frame, 156 cm x 117 cm x 15 cm, Ed. 1/3
Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

Abend "Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen" Franz Kafka, Der Bau

Tholos – Projekt, 2005

Rho Inkjet-Druck auf Aluminium / Stampa Rho Inkjet su alluminio / Rho Inkjet print on aluminium,
173,6 cm x 124 cm
Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

Kommunikation, Wahrnehmung und Prozess sind drei wesentliche Aspekte, die die Arbeit des Künstlers Hans Knapp kennzeichnen. Das Projekt *Tholos*, aus dem zwei Fotoarbeiten ausgestellt sind, besteht bereits seit Beginn der 90er Jahre. Der Name „Tholos“ bezieht sich auf die idealtypische Form des antiken Rundbaus von Delphi. *Morgen „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen.“ Franz Kafka, der Bau* und *Abend „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen.“ Franz Kafka, Der Bau* sind Bestandteile des Archivs, das sich im Rahmen des über Jahre andauernden Projekts angesammelt hat. An dessen Beginn stehen die Zeichnungen eines zylindrischen Schachts – einer idealen Konstruktion, an der der Künstler den Dialog zwischen architektonischer Form, menschlicher Form und Objekten erprobt. Nach Jahren geht Hans Knapp zu fotografischen Experimenten über, für die er in seinem Garten ein brunnenartiges Modell im Maßstab 1:6 errichten lässt. Die Fotografien zeigen eine Aufnahme vom oberen Rand des Brunnenschachts sowie den Reflex, der sich auf der im Schacht befindlichen Wasseroberfläche ergibt.

Comunicazione, percezione e processo sono i tre aspetti fondamentali della produzione artistica di Hans Knapp. Il progetto intitolato *Tholos*, del quale sono qui presentate due fotografie, risale già agli inizi degli anni '90. Il nome „Tholos“ si riferisce alla forma ideale dell'antico tempio circolare di Delfi. *Morgen „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen.“ Franz Kafka, der Bau* e *Abend „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen.“ Franz Kafka, Der Bau* sono elementi dell'archivio formatosi nell'ambito del progetto pluriennale. All'inizio si trovano i disegni raffiguranti un pozzo cilindrico, una costruzione ideale sulla quale l'artista sperimenta il dialogo tra forma architettonica, forma umana ed oggetto. Dopo anni di lavoro, Hans Knapp passa a esperimenti fotografici, per i quali lascia costruire nel suo giardino il modello di un pozzo in proporzione 1:6. Le fotografie qui presentate mostrano il pozzo dall'orlo superiore e il riflesso che si crea al suo interno sulla superficie dell'acqua.

Communication, perception, and process are three essential aspects that mark the work of the artist Hans Knapp. The project *Tholos*, from which two photographic works are on display, began in the nineteen-nineties. The name "Tholos" refers to the ideal form typical of the antique circular temple of Delphi. The works *Morgen „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint mir wohlgelungen.“ Franz Kafka, der Bau*, and *Abend „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint mir wohlgelungen.“ Franz Kafka, Der Bau* are components of an archive, which has been accumulated for years within the scope of the project. At the start of the archive are drawings of a cylindrical shaft - an ideal construction in which the artist juxtaposes the dialogue between architectural form, human form, and objects. Many years later, Hans Knapp switches to photographic experiments in which he establishes a near-perfect model of his garden, in the scale of 1:6. The exhibited photographs are a shot of the upper edge of the well shaft as well as of reflections that arise on the water's surface which are located on the shaft.

Eleanor Antin
1935, New York, USA

... here ? from "The King of Solana Beach", 1974-1975

Schwarzweißfotografie auf Papier und ein Textblatt / Fotografia in bianco e nero su carta e un testo / b&w photograph on paper and one text

Je 16,5 cm x 23,5 cm ciascuna / each

Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

Eleanor Antin gehört zu den Pionierinnen der Konzept- und Performancekunst der 70er Jahre. Ziel dieser künstlerischen Auseinandersetzungen war es, die Beziehung zwischen Gesellschaft und Individuum zu untersuchen und sich von bestehenden Konventionen zu lösen. Eleanor Antin arbeitet, neben der Performance, mit diversen Medien, wie Video, Fotografie, Installation und Text. In *The King of Solana Beach* (1974-75) experimentiert sie mit einem anderen Selbst und inszeniert sich als männliche Persönlichkeit. Ausgestattet mit falschem Bart, Samtmantel, Spitzenhemd, Hut und Lederstiefeln durchstreift sie die Straßen eines kleinen Dorfes nördlich von San Diego. Dort spricht sie mit den ahnungslosen Bewohnern und „informiert“ sie darüber, dass sie sich in einem kleinen Königreich befinden, das von ihr – einer eher zarten Person – regiert wird. Mit dieser Aktion überprüft Eleanor Antin, die immer wieder zum postmodernen Feminismus gezählt wird, ein weiteres Mal das gängige Moralbild einer Gesellschaft.

Eleanor Antin appartiene alle pioniere della Performance e dell'Arte Concettuale degli anni '70. L'intento di questi linguaggi artistici era l'analisi del rapporto tra società e singolo individuo e il tentativo di staccarsi dalle convenzioni stabilite. Accanto alla Performance, Eleanor Antin lavora anche con il video, la fotografia, l'installazione e il testo. Nell'opera *The King of Solana Beach* (1974-75), si confronta con una sorta di alter ego e veste i panni di un personaggio maschile. Dotata di barba posticcia, mantello di velluto, camicia di pizzo, cappello e stivali di pelle, passeggia per le strade di un piccolo villaggio a nord di San Diego. Qui si rivolge agli abitanti ignari e li "informa" che si trovano in un piccolo regno governato da lei stessa, in verità una persona minuta. Con questa azione, Eleanor Antin, che viene sempre annoverata tra le rappresentanti del femminismo postmoderno, intende scandagliare la coscienza morale di una società.

Eleanor Antin belongs to the group of pioneers of concept and performance art during the nineteen-seventies. The aim of her artistic involvement is to examine the relationship between society and the individual, and to free herself from existing conventions. Besides performance, Eleanor Antin works with various media, such as video, photography, installation, and text. In *The King of Solana Beach* (1974-75), she experiments with role-playing, and produces herself as a male personality. Equipped with a false beard, velvet coat, lace shirt, and leather boots, she roams through the streets of a small village north of San Diego

and speaks to unsuspecting inhabitants, "informing" them of the fact that they are in a small kingdom governed by her a rather delicate person. With this action, Eleanor Antin, who is often included among those in postmodern feminism, checks, in another instance, the current state of social morality.

Elke Krystufek

1970, Wien, Österreich / Vienna, Austria

The rich visit the poor and the poor visit the rich, 2004

Farbfotografie auf Kunststoffträger / Fotografia a colori su PVC / Color photograph on PVC
112 cm x 150 cm

Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

Die Arbeit von Elke Krystufek umfasst Malerei, Skulptur, Collage, Zeichnung, Fotografie, Video, Performance und Installation. Als Ausdrucksmittel verwendet sie unter anderem ihren eigenen Körper, den sie als „ersten Rohstoff“ für ihre Arbeiten begreift. Dass sie ihren Körper sowohl physisch als auch metaphorisch enthüllt, soll nicht provozieren, sondern soziale Mechanismen hinterfragen und aufzeigen. Durch die Einfügung von Texten in ihre Arbeiten hebt die Künstlerin dies zusätzlich hervor, indem sie die scheinbare Banalität und Unmittelbarkeit der Werke aufbricht. In *The rich visit the poor and the poor visit the rich* (2004) stattet Elke Krystufek ihr Doppelporträt mit einem Zitat aus der Begründung des „Turner Prize“ aus – einer ebenso begehrten wie umstrittenen Auszeichnung für junge, englische KünstlerInnen. Damit reagiert Krystufek ironisch auf den Umstand, dass es interessanter erscheint, als Verlierer denn als Sieger dazustehen. Wie in vielen anderen Arbeiten stellt sie sich bewusst in Widerspruch zu dem sogenannten „Star-System“ der Kunst. Vielmehr nähert sie sich dem Publikum und bietet ihm einen entzauberten Blick auf die Mechanismen der Kunstszene.

La produzione artistica di Elke Krystufek comprende pittura, scultura, collage, disegno, fotografia, video, performance ed installazione. Come mezzo espressivo sceglie, tra gli altri, il proprio corpo, che tratta come materia prima. Con l'utilizzo del proprio corpo, svelato sia dal punto di vista psichico che metaforico, non intende provocare, quanto analizzare e documentare meccanismi sociali. Attraverso l'aggiunta del testo scritto, l'artista sottolinea questa volontà, rompendo l'apparente banalità e l'immediatezza delle sue opere. In *The rich visit the poor and the poor visit the rich* (2004), Elke Krystufek aggiunge al doppio autoritratto una citazione tratta dalle motivazioni del „Turner Prize“, un premio per giovani artisti anglosassoni molto ambito, ma anche oggetto di polemiche. Facendo ciò, l'artista reagisce in modo ironico al fatto che risulti più interessante comparire come perdente che come vincitore. Come in molti altri lavori, l'artista si pone consapevolmente in modo critico nei confronti del cosiddetto „Star-

System“ dell’arte, avvicinandosi al pubblico e offrendogli uno sguardo disincantato sui meccanismi del mondo dell’arte.

The artistic work of Elke Krystufek includes painting, sculpture, collage, drawing, photography, video, performance, and installation. Among other things, as a means of expression, she uses her own body, whom she understands as the “first raw material” for her works. The fact that she reveals her body physically as well as metaphorically should not provoke, but encourage us to question and disclose our social mechanisms. By the insertion of texts in her works, the artist additionally emphasizes this, all the while breaking open the ostensible banality and directness of the works. In *The Rich Visit the Poor and the Poor Visit the Rich* (2004), Elke Krystufek equips her double portrait with a citation from the declaration of the “Turner Prize” - a popular as well as controversial award for young British artists. With this, Krystufek ironically reacts to the fact that it seems more interesting to stand there as a loser than as a winner. As in many of her other works, she consciously positions herself in contradiction with the so-called “star system” of the arts. She approaches the audience and offers them a disenchanting look at the mechanisms of the art scene.

Karl Unterfrauner

1965, Meran, Italien / Merano, Italia / Italy

Ohne Titel, 2005

Lambdadruck auf Diasec / Stampa lambda su diasec / Lambda print on diasec

113 cm x 149 cm; 85 cm x 115 cm, Ed. 1/3

Sammlung / Collezione Museion / Museion Collection

Die Fotoarbeiten von Karl Unterfrauner stehen in engem Bezug zum historischen Hintergrund der konzeptuellen Fotografie. Dabei geht es nicht länger um die Frage, ob so etwas wie Wahrheit oder Authentizität im künstlerischen Akt wahrgenommen wird. Ausgehend von dem Bewusstsein über die Faszination, die von einer Reproduktion ausgehen kann, definiert Karl Unterfrauner die Parameter von Natürlichkeit und Künstlichkeit vielmehr neu. Bei den ausgestellten Arbeiten *Ohne Titel* (2005) zeigt der Künstler Fotografien von Zweigen, die losgelöst von ihrem eigentlichen Umfeld ohne Hintergrund an den Wänden zu schweben scheinen. Kontext- und heimatlos werden sie zur reinen Präsenz, ohne räumliche Tiefe. Eine Inszenierung und genau bedachte Pose, die einen gewöhnlichen Gegenstand zu einem ungewöhnlichen werden lässt.

I lavori fotografici di Karl Unterfrauner si ricollegono alle tradizioni storiche della fotografia concettuale. Con le fotografie non si tratta di indagare se nell’opera d’arte vengano percepite verità o autenticità, ma viene indicato un concetto complesso e fondamentalmente problematico, del quale non si può, alla fine,

affermare la reale esistenza. Partendo dalla consapevolezza del fascino che può scaturire da una riproduzione, l'artista dà una nuova definizione dei parametri di naturalezza e artificialità. Con i lavori qui esposti, *Ohne Titel* (2005), Karl Unterfrauner presenta immagini di rami che, decontestualizzati, sembrano fluttuare senza sfondo lungo le pareti. Tolti dal loro ambiente, essi si trasformano in pure presenze senza profondità spaziale. Una messa in scena e una posa pensata nel dettaglio, che trasforma un oggetto da comune a insolito.

The photographic work of Karl Unterfrauner stands in close relation to the historical background of conceptual photography. No longer is it a question of whether a sort of truth or authenticity is perceived in the artistic act. More importance rests in conveying, basically, a problematic and complicated concept from which possibility, in the final analysis, does not exist. Based on the awareness of fascination, which can occur from a reproduction, Karl Unterfrauner defines the parameters of genuineness and artificiality anew. In the exhibited, untitled works *Ohne Titel* (2005), the artist shows photographs of branches that seem to float on the walls, detached from their actual sphere, and without a background. Without being housed and without a context, they become a mere presence without spatial depth. It is an orchestrated and carefully preconceived pose, which turns an ordinary object into an exceptional one

Peter Senoner & columbosnext

im Dialog mit / in dialogo con / in dialogue with William Kentridge

Senoner: 1970, Bozen, Italien / Bolzano, Italia / Italy

columbosnext: Innsbruck, Österreich / Innsbruck, Austria

Die Grube des Dingo (Rauminstallation), 2009

Holzrampe, Papier / Rampca in legno, carta / Wooden ramp, paper, 130 m²

Dingo: Bronze, Kryolithglas / Bronzo, vetro di criolite / Bronze, cryolite glass 125 cm x 55 cm x 45 cm

Handnoon: DVD loop, 0'12";

Courtesy Galleria Goethe2, Bozen / Bolzano

Kennzeichnend für die medienübergreifende Arbeit von Peter Senoner ist die Inszenierung von hybriden Wesen und deren atmosphärischer Welt. Zusammen mit dem Architektenteam columbosnext bildet er eine kollektive Plattform, die sich mit der Realisierung kultureller, sozialer und urbaner Aktivitäten auseinandersetzt.

M. O.: Ich möchte das Gespräch mit der Frage beginnen, wie und warum es zur Auswahl einer Arbeit von William Kentridge gekommen ist.

P. S.: Das Warum hat damit zu tun, dass ich bestimmte Parallelen und Überschneidungen, was die Themenbereiche betrifft, erkennen kann. Eine weitere Affinität, die Tendenz zur Narration, ist bei uns beiden spürbar [...].

Häufig befindet sich einer meiner Protagonisten in einem durch unterschiedliche Medien aufbereiteten Szenario, das durch verschiedene Blickpunkte einsehbar ist und sich in einem vorgegebenen Rahmen bewegt. Was sich darin abspielt, wird vom Betrachter selbst imaginiert. Bei Kentridge funktioniert es ähnlich. [...]

M. O.: Warum genau dieses Werk?

P. S.: [...] Ein Käfig mit einem Raubtier als Symbol kontrollierter Wildheit – das war für mich sehr ausdrucksstark. Dieser Ansatz der kontrollierten Wildheit Kentridges spiegelt sich in der artifiziellen Natur wider, die der Betrachter durchschreiten muss, um zu meiner Skulptur eines hybriden Wesens, dem Dingo, zu gelangen. Dieses isoliert wirkende Wesen beinhaltet eine Melancholie, die für mich auch bei Kentridge spürbar ist.

Auszug aus: Martina Oberprantacher im Gespräch mit Peter Senoner, Januar 2009.

Caratteristica distintiva del lavoro di Peter Senoner è la messa in scena di creature ibride e del loro mondo suggestivo. Insieme al gruppo di architetti columbosnext, crea una piattaforma collettiva che contribuisce alla realizzazione di attività socioculturali urbane.

M. O.: Vorrei iniziare la conversazione chiedendo come e perché ha deciso di dialogare con il lavoro di William Kentridge.

P. S.: Il perché ha a che fare con il fatto di riconoscere parallelismi e sovrapposizioni che riguardano i temi trattati. Un'ulteriore affinità consiste nella tendenza alla narrazione, presente in entrambe le produzioni [...].

Spesso alcuni dei miei protagonisti si trovano in scenari ottenuti attraverso diversi linguaggi, percepibili da differenti punti di vista e che si svolgono in una cornice predefinita. Quello che succede è lasciato all'immaginazione del fruitore. Kentridge lavora in maniera simile. [...]

M. O.: Perché questo specifico lavoro?

P. S.: [...] Una gabbia con un animale predatore come simbolo della natura selvaggia controllata era per me espressa in maniera molto forte. Questo approccio alla natura selvaggia controllata di Kentridge si riflette in una natura di tipo artificiale che lo spettatore deve attraversare per raggiungere la mia scultura che rappresenta una creatura ibrida, il Dingo. Questa creatura, che sembra solitaria ed isolata, contiene in sé una sorta di melanconia che secondo me è presente anche nel lavoro di Kentridge.

Tratto da: Intervista di Martina Oberprantacher a Peter Senoner, gennaio 2009.

Peter Senoner's work, which covers all sorts of media, is marked by the staging of hybrid beings and their atmospheric world. Together, with the team of architects columbosnext, he forms a collective platform which deals with the realization of cultural, social, and urbane activities.

M. O.: I would like to begin the conversation with the question of why and how you chose a work by William Kentridge.

P. S.: The question of "why?" deals with the fact that I can recognize certain parallels and intersections regarding subject areas. Another affinity, trend of the narration, is noticeable in both our work; this element also seems to be important to both of us [...].

Often, one of my protagonists, processed through different media, is in a scenario and moves within a given frame that is exposed through different focal points. The viewer imagines what happens. With Kentridge, this occurs in a similar fashion. [...]

M.O.: Why did you choose this work in particular?

P.S.: [...] A cage with a predator as a symbol of controlled wildness was very expressive to me. This point of departure for Kentridge's controlled wildness is reflected in the artificial nature through which the viewer must stride to reach my sculpture of a hybrid being, the dingo. This seemingly isolated being contains a certain melancholy that is, personally, also perceptible in Kentridge's work.

From: Martina Oberprantacher in conversation with Peter Senoner, January 2009.

Elisabeth Hölzl

im Dialog mit / in dialogo con / in dialogue with Santu Mofokeng
1962, Meran, Italien / Merano, Italia / Italy

Vakuum, Genova Cornigliano, 2009

Serigrafie auf Papier / Serigrafia su carta / Serigraphy on paper
185 cm x 160 cm

Courtesy Antonella Cattani Contemporary Art, Bozen / Bolzano

Die Texte der Postkarten stammen von:

Interviews von Personen aus Cornigliano; "Ragazze di fabbrica", Ausstellung im Centro Civico von Villa Spinola, Cornigliano.

D. Alfonso, P. Avagnina "Romanza Popolare", De Ferrari, 2006.

"Cornigliano, nostalgia del mare, memoria di acciaio", Video realisiert von der "Società per Cornigliano".

Ein weiterer Dank geht an Laura Rossi und Gianfranco Quiligotto.

I testi delle cartoline sono tratti da:

Interviste a persone di Cornigliano; "Ragazze di fabbrica", mostra al Centro Civico di Villa Spinola, Cornigliano;

D. Alfonso, P. Avagnina "Romanza popolare", De Ferrari, 2006.

"Cornigliano, nostalgia del mare, memoria di acciaio", video a cura della società per Cornigliano.

Si ringraziano inoltre Laura Rossi e Gianfranco Quiligotto.

The texts of postcards draw from:

Interviews to people from Cornigliano; "Ragazze di fabbrica", exhibition at Centro Civico of Villa Spinola, Cornigliano.

D. Alfonso, P. Avagnina "Romanza popolare", De Ferrari, 2006.

"Cornigliano, nostalgia del mare, memoria di acciaio", Video by the "Società per Cornigliano".

Thanks to Laura Rossi and Gianfranco Quiligotto.

In ihren Foto- und Videoarbeiten thematisiert Elisabeth Hölzl die Vielfalt von Raumwahrnehmungen und Lebensräumen. Immer wieder rückt sie kaum merkliche Geschehen, zufällige Begegnungen und ein subtiles Wechselspiel zwischen privatem und öffentlichem Raum ins Blickfeld.

B. K.: Was hat Sie [...] dazu bewogen, den Künstler Mofokeng zu wählen?

E. H.: Was mich an den Arbeiten berührt, ist der Diskurs über die herrschenden Machtverhältnisse, die Landschaften prägen, in soziale Strukturen eingreifen und das tägliche Leben beeinflussen. Mofokeng macht das auf sehr subtile Weise. [...]

B. K.: Worin liegt der Schwerpunkt beim Herangehen an Ihr eigenes künstlerisches Projekt – der Idee, in einen Dialog mit Mofokeng zu treten?

E. H.: Ich habe vergangenen Sommer eine Arbeit begonnen, die noch nicht abgeschlossen ist. Sie handelt von einem Vorort von Genova, Genova Cornigliano, der vor 100 Jahren zu einem Industrieviertel geworden ist [...]. Nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich dort die Italsider, Italiens größter Stahlkonzern, niedergelassen. Dies hat die dortige Landschaft radikal verändert. [...] Mit der Zeit wurde man sich aber der großen Umweltbelastung immer mehr bewusst und ab Anfang der 1980er Jahre waren es besonders die Frauen von Cornigliano, die mit öffentlichen Aktionen für die Schließung des Hochofens eintraten, die erst 2005 erfolgte.

[...] Bei einem Streifzug durch die Stadt ist mir der Leerraum aufgefallen, der jetzt an der Stelle des abgerissenen Werks getreten ist. Was ich in meinen Fotografien zeige, ist sozusagen ein Vakuum, das sich zwischen Vergangenheit und Zukunft befindet – ein Ort, der seine Identität verloren hat und von dem noch nicht klar ist, was dort neu entstehen wird.

Auszug aus: Brita Köhler im Gespräch mit Elisabeth Hölzl, Januar 2009

Nelle fotografie e nei lavori video, Elisabeth Hölzl tematizza la varietà delle percezioni spaziali e degli spazi esistenziali. Con costante coerenza porta l'attenzione su avvenimenti quasi impercettibili, incontri casuali in un sottile gioco di scambi tra spazio pubblico e spazio privato.

B. K.: Come è arrivata a scegliere l'artista Mofokeng?

E. H.: Quello che mi ha incuriosito nei suoi lavori è la polemica intorno ai giochi di potere imperanti che condizionano paesaggi, strutture sociali e la vita quotidiana. Mofokeng mostra tutto ciò in modo molto delicato. [...]

B. K.: Da dove è partito lo stimolo per il suo progetto artistico personale, l'idea di rapportarsi con l'opera di Mofokeng?

E. H.: La scorsa estate ho iniziato un lavoro che ancora oggi non è concluso. L'opera si riferisce ad un paese situato prima di Genova, Genova Cornigliano, che cento anni fa è diventato una zona industriale [...]. Dopo la seconda guerra mondiale si è trasferita lì Italsider, la più grande ditta di acciaio italiano. Essa ha cambiato il paesaggio in modo radicale. [...] Con il passare del tempo ci si rese conto della portata dell'impatto ambientale e dall'inizio degli anni '80 furono soprattutto le donne di Cornigliano che si batterono per la chiusura del forno principale attraverso manifestazioni pubbliche, chiusura che poi avvenne nel 2005.

[...] In seguito ad una passeggiata attraverso la cittadina, mi colpì lo spazio vuoto che ora si trova al posto del forno demolito. Quello che io mostro nelle mie fotografie è per così dire un vuoto che si trova tra il passato e il futuro, un luogo che ha perso la sua identità e del quale non si sa che cosa diventerà, cosa sarà costruito lì.

Tratto da: Intervista di Brita Köhler a Elisabeth Hölzl, gennaio 2009.

As a central idea in her photographic and video works, Elisabeth Hölzl thematizes the variety in space perception and living spaces. Time and again, she moves hardly noticeable events, accidental encounters, and explores the subtle interplay between private and public space in the field of vision.

B. K.: [...] what has moved you to choose the artist Mofokeng?

E. H.: What touches me about his works is the discourse regarding prevalent power relations that impress upon landscapes, which intervene in social structures and influence everyday life. Mofokeng does this in a very subtle manner. [...]

B. K.: Where does the main focus lie in the approach to your own artistic project the idea to step into a dialogue with Mofokeng?

E.H.: Last summer, I began a work which is not yet completed. It is about Genova Cornigliano, a suburb of Genoa that has been an industrial area for 100 years [...]. After World War II, Italy's biggest steel group Italsider set up business there. This has changed the scenery radically. [...] However, in time, they gradually realized the huge environmental impact. From the beginning of the nineteen-eighties, the women of Cornigliano, in particular, advocated public actions for the closing down of the blast furnace. It took until 2005 to happen.

[...] Occasionally I visit Genoa, and during a stroll through town, I noticed the empty space which recently replaced the demolished factory area. What I show in my photographs is

somewhat of a vacuum located between past and future - a place which has lost its identity, and from which it is unclear what will originate there anew.

From: Brita Köhler in conversation with Elisabeth Hölzl, January 2009.

Julia Bornefeld

im Dialog mit / in dialogo con / in dialogue with Zanele Muholi

1963, Kiel, Deutschland / Germania / Germany

Lullaby Milan Trophäen, 2008

*Fünfteilige Fotoserie, Digitaldruck auf Dibond, Goldrahmen / Serie fotografica di cinque stampe digitali su dibond, cornice dorata / Set of five photographs, digital prints on dibond, gold frame
183 cm x 215 cm*

*Skulptur: Stahl, Fellmantel, Stiefel, Stopfwolle / Scultura: acciaio, pelliccia, stivali, lana /
Sculpture: steel, fur, boots, wool*

255 cm x 235 cm x 120 cm

Courtesy Antonella Cattani Contemporary Art, Bozen / Bolzano

Für ihre Arbeiten verwendet die Künstlerin Julia Bornefeld unterschiedliche Ausdrucksmittel, die jedoch alle die Tendenz aufweisen, einen reflektierenden Blick ins eigene Innere darzubieten. Dabei beziehen sich ihre Themen weitgehend auf den weiblichen Körper.

L. R.: Du bist eine Künstlerin, die sich nichts „erspart“, du scheust es nie, an die eigenen Grenzen zu gehen. Das selbe entnimmt man auch den Bildern von Zanele Muholi. Wo siehst du einen Bezug zu ihren Arbeiten oder den Ansatzpunkt für einen Dialog?

J. B.: Die Arbeiten von Zanele Muholi sind „hautnah“ und unmittelbar. Der Betrachter kann sich ihnen nicht entziehen. Sie rückt den Menschen mit ihrem Blick auf den Leib. In meinen Arbeiten habe ich einen sehr ähnlichen, nahen Betrachtungsfokus zum dargestellten Mensch, bzw. Objekt. [...]

L. R.: Deine Arbeiten entstehen im Kontext einer „westlichen“ Gesellschaft. In deinem Werk stigmatisierst du die Frau, die manchmal freiwillig als Trophäe in der Öffentlichkeit herumläuft. Du sprichst aber auch ganz allgemein von der Kunst als Rettungsraum. [...]

J. B.: Die Fotografien von Zanele Muholi zeigen die Zwangslage, in der die aufgenommenen Personen sich befinden. In unserer westlichen Zivilisation erleben wir Nöte zumeist in übersetzter Form oder auch in einer von der Konsumgesellschaft verpackten Verkleidung. Die rothaarige Frau im Tigerfellmantel und mit hochhackigen Lederstiefeln bekleidet springt symbolisch durch einen Feuerreifen. Offenbar verkleidet sie sich freiwillig, der Mode-Diktion der Großstadt unterliegend. Sie wird zum Opfer einer Gesellschaft, in der Frauen mit Tierfellen bekleidet auf High-heelstiefeln durch den sonst eintönigen Büroalltag stolzieren. Sie mutiert durch diese Verkleidung zu einem wilden Tier Afrikas. Dort schließt sich ein absurder Kreis zwischen den zumeist dürrig bekleideten schwarzen Frauen Afrikas und der Westeuropäerin, die im afrikanischen Leopardfellmantel durch das in unserer westlichen Zivilisation aussterbende Feuer springt. Der Mensch mit seinen Emotionen bleibt hier wie dort derselbe.

Auszug aus: Letizia Ragaglia im Gespräch mit Julia Bornefeld, Januar 2009.

Nei i suoi lavori, l'artista Julia Bornefeld si serve di diversi modi espressivi, che però tendono tutti ad offrire un punto di vista sfaccettato all'interno del proprio io. Le tematiche affrontate si confrontano soprattutto con il corpo femminile.

L. R.: Tu sei un'artista che non si risparmia, che non ha timore di superare i propri limiti. Lo stesso si evince dalle immagini di Zanele Muholi. Dove vedi il collegamento con i suoi lavori o il punto di contatto che porta ad un dialogo?

J. B.: I lavori di Zanele Muholi sono molto fisici e diretti. Il fruitore non può scamparne, perché lei si avvicina con il suo sguardo direttamente al corpo. Nei miei lavori possiedo un modo di osservare molto simile nei confronti dell'oggetto o della persona rappresentata. [...]

L. R.: I tuoi lavori nascono nel contesto sociale occidentale. Nella tua produzione stigmatizzi la donna, che qualche volta si presenta come trofeo in pubblico. Però parli anche dell'arte come una sorta di ancora di salvataggio [...]

J. B.: Le fotografie di Zanele Muholi mostrano la posizione imposta nella quale si ritrovano le persone ritratte. Nella nostra civiltà occidentale esperiamo le situazioni di necessità in altri modi, tradotti nel nostro quotidiano, travestiti dalla società del consumo. La donna con i capelli rossi con la pelliccia di tigre e con gli stivali di pelle con il tacco alto salta simbolicamente attraverso un cerchio di fuoco. In apparenza lei sceglie liberamente di vestirsi in quel modo, sottostando così ai dettami della moda cittadina. Diviene vittima di una società nella quale le donne in pelliccia e tacchi alti si muovono fiere nella quotidianità noiosa della vita d'ufficio. In questo modo si trasforma in un

animale selvaggio africano. Si chiude così il cerchio che vede da una parte le donne africane vestite per necessità e dall'altra le donne dell'Europa occidentale che indossando una pelliccia di leopardo saltano nel fuoco quasi spento della civilizzazione occidentale. La persona con le sue emozioni è in entrambi i casi la stessa.

Tratto da: Letizia Ragaglia in conversazione con Julia Bornefeld, gennaio 2009.

For her works, the artist Julia Bornefeld uses different means of expression which, however, all show a tendency to feature a reflective, almost border-crossing view into her own self. To a great extent, thus, her subjects refer to the female body.

L. R.: You are an artist who does not "spare" herself. You are never afraid to go to your limits. The same can be said of the pictures of Zanele Muholi. Where do you see a relation between your work and hers, or as a point of departure for a dialogue?

J. B.: The works of Zanele Muholi are "very close" and immediate. The viewer cannot withdraw from them. She moves the person with her view of the body. She moves the person with her view of the body. In my own works, I have a very similar, close observation focus on the object or person shown. [...]

L. R.: Your works originate in the context of "Western" society. In your work, you stigmatize the woman, who sometimes walks around voluntarily as a trophy in public. However, you also speak in general of art as a rescue space. [...]

J. B.: The photographs of Zanele Muholi show the compulsive situation in which people are caught. In our Western civilization, we experience miseries mostly in disguised forms, or in forms offered by consumer society. The red-haired woman in the tiger fur coat and dressed up with high-heeled leather boots symbolically leaps through a hoop of fire. Obviously, she disguises herself voluntarily, succumbing to the fashion dictates of the city. She becomes the victim of a society in which women, dressed up with animal coats, swagger on high-heeled boots through the usually monotonous offices of everyday life. By this disguise, she mutates into a wild animal of Africa. There, an absurd circle closes between the mostly poorly dressed black women of Africa and the Western European woman. The woman who leaps through the fire is dressed in an African leopard fur coat, the fur of an animal about to become extinct in Western civilization; here, or there, the human being with her emotions remains the same.

From: Letizia Ragaglia in conversation with Julia Bornefeld, January 2009.

Michael Fliri im Dialog mit / in dialogo con / in dialogue with Eleanor Antin

1978, Taufers, Bozen, Italien / Tubre, Bolzano, Italia / Italy

the forbidden zone, 2009

Performance (13-03-2009)

Special Make Up: JADE FX Workshop, Ungarn / Ungheria / Hungary

Courtesy Galleria Raffaella Cortese, Milano

Michael Fliri verwendet Fotografie und Video als integrale Bestandteile seiner Aktionen. Unter Einsatz des Körpers erkundet er die inneren Mechanismen des Alltags und schafft dabei

Situationen, die die Auffassung von Zeit und Fiktion, so wie sie in der Fototechnik und im Videoschnitt zum tragen kommt, betreffen.

F.C.: Die Künstlerin Eleanor Antin lässt in ihren Arbeiten Figuren und Situationen entstehen, die sich nach und nach entwickeln. Antin versucht in ihnen, Definitionen wie Geschlecht, Alter, Fähigkeiten, Zeit und Raum auszublenden: Ihr geht es um die Erforschung der Beziehung zum Sichtbaren und zur Macht, indem sie eine männliche Figur, einen König, imaginiert, dessen Darstellung sie selbst übernimmt.

M.F.: Die Figuren sind erfunden und lassen eine Erzählung entstehen. Bei Antins The King of Solana Beach handelt es sich um die Transformation in eine historische Figur, die nicht in einer eindeutig identifizierbaren Vergangenheit lebt, sondern die der Vorstellung und dem Erzählen entspringt; es geht nicht um history, sondern um eine story [...] Auch ich bin von einer Reflexion über die Transformation und über die Tatsache ausgegangen, dass man über Fiktion etwas erzählen kann. Wie bei Antin erfolgt diese Transformation über die Travestie und die Erfindung einer Figur, wobei das eigene Ich als Ausgangspunkt für die Fiktion fungiert. [...] Mein Dasein als Figur und seine Geschichte existieren gleichzeitig als Video und als fotografische Abbildungen von mir. Einerseits ähnele ich einer Filmfigur, andererseits komme ich von den Erfahrungen des Theaters her.

F.C.: Als Betrachter bin ich real, aber ich partizipiere an deiner Fiktion: findest Du nicht, handelt es sich da nicht um einen überraschenden Mechanismus?

M.F.: Meine Präsenz hier ist gleichzeitig real und fiktiv: real da der Körper, der diesen Raum einnimmt und diese Maske trägt, real ist; real ist auch die Maske, die nach dem Vorbild eines echten Gesichts gemacht ist. Real ist auch der Kontext, in dem ich agiere, der Kunstkontext; ebenso die Beziehung, die zum Publikum aufgebaut werden. Fiktiv bin ich als Figur, als

Ausdruck der unendlichen Möglichkeiten, die Realität zu sehen.

Aus: In der Rolle von ... Fiktiver Dialog zwischen einem Zuschauer (Frida Carazzato) und dem Werk (Michael Fliri).

Michael Fliri utilizza la fotografia e il video come parte integrante dell'azione performativa. La sua ricerca parte dal corpo quale strumento per indagare i meccanismi interni alla quotidianità creando situazioni che investono la nozione di tempo e finzione propri alla tecnica fotografica e al montaggio video.

F.C.: L'artista, Eleanor Antin, ha creato personaggi e situazioni che nascono e si evolvono progressivamente nei suoi lavori. Antin ha cercato di trascendere le limitazioni che determinano se stessi - sesso, età, capacità, tempo e spazio - esplorando il rapporto con la visibilità e il potere attraverso la creazione di un personaggio maschile, un re, da lei stessa interpretato.

M.F.: I personaggi nascono dall'invenzione e compongono una narrazione. Quello di Antin, The King of Solana Beach, è la trasformazione di un personaggio storico che non abita un passato reale, bensì immaginato e raccontato, non è history, bensì story [...] Anch'io sono nato da una riflessione sulla trasformazione e sul fatto di poter narrare qualcosa attraverso la finzione. Come ha fatto Antin, questa trasformazione è avvenuta attraverso il travestimento e la creazione di un personaggio, vale a dire usando il proprio sé come base per la finzione. [...] Il mio essere personaggio e la sua storia esistono

insieme al video o alla fotografia che mi riprendono. Per certi versi sono più vicino ai personaggi cinematografici, per altri nasco dall'esperienza teatrale.

F.C.: Io in quanto spettatore sono reale, ma partecipo alla tua finzione, non trovi sia uno strano meccanismo?

M.F.: La mia presenza qui è reale e fittizia allo stesso tempo: reale perché è reale il corpo che occupa questo spazio e che indossa questa maschera; reale è la maschera stessa realizzata sul calco di un volto. E' reale tanto il contesto in cui mi trovo, quello dell'arte, quanto la relazione stabilita con il pubblico che lo frequenta. Fittizia è la mia natura in quanto personaggio, in quanto espressione delle infinite possibilità di vedere la realtà. Tratto da: Nel ruolo di... Dialogo fittizio tra Spettatore (Frida Carazzato) e Opera (Michael Fliri).

Michael Fliri uses photographs and video as integral components of his actions. Using the body, he explores the internal mechanisms of everyday life and, thereby, creates situations that deal with the perception of time and fiction, namely, the way they take effect through photographic technology and video editing.

F.C.: The artist, Eleanor Antin, created characters and situations that take shape and gradually develop in her works. Antin attempted to transcend the limitations that define us—sex, age, abilities, time and space—in an attempt to explore our rapport with visibility and power by creating a male character, a king, that she played herself.

M.F.: The characters spring from invention and form a narrative. Antin's character, The King of Solana Beach, is the transformation of a historic character which does not inhabit a real past, but an imagined, narrated past—not history, but story [...] I too was born out of a reflection on transformation and the practice of using make-believe to tell a story. As in Antin's work, this transformation occurred through costume and the creation of a character, namely the use of one's own persona as the basis for the story. [...] My identity as a character, and my story, exist together with the video or photograph that portrays me. In some ways I am closer to a film character, in others I am theatrical.

F.C.: As a spectator I am real, yet I am participating in your make-believe, don't you think this is a strange mechanism?

M.F.: My presence here is both real and fictitious at the same time: real because the body that occupies this space and wears this mask is real. The mask itself is also real, as it was moulded on a face. The context I presently inhabit, the art world, is real, as is my relationship with the public who come here. My nature as a character, and as an expression of the infinite ways of seeing reality, is fictitious.

From: In the role of... An imagined dialogue between a Spectator (Frida Carazzato) and a Work of Art (Michael Fliri).

Valentina Sartori

im Dialog mit / in dialogo con / in dialogue with Elke Krystufek
1977, Bozen, Italien/ Bolzano, Italia / Italy

Good, Bad and Ugly, 2009

Digitalfotografie / Fotografia digitale / Digital print

Courtesy der Künstlerin / dell'artista / of the artist

Anhand ihrer performativen Workshops lädt Valentina Sartori das Publikum ein, sich auf einen persönlichen Dialog mit ihrer künstlerischen Arbeit einzulassen. Während ihren Untersuchungen von Themen wie Identität analysiert sie die Situation eines bestimmten Kontextes, der selbst wiederum am künstlerischen Prozess beteiligt wird.

S.M.: Identität, die Unmöglichkeit der Kommunikation, der Körper als Material sind grundlegende Aspekte der Arbeit von Elke Krystufek. Liegt die Verwandtschaft mit Deiner Arbeit hier oder mehr in formalen Aspekten?

V.S.: Ich empfinde ihre Arbeit als der meinen sehr nah, vor allem im Bereich der malerisch-grafischen Produktion. Ich verwende das Porträt als quasi therapeutisches Überwachungsinstrument. Aus diesem Grund zeige ich meine grafischen Arbeiten nicht öffentlich. Ich arbeite in meine Porträts hinein oder lasse das auch andere tun, aber nicht über die Collage, eine Technik die ich besonders mag, sondern über die Zeichnung - eine sehr physische Intervention, um die Aura des Unberührbaren der Fotografie zu verdrängen und mit anderen Personen auf einer nicht verbalen Ebene zu kommunizieren. In dieser Hinsicht kann man sagen, dass ich meine Persönlichkeit und die des Betrachters vermische. Es entsteht eine gemeinsame Oberfläche.

S.M.: Bei dem Projekt, bei dem Du einen Dialog mit einer Arbeit von Dir konzipiert hast, handelt es sich um einen Workshop mit Jugendlichen.

V.S.: Ich halte es für wichtig, die Ausstellung der Sammlung und das ausgewählte Werk als lebendiges und aktives Material anzusehen. Das Projekt soll zwei Tage lang laufen, Teilnehmer sind Schüler aus deutsch- und italienischsprachigen Gymnasien. [...] wir leben in einer zutiefst exhibitionistischen Zeit, über den Einsatz des Selbstbildnisses der Teilnehmer möchte ich eine kritische und ehrliche Selbstsicht anregen. Die Teilnehmer können sich frei bewegen, aber sie haben auch einen fixen Ort, an dem sie ihre Auseinandersetzung umsetzen können. Ich werde einen der Räume des Museion verwenden, den ich mit Papier auskleide. Die Jugendlichen können ihn besetzen, ihn sich aneignen, ihn verändern.

Aus: Simone Mair im Gespräch mit Valentina Sartori, Januar 2009.

Attraverso i suoi workshop-performance Valentina Sartori chiama il pubblico a farsi partecipe in prima persona di un dialogo con la ricerca dell'artista. Esplorando dinamiche come quelle dell'identità, l'artista analizza la situazione di un contesto particolare che diviene a sua volta co-partecipe del processo artistico.

S.M.: L'identità, l'impossibilità della comunicazione, il corpo come materia prima sono aspetti fondamentali nel lavoro di Krystufek. La vicinanza del tuo lavoro sta in questi aspetti o piuttosto in aspetti formali?

V.S.: Sento il suo lavoro molto vicino, soprattutto nella produzione pittorica e grafica. Personalmente uso l'autoritratto come strumento di monitoraggio quasi terapeutico, per questo la mia produzione grafica non è pubblica. Intervengo e lascio intervenire spesso sulle mie fotografie, non attraverso il collage, tecnica che non amo particolarmente, quanto attraverso il disegno, azione molto fisica, per scardinare l'aura intoccabile della fotografia e comunicare con altre persone a livello non verbale. In questo direi che tendo a mischiare la mia identità con quella dello spettatore. Si crea una superficie comune.

S.M.: Il progetto che proponi come dialogo con l'opera sopra citata sarà una sorta di workshop con adolescenti.

V.S.: Penso sia importante utilizzare la collezione esposta e l'opera presa in considerazione come materiale vivo e attivo. Ho previsto un progetto di due giorni, con un gruppo ristretto di adolescenti provenienti dai licei artistici italiano e tedesco [...] Viviamo in un'epoca profondamente esibizionista e attraverso la stessa auto-rappresentazione dei partecipanti vorrei sollecitare una visione critica e sincera di sé. I ragazzi potranno muoversi liberamente ma anche trovare un luogo fisso dove riportare le loro riflessioni; utilizzerò uno spazio all'interno di Museion e vorrei ricoprirlo di carta. I ragazzi potranno occupare lo spazio, appropriarsene e modificarlo.

Tratto da: Simone Mair in conversazione con Valentina Sartori, gennaio 2009.

With the help of her performance workshop, Valentina Sartori invites the audience to become involved in a personal dialogue with her artistic work. While investigating particular subjects, including that of identity, she analyzes the situation in a certain context which is, in turn, involved with the artistic process itself.

S.M.: Identity, the impossibility of communication, and the body as a raw material, are all fundamental aspects in Krystufek's work. Does your work share these aspects, or is the resemblance more in terms of formal aspects?

V.S.: I feel very close to her work, especially her painting and drawing. Personally-speaking, I use the self portrait as a tool for therapeutic self-assessment, which is why my drawings are not public. I work on, and often let others work on my photographs, not with collage, which is a technique I am not particularly mad about, but by drawing. I use drawing, a very physical practice, to demolish photography's untouchable aura, and communicate with others in a non-verbal manner. In this way I blend my identity with those of the visitors, forming a kind of common surface.

S.M.: The project that you are presenting as a dialogue with the aforementioned work will be a sort of workshop with adolescents.

V.S.: I think it is important to use the collection on display and the work in question as living, active material. I have planned a two-day workshop with a small group of students from Italian and German artistic secondary schools [...] We live in an age of great exhibitionism, and I would like to use the students' own self-representation to help them form a critical, sincere vision of themselves. The youngsters will be allowed to move freely around the venue, and they will be invited to find a fixed spot to host their reflections. I will use an area inside the Museion, which I would like to cover with paper. The students will be able to occupy the space, take it over and alter it.

From: Simone Mair in conversation with Valentina Sartori, January 2009.

Francesco Jodice

im Dialog mit / in dialogo con / in dialogue with Walid Raad
1967, Napoli, Italien / Napoli, Italia / Naples, Italy

The Morocco Affair, Oujda, 2004

Video (DVD), Infrarotaufnahmen, 22' / Video (DVD), riprese ad infrarossi, 22' / Video (DVD), Night Vision Technology, 22'
Courtesy Galleria Umberto Di Marino, Napoli

Einen Dialog mit einem Werk aus der Sammlung herstellen bedeutet, zwei Herangehensweisen in der Praxis gegenüberzustellen, die aus unterschiedlichen Kontexten stammen. Der Beitrag von Francesco Jodice zielt darauf ab, den Dialog als Kunstform aufzufassen, über die er soziale Veränderungen in verschiedenen urbanen, geografischen sowie künstlerischen Umfeldern untersucht.

L.R.: [...] Aus Deinen Arbeiten spricht die Überzeugung, dass man eine Landschaft nicht mehr von einem einzigen Standpunkt aus verstehen kann. Wie macht sich das in technischer Hinsicht bemerkbar?

F.J.: Meine Technik habe ich „geerbt“. Die narrativen Techniken oder die Bildsprachen, derer ich mich bediene – Film, Fotografie, Videoinstallation, Übersichtskarten – lassen sich durch die konstante Notwendigkeit erklären, das gerade notwendige narrative Interface einzusetzen, um ein Projekt zugänglich, verständlich und nachvollziehbar zu machen für eine große Anzahl von Personen, die nicht unbedingt der Kunstwelt angehören.

L.R.: Du hast erklärt, dass Du eine Beziehung herstellen möchtest zwischen Let's Be Honest, The Weather Helped von Walid Raad und Deinem Film The Marocco Affair von 2004 – insbesondere zwischen den zerfallenden Bauten, mit denen Raad arbeitet, und Deinem Blick auf das, was Du als „architektonische Mestizenkultur“ bezeichnest.

F.J.: In The Marocco Affair sehen wir die „Zweithäuser“ von Marokkanern und Algeriern, die in verschiedene europäische Länder emigriert sind und dann mit den Ersparnissen, die sie im Lauf eines mit Arbeit in Europa verbrachten Lebens zusammengetragen haben, in der Grenzzone zwischen Marocco und Algerien gebaut haben. Die Architekturen, die man im Film sieht, machen ein Hybrid zwischen zwei Baustilen sichtbar, und zwar zwischen dem autochtonen maghrebinisch-mittelmeerischen und dem des europäischen Landes, in dem sie gelebt haben. [...] Oujda und sein Hinterland gelten als Risikozonen für die Bildung terroristischer oder fundamentalistischer Gruppen; mich hat interessiert, dass diese architektonischen Modelle Zeichen für das sind, was ich „Dis-Integralismus“ nenne.

Auszug aus: Letizia Ragaglia im Gespräch mit Francesco Jodice, Jänner 2009.

Tessere un dialogo con un'opera della collezione significa mettere a confronto due pratiche e due ricerche che provengono da contesti diversi. L'intervento di Francesco Jodice mira a considerare il dialogo come forma artistica attraverso cui indagare i mutamenti sociali in diversi contesti urbani, geografici ma anche artistici.

L.R.: [...] Dai tuoi lavori traspare la convinzione che un paesaggio non sia più comprensibile da un unico punto di vista. Come si manifesta questo da un punto di vista tecnico?

F.J.: La tecnica nel mio lavoro è una „eredità“. Le tecniche narrative o i linguaggi visivi che adopero (filmmaking, fotografia, video-installazione, mappe, etc.) sono dedotti, ereditati, dalla costante necessità di adottare l'interfaccia narrativa necessaria perché un

progetto sia accessibile, comprensibile e condivisibile da un numero molto ampio di persone non necessariamente legate al mondo dell'arte,

L.R.: Hai manifestato l'intenzione di stringere un legame tra Let's Be Honest, The Weather Helped di Walid Raad ed un tuo film del 2004, The Morocco Affair. Tra le architetture fatiscanti sulle quali è intervenuto Raad e il tuo sguardo su quello che hai definito un "meticcio culturale architettonico".

F.J.: In The Morocco Affair possiamo scrutare le "seconde case" di Marocchini e Algerini emigrati in diversi paesi europei che hanno costruito abitazioni sul confine marocco-algerino con i risparmi di una vita di lavoro nel continente europeo. Le architetture ritratte nel film mettono in scena l'ibridazione di due stili, quello autoctono "magrebino-mediterraneo" e quello del paese europeo ospitante [...] Oujda e il suo entroterra sono considerate aree a rischio per la costituzione di cellule terroristiche o semplicemente di formazioni integraliste, e mi è sembrato interessante come questi modelli architettonici fossero un esempio di "dis-integralismo".

Tratto da: Letizia Ragaglia in conversazione con Francesco Jodice, gennaio 2009.

To produce a dialogue with a work from the collection means, in practice, to confront two approaches that come from different contexts. Francesco Jodice's contribution is designed to understand dialogue as an art form, about which he examines social changes in different urbane, geographical, and artistic locations.

L.R.: Your works convey the idea that landscapes can no longer be interpreted from a single point of view. How does this emerge from a technical point of view?

F.J.: The technique I use in my work is a "legacy". The narrative techniques and visual languages I employ (filmmaking, photography, video-installation, maps, etc.) are deduced, "inherited" from the pressing need to adopt a narrative interface that will ensure the project is accessible, comprehensible and appreciable to a large number of people not necessarily connected to the art world.

L.R.: You have stated your intention to forge a connection between Let's Be Honest, The Weather Helped by Walid Raad, and a film you made in 2004, The Morocco Affair, bringing together the dilapidated buildings that Raad looks at and your vision of what you call a "cultural, architectural hybrid".

F.J.: In The Morocco Affair we see the "second homes" of Moroccans and Algerians who have emigrated to various different European countries and have built houses on the border between Morocco and Algeria with the money saved from a lifetime of work in Europe. The architecture shown in the film highlights the hybrid of two different styles, the native "Maghreb/ Mediterranean" style, and the styles of the host countries in Europe. [...] Oujda and the surrounding area are considered to be "at risk" places in terms of the formation of terrorist cells, or fundamentalist groups, and I was interested in how these architectural models are an example of "dis-integralism".

From: Letizia Ragaglia in conversation with Francesco Jodice, January 2009.