

MANIFESTA7 INDEX

INDEX

MANIFESTA 7

THE EUROPEAN BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART

19 JULY – 2 NOVEMBER 2008

TRENTINO - SOUTH TYROL, ITALY

CURATED BY

ADAM BUDAK

ANSELM FRANKE/HILA PELEG

RAQS MEDIA COLLECTIVE: JEEBESH BAGCHI,
MONICA NARULA, SHUDDHABRATA SENGUPTA

CONTENTS

	LORENZO DELLAI, LUIS DURNWALDER, MARGHERITA COGO, SABINA KASSLATTER-MUR, LUIGI CIGOLLA, FLORIAN MUSSNER
9	PREFACE PREFAZIONE VORWORT
	GILANE TAWADROS, CHAIR, INTERNATIONAL FOUNDATION MANIFESTA
13	MANIFESTA 7 PREFACE MANIFESTA 7 PREFAZIONE MANIFESTA 7 GELEITWORT
	HEDWIG FIJEN, FABIO CAVALLUCCI, ANDREAS HAPKEMEYER, MANAGEMENT TEAM MANIFESTA 7
16	MANIFESTA 7 REGENERATING MEMORY MANIFESTA 7 RIGENERARE LA MEMORIA MANIFESTA 7 GEDÄCHTNIS AKTIVIEREN

	ADAM BUDAK, ANSELM FRANKE/HILA PELEG, RAQS MEDIA COLLECTIVE
23	FORTEZZA/FRANZENSFESTE
30	SCENARIOS
47	CONTRIBUTORS SILENT FILM PROGRAM
	RAQS MEDIA COLLECTIVE
49	BOLZANO/BOZEN, EX-ALUMIX
61	THE REST OF NOW
109	CONTRIBUTORS HOT DESKING, BY CURATORLAB
110	TABULA RASA, BY DENIS ISAIA IN CONVERSATION WITH RAQS MEDIA COLLECTIVE
	ANSELM FRANKE/HILA PELEG
117	TRENTO, PALAZZO DELLE POSTE
131	THE SOUL
169	CONTRIBUTORS MINIATURE MUSEUMS
174	ARCHITECTURE
	ADAM BUDAK
177	ROVERETO, EX-PETERLINI
189	AND MANIFATTURA TABACCHI
238	PRINCIPLE HOPE
241	CONTRIBUTORS AUDITORY EPODE, BY TOBI MAIER
246	MANIFESTATION, BY OFFICE FOR COGNITIVE URBANISM
249	MATTER OF FACT, BY KRIST GRUIJTHUIJSEN SOCIAL ART PRACTICE, BY CORNELIA LAUF AND IUAVV
250	COLOPHON IMPRESSUM

PARTICIPANTS

61/111	DAVID ADJAYE	140	OMER FAST	91	M-CITY	172	FLORIAN
131	NADER AHRIMAN	215	DIDIER FIUZA	92	TERESA MARGOLLES		SCHNEIDER
249	AIRSWARP		FAUSTINO	247	RENZO MARTENS	111	MARTINA
242	AZRA AKSAMIJA	208	CLAIRE FONTAINE	147	DARIA MARTIN		SCHULLIAN
201	ALTERAZIONI VIDEO	73	IVANA FRANKE	244	CHRISTIAN MAYER	99	KATERINA ŠEDÁ
168	MARIA THEREZA	141	PETER FRIEDL	34	THOMAS MEINECKE	114	HELENA
	ALVES, JIMMIE	114	YONA FRIEDMAN	148	ANGELA		SIDIROPOULOS
	DURHAM AND	74	MATTHEW FULLER		MELITOPOULOS	196	JANEK SIMON
	MICHAEL TAUSSIG	42	MARTINO GAMPER	149	XISCO MENSUA	100	DAYANITA SINGH
30	SHAHID AMIN	75	FRANCESCO	225	MIKS MITREVICS	109	“SITE MAGAZINE”
202	MICHELANGELO		GENNARI	114	MOBILE ACADEMY,	160	EYAL SIVAN
	ANTONIONI	111	JAN GERBER		HANNAH HURTZIG,	47	MICHAEL SNOW
189	KNUT ÅSDAM		AND SEBASTIAN		CHRIS KONDEK	113	ENRICO SPANU
249	ASPRA.MENTE		LÜTGERT	113	MONIPODIO	244	KAMEN STOYANOV
132	TAMY BEN-TOR	76	RANU GHOSH	150	VALÉRIE MRÉJEN	161	JOSEF STRAU
190	BERNARDETTE	47	KARØ GOLDT	151	RABIH MROUË	101	MEG STUART
	CORPORATION	47	LARRY GOTTHEIM	109	“MUHTELIF”	102	MELATI
63	STEFANO BERNARDI	170	STEFANO GRAZIANI	174	ANDREAS MÜLLER		SURYODARMO
45	HÉLÈNE BINET	33	RENÉE GREEN		WITH DAVID	103	JÖRGEN SVENSSON
203	MARGRÉT H.	77	RUPALI GUPTE &		BENNEWITH	162	JAVIER TELLEZ
	BLÖNDAL		PRASAD SHETTY	226	CHRISTIAN PHILIPP	104	TEUFELSGROUP
112	BOTTO E BRUNO	216	JOÃO MARIA		MÜLLER	105	HANSA THAPLIYAL
62	KRISTINA BRÆIN		GUSMÃO + PEDRO	174	MICHEL MÜLLER	163	ALTHEA
46	BRAVE NEW ALPS		PAIVA	171	SINA NAJAFI /		THAUBERGER
133	ATTILA BRUNI	78	ANAWANA HALOBA		CHRISTOPHER	111	EUGENIO TIBALDI
204	MICHAŁ BUDNY		IN COLLABORATION		TURNER	245	ADRIEN TIRTIAUX
205	BURGHARD		WITH FRANCESCA	152	ROSALIND	114	KRIST TORFS
65	YANE CALOVSKI		GRILLI		NASHASHIBI	230	LUCA TREVISANI
134	BETH CAMPBELL	40	ANT HAMPTON	35	GLEN NEATH	114/115	LISA TROCKNER
173	FABIO	79	GRAHAM HARWOOD	109	“NERO MAGAZINE”	231	TATIANA TROUVÉ
	CAMPOLONGO	80	GRAHAM	238	THE	115	UNDO.NET
66	CANDIDATV		HARWOOD,		NEXTENTERPRISE	132	UQBAR
206	NINA CANELL		RICHARD WRIGHT	248	OLAF NICOLAI		FOUNDATION
113	ANDREA CARANTI		AND MATSUKO	83	WALTER	106	ALEXANDER
207	LIBIA CASTRO &		YOKOKOJI		NIEDERMAYR		VAINDORF
	ÓLAFUR ÓLAFSSON	239	FLORIAN HECKER	36	MARGARETH	147	RICARDO VALENTIM
31	ADRIANA	217	HEIDE HINRICHS		OBEXER	233	GUIDO VAN DER
	CAVARERO	81/111	NIKOLAUS HIRSCH	242	OFFICE FOR		WERVE
67	MARCOS CHAVES		& MICHEL MÜLLER		COGNITIVE	164	ANNE-MIE VAN
135	MARCUS COATES	41	HANNES HOELZL		URBANISM		KERCKHOVEN
136	PETER COFFIN	142	TOM HOLERT	153	LUIGI ONTANI	113	ELVIRA VANNINI
64	CONTEMPORARY		WITH CLAUDIA	112	OPEN ANONYMOUS	234	NICO VASCELLARI
	CULTURE INDEX		HONECKER		SOCIETY	114	JOCHEM VANDER
68	NEIL CUMMINGS	143	KARL HOLMQVIST	240	ANNA OSTOYA		ECKER
	& MARYSIA	218	HEIDRUN	94/111	JORGE OTERO-	165	BARBARA VISSER
	LEWANDOWSKA		HOLZFEIND		PAILOS	235	DANH VO
109	CURATORLAB	82	EMRE HÜNER	154	RIA PACQUÉE	197	JOHANNES VOGL
137	KEREN CYTTER	115	IL FUNAMBOLO	114	CHIARA PARISI	239	CHRIS WATSON
209	OSKAR DAWICKI	219	RUNA ISLAM	227	EWA PARTUM	166	KLAUS WEBER
248	JEREMIAH DAY	109	“J’AIME BEAUCOUP	248	ADAM PENDLETON	167	EYAL WEIZMAN
69	HAROLD DE BREE		CE QUE VOUS	194	GIANNI PETTENA	107	JUDI WERTHEIN
138	JOS DE GRUYTER		FAITES”	95	MARTIN PICHLMAIR	236	STEPHEN WILLATS
	AND HARALD THYS	220	RICARDO JACINTO	96	PIRATBYRÁN (THE	245	ANNA WITT
115	DAVIDE DE PAOLI	114	GERMANA JAULIN		BUREAU OF PIRACY)	39	ZAFOS XAGORARIS
139	GIANLUCA AND	83	I. HELEN JILAVU	247	FALKE PISANO	240	SAADI YOUSEF
	MASSIMILIANO DE	84	HIWA K.	97	JAIME PITARCH	237	ZIMMERFREI
	SERIO	44	TIMO KAHLEN	115	ANDREA POLATO	108	DARIUS ZIURA
210	EVELĪNA DEIČMANE	85	SANJAY KAK	113	PAOLO PLOTEGHER		
114	KRIS DELACOURT	47	KARL KELS	228	RICCARDO PREVIDI		
211	RĀ DI MARTINO	86	ZILVINAS KEMPINAS	98	PROFESSOR BAD		
114	DICTIONARY OF	221	RAGNAR		TRIP		
	WAR		KJARTANSSON	249	PUBLINK		
114	NICO DOCKX	222	BARBORA KLÍMOVÁ	115	RADIO TANDEM FM		
169	BRIGID DOHERTY	193	DANIEL KNORR		98.4		
32	MLADEN DOLAR	145	JOACHIM KOESTER	195/43	PHILIPPE RAHM		
243	ANDREAS DUSCHA	146	ANDREE KORPYS	155	BERND RIBBECK		
70	LATIFA ECHAKHCH		AND MARKUS	156	PIETRO		
113	ESPEN SOMMER		LÖFFLER		ROCCASALVA		
	EIDE	113	MILENA KOSEC	157	ROEE ROSEN		
191	MIKLÓS ERHARDT	87	ANDERS KREUGER	229	PAMELA		
	AND LITTLE	88/111	REINHARD KROPP		ROSENKRANZ		
	WARSAW		& SIV HELENE	115	SARA ROSSI		
192	IGOR ESKINJA		STANGELAND	37	ARUNDHATI ROY		
212	TIM ETCHELLS	175	KUEHN MALVEZZI	158	CHRISTOPH		
71	ETOY.CORPORATION	223	ADAM LEECH		RUCKHÄBERLE		
213	FABRICS	243	SONIA LEIMER	159	NATASCHA SADR		
	INTERSEASON	89	LAWRENCE LIANG		HAGHIGHIAN		
214	FAMED	224	DEBORAH LIGORIO	38	SASKIA SASSEN		
72	ANNA FAROQHI	90	CHARLES LIM LI	111	JEFFREY T.		
47	HARUN FAROCKI		YONG		SCHNAPP		

PREFACE PREFAZIONE VORWORT

LORENZO DELLAI
PRESIDENT AUTONOMOUS
PROVINCE OF TRENTO
PRESIDENTE DELLA PROVINCIA
AUTONOMA DI TRENTO
LANDESHAUPTMANN DER AUTONOMEN
PROVINZ TRIENT

MARGHERITA COGO
VICE PRESIDENT AND COUNCILLOR FOR
CULTURE AUTONOMOUS PROVINCE OF TRENTO
VICE PRESIDENTE E ASSESSORE ALLA CULTURA
DELLA PROVINCIA AUTONOMA DI TRENTO
VIZEPRÄSIDENT UND KULTURASSESSORIN DER
AUTONOMEN PROVINZ TRIENT

LUIGI CIGOLLA
COUNCILLOR FOR HERITAGE ADMINISTRATION, ITALIAN
CULTURE AND HOUSING DEVELOPMENT PROVINCE
OF BOLZANO/BOZEN
ASSESSORE ALL'AMMINISTRAZIONE DEL PATRIMONIO,
CULTURA ITALIANA ED EDILIZIA ABITATIVA
DELLA PROVINCIA AUTONOMA DI BOLZANO
LANDESRAT FÜR VERMÖGENSVERWALTUNG, ITALIENISCHE
KULTUR UND BAUTEN DER AUTONOMEN PROVINZ BOZEN

LUIS DURNWALDER
PRESIDENT AUTONOMOUS
PROVINCE OF BOZEN/BOLZANO
PRESIDENTE DELLA PROVINCIA
AUTONOMA DI BOLZANO
LANDESHAUPTMANN DER AUTONOMEN
PROVINZ BOZEN

SABINA KASSLATTER-MUR
COUNCILLOR FOR FAMILY, CULTURAL
HERITAGE AND GERMAN CULTURE
AUTONOMOUS PROVINCE OF BOLZANO/BOZEN
ASSESSORE ALLA FAMIGLIA, AI BENI
CULTURALI E ALLA CULTURA TEDESCA DELLA
PROVINCIA AUTONOMA DI BOLZANO
LANDESRÄTIN FÜR FAMILIE, DENKMALPFLEGE
UND DEUTSCHE KULTUR DER AUTONOMEN
PROVINZ BOZEN

FLORIAN MUSSNER
COUNCILLOR FOR LADIN EDUCATION AND
CULTURE, PUBLIC INFRASTRUCTURE
AUTONOMOUS PROVINCE OF BOLZANO/BOZEN
ASSESSORE AI LAVORI PUBBLICI, SCUOLA
E CULTURA LADINA DELLA PROVINCIA
AUTONOMA DI BOLZANO
LANDESRAT FÜR LADINISCHE KULTUR UND
LADINISCHES SCHULAMT, BAUTEN DER AUTONOMEN
PROVINZ BOZEN

Culture opens up, towards Europe. The idea was born from the challenge to take *Manifesta 7*, The European Biennial of Contemporary Art, to the shades of the Dolomites. It was born from the collaboration of the autonomous provinces of Trento and Bolzano/Bozen with the International Foundation Manifesta, based in Amsterdam.

Thus, Manifesta 7 lives within the sign of a European opening, and also in the meeting of so many cultural projects. Ideally with their spectacular architectures, and diverse suggested activities, Museion in South Tyrol – opened last May – Mart in Trentino – opened five years ago – as well as the numerous associations, galleries and institutions that promote art and culture in our region – will follow the rich calendar of Manifesta 7. The partaking has been agreed upon to support the wish that our provinces have shown to play an important role, not only within the Italian museum context, with modern and contemporary art, but also to go well beyond such wish. That is how a new and important aspect is added to the success that already since long, has been enjoyed by our territories.

The decision of getting together in order to host an international contemporary art biennial such as Manifesta 7, once again reveals the desire to measure the high level initiatives born on our territory through a great proposal acclaimed at an international level. Thanks to MART, Museion and Manifesta 7 hosted in four different sites in our region, Trentino – South Tyrol find their definitive place on the geographical map of Europe as one of the chosen centers for the production and promotion of contemporary art.

The two provincial governments have provided for building reconstruction there where such works seemed relevant in order to allow for the use of the building entrusted to Manifesta 7. These structures, in the future and within an artistic context, might be used in a different way. All the chosen sites to host Manifesta 7 are, in fact, spectacular, and at the same time, gather in themselves, the particular features of the history of our territory. The Fortress of the middle of the 19th century, carries with itself the history of South Tyrol, characterized for centuries by the Habsburgs. The ex-

Alumix complex symbolizes efficaciously the development of South Tyrol in the first half of the 20th century. As much as the Postal Offices of Trento, they have been widely recognized as an example of functional Italian architecture of the Thirties. The Manifattura Tabacchi and the former Peterlini structure of Rovereto take us back to the beginning of industrialization that took place in Trentino between the 19th and the 20th centuries. All these buildings are not only containers of artworks coming from all over the world but they have also been, in their own peculiarity, an intellectual starting point for the same projects by artists and curators.

We would like to thank for the constructive collaboration, which has brought us a great enrichment in terms of experience, the International Foundation Manifesta, and in particular, former Chair of the Board Henry Meyric-Hughes and director Hedwig Fijen. Our acknowledgment goes also to all the curators and artists who have taken the extraordinary challenge, to give life to the 7th edition of Manifesta in such a particular area in Europe, as ours is.

Moreover, we would like to express a special thanks to the curatorial team of the Manifesta 7 offices in Bolzano/Bozen and in Trento, and to all the collaborators – young people fond of art who come from our region and from different European countries – who, with an untiring commitment, have contributed in taking this project to the level of such a wide range. Finally our thanks go to the sponsors, to the institutions, and to all those who, in one way or the other, have helped to realize Manifesta 7 in our region, and without whom it would have been impossible to carry out all the projects.

Contemporary art represents an ongoing challenge which some people prefer not to face, we are aware of it. We are anyhow convinced that a contemporary society aiming to innovation has to show interest for the intellectual and artistic production of their time. It is for this reason that the organizers of Manifesta 7 have endorsed such an important task by employing all their energies also at a level of information and education in order to set a bridge between the international audience of

contemporary art and the local population. Our way of imagining and building what is awaiting for us in the future has brought us to invest in contemporary art, especially if we succeed in seeing the present choice through the eyes of history, we are thus embodying one of the many contemporary challenges which have, finally, made the same history of art, along the centuries.

PREFAZIONE VORWORT

La cultura si apre, verso l'Europa. Nasce da questa volontà la sfida di portare Manifesta 7, La Biennale Europea di Arte Contemporanea, all'ombra delle Dolomiti. E nasce dalla collaborazione delle province autonome di Trento e Bolzano con l'International Foundation Manifesta di Amsterdam, l'organizzazione olandese il cui respiro culturale è davvero internazionale.

Manifesta 7 vive dunque nel segno dell'apertura europea e anche nell'incontro di tanti progetti culturali. Così con la loro spettacolare architettura e le diverse attività proposte, saranno proprio il Museion dell'Alto Adige – inaugurato nel maggio di quest'anno – il MART del Trentino – aperto cinque anni fa – e le numerosissime associazioni, gallerie e istituzioni che nella regione promuovono e diffondono arte e cultura, ad accompagnarsi idealmente al ricco calendario di Manifesta 7. Per confermare la volontà delle nostre province di svolgere, nell'ambito dell'arte moderna e contemporanea, un ruolo importante non solo nel contesto museale italiano, ma anche ben al di là. In questo modo un aspetto nuovo e importante viene ad aggiungersi al successo di cui già godono i nostri territori.

La decisione di proporsi – insieme – per ospitare una biennale d'arte contemporanea internazionale come Manifesta 7 rivela il desiderio di misurare ancora una volta le iniziative d'alto livello che nascono nel territorio con una grande proposta culturale affermata a livello internazionale. Grazie al MART, al Museion e a Manifesta 7, ospitata in quattro luoghi diversi della nostra regione, il Trentino e l'Alto Adige si collocano definitivamente sulla carta geografica dell'Europa quale uno dei centri vocati alla produzione e diffusione delle arti contemporanee.

I due governi provinciali hanno fatto sì che vi fossero anche interventi edilizi piuttosto rilevanti per consentire l'utilizzo degli edifici messi a disposizione di Manifesta 7. Strutture che, in futuro, potranno avere anche altre destinazioni in ambito culturale. Tutti i luoghi scelti per ospitare Manifesta 7 sono infatti spettacolari e, al contempo, riassumono in sé i particolari caratteri della storia del nostro territorio. La Fortezza della metà del XIX secolo ricorda la storia dell'Alto Adige per secoli caratterizzata dagli Asburgo; il complesso Alumix simboleggia efficacemente lo sviluppo dell'Alto Adige nella prima metà del XX secolo. Così le Poste di Trento sono un esempio ampiamente riconosciuto di architettura razionalista nell'Italia degli anni Trenta. La Manifattura Tabacchi e la struttura ex-Peterlini di Rovereto ci riportano invece agli inizi dell'industrializzazione che caratterizzò il Trentino a cavallo fra il XIX e il XX secolo. Tutti questi edifici non sono soltanto contenitori di opere provenienti da tutto il mondo, ma costituiscono anche, nella loro peculiarità, un punto di partenza intellettuale per gli stessi progetti degli artisti e dei curatori.

Per la buona collaborazione che ha portato a un grande arricchimento a livello di esperienze, vorremmo ringraziare l'International Foundation Manifesta, in particolare l'ex-presidente Henry Meyric-Hughes e la presidente in carica Gilane Tawadros, oltre alla direttrice Hedwig Fijen. Il nostro grazie va anche ai curatori e alle curatrici, agli artisti e alle artiste, per aver affrontato questa straordinaria sfida: dare vita a un'edizione di Manifesta in un'area d'Europa così particolare come la nostra.

Inoltre, un grazie particolare al team organizzativo dei due uffici Manifesta 7 di Bolzano e Trento e a tutti i collaboratori e le collaboratrici – giovani appassionati d'arte provenienti dalla nostra regione e da diversi paesi europei – che con impegno instancabile hanno contribuito all'attuazione di questo progetto di vasta portata. Un ringraziamento va infine agli sponsor, alle istituzioni e a tutti coloro che, in un modo o nell'altro, hanno aiutato la realizzazione di Manifesta 7 nella nostra regione e senza i quali sarebbe stato impossibile portare a termine i progetti.

L'arte contemporanea rappresenta sempre una sfida cui qualcuno preferisce sottrarsi, ne siamo consapevoli. Tuttavia, siamo convinti che

una società contemporanea volta all'innovazione debba mostrare interesse per le produzioni artistiche e intellettuali del proprio tempo. È per questa ragione che gli organizzatori di Manifesta 7 si sono assunti un importante compito, impiegando tutte le proprie forze anche a livello di formazione. Per gettare un ponte fra l'arte contemporanea, il pubblico internazionale e la popolazione locale. Perché investire nell'arte contemporanea – specie se riusciamo a guardare questo gesto con gli occhi della storia, e dunque calandoci nelle tante scommesse contemporanee che hanno poi fatto la storia stessa dell'arte, lungo i secoli – è proprio il nostro modo di immaginare e costruire quello che ci aspetta. Il futuro.

VORWORT

Die Kultur blickt auf Europa. Daher auch der Wille, sich der Herausforderung zu stellen, die Manifesta 7 mitten in die Dolomiten zu bringen. So kommt es zu der Kooperation der beiden autonomen Provinzen von Bozen und Trient mit der International Foundation Manifesta in Amsterdam, einer holländischen Organisation internationalen Charakters.

Die Manifesta7 steht also im Zeichen einer Öffnung in Richtung Europa, die von einer Anzahl aus der Region stammender kultureller Projekte begleitet wird. Das im Mai diesen Jahres eröffnete Museion in Südtirol und das vor fünf Jahren eröffnete MART im Trentino, aber auch die zahlreichen in der Region präsenten Kulturvereine und Kunstinstitutionen zeigen in ihrer kulturellen Aktivität ganz deutlich, dass unsere Provinzen im Bereich der modernen und zeitgenössischen bildenden Kunst den Anspruch haben, im italienischen Museumskontext und weit darüber hinaus eine Rolle zu spielen. Dabei werden unsere in touristischer Hinsicht höchst erfolgreichen Provinzen um eine neue und wichtige Facette bereichert.

In der Entscheidung der beiden Landesregierungen, sich für eine internationale Biennale zeitgenössischer Kunst wie die Manifesta zu bewerben, wird der Wunsch sichtbar, die vom Land selbst ausgehenden anspruchsvollen Initiativen an einer großen, von außen hereinkommenden Ausstellung zu messen und in einen europäischen Kontext zu stellen. MART, Museion und die an vier Orten in unserer Region stattfindende Manifesta 7

markieren das Trentino und Südtirol endgültig als einen Brennpunkt zeitgenössischer Kunst auf der europäischen Landkarte.

Nicht unerhebliche bauliche Maßnahmen wurden von den beiden Landesregierungen durchgeführt, um die zur Verfügung gestellten Bauten zunächst für die Manifesta, dann aber auch für andere kulturelle Zwecke nutzen zu können. Alle Ausstellungsorte sind sowohl spektakulär als auch repräsentativ für die besondere Geschichte unseres Landstrichs. Die Franzensfeste aus der Mitte des 19. Jahrhunderts steht für die jahrhundertlang vom Haus Habsburg bestimmte Geschichte Südtirols; der Alumixbau repräsentiert auf eindringliche Weise die Entwicklung Südtirols in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das Postgebäude in Trient ist wie der Alumixbau ein weithin anerkanntes Beispiel der rationalistischen Baukunst der 30er Jahre in Italien. Die Manifattura Tabacchi und der Ex-Peterlini-Bau (Ex-Spielmann) stehen für die um die Wende zum 20. Jahrhundert erfolgenden Anfänge der Industrialisierung im Trentino. All diese Bauten fungieren nun nicht nur als Behältnisse, in welchen aus aller Welt zusammengetragene Werke gezeigt werden, sondern sie sind in ihrer jeweiligen Besonderheit auch intellektueller Ausgangspunkt der kuratorischen und künstlerischen Projekte selbst.

Wir danken an dieser Stelle der International Foundation Manifesta – insbesondere dem Alt-Präsidenten Henry Meyric-Hughes und der amtierenden Präsidentin Gilane Tawadros sowie der Direktorin Hedwig Fijen – für die gute Zusammenarbeit. Wir danken den KuratorInnen und den KünstlerInnen, dass sie sich auf diese Herausforderung eingelassen haben, welche die Realisierung einer Manifesta in diesem ganz speziellen Raum in Europa bedeutet. Außerdem möchten wir allen MitarbeiterInnen – kunstbegeisterten jungen Leuten aus der Region und aus verschiedenen europäischen Ländern – aufrichtig danken, die mit ihrem unermüdlichen Einsatz zur Realisierung dieses Großprojekts beigetragen haben. Schließlich sei den Sponsoren, Partnern, Institutionen und allen anderen gedankt, die auf die eine oder andere Weise das Entstehen der Manifesta 7 in unserer Region gefördert und die Realisierung gewisser Projekte überhaupt erst möglich gemacht haben.

Wir sind uns im Klaren, dass zeitgenössische Kunst immer eine Herausforderung darstellt, der

manche Menschen sich nicht gerne stellen. Wir sind der Überzeugung, dass zu einer auf Innovation bedachten zeitgenössischen Gesellschaft unabdingbar die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen künstlerisch-intellektuellen Hervorbringungen gehört. Eine wichtige Aufgabe der Organisatoren der Manifesta 7 ist es daher, durch einen großen Einsatz im Vermittlungsbereich eine Brücke zu bauen zwischen der zeitgenössischen Kunst einerseits und dem internationalen Publikum bzw. der lokalen Bevölkerung andererseits. Die zeitgenössische Kunst ist letzten Endes – wenn wir uns auf die von ihr ausgehenden Herausforderungen einlassen – die Form unserer Zeit, sich das vorzustellen und das zu konstruieren, was uns erwartet: die Zukunft.

MANIFESTA 7 PREFACE MANIFESTA 7 PREFAZIONE MANIFESTA 7 GELEITWORT

GILANE TAWADROS
CHAIR OF THE BOARD, INTERNATIONAL
FOUNDATION MANIFESTA
PRESIDENTE, INTERNATIONAL
FOUNDATION MANIFESTA
VORSITZENDE, INTERNATIONAL
FOUNDATION MANIFESTA

In an increasingly risk-averse world, Manifesta has made its mark as an extraordinary biennial contemporary art event in Europe which has been unafraid to experiment in new contexts, to present radical ideas and to provide a platform for emerging artists and curators, bringing their work to the attention of new audiences. Manifesta 7, which takes place for the first time in an entire region instead of a single city, extends across one hundred and thirty kilometers from Rovereto to Bolzano/Bozen in the Trentino-South Tyrol region of Italy. Beyond the artistic and intellectual ambition of Manifesta 7, this edition of the nomadic European Biennial of Contemporary Art is the most extensive yet spread across four different sites and including more than one hundred and eighty artists from across the world.

Shaped by three brilliant curatorial teams – Adam Budak (Krakow/Graz), Anselm Franke (Antwerp/Berlin)/Hila Peleg (Berlin/Tel Aviv) and Raqs Media Collective (New Delhi) – the artistic vision for Manifesta 7 engages with the dynamics of difference that lie at the heart of Europe. Mining the past in order to shed light on

its political, social and cultural legacies into the present, the artworks and ideas presented in Manifesta 7 reflect the multi-lingual and multi-cultural region in which they are set and that rotates on an axis between North and South, rural and industrial, past and present. A small-scale 'Europe within Europe', the Trentino-South Tyrol Region is an ideal context to explore the differing histories, cultures and traditions which have come together over time to shape contemporary European society and culture.

Manifesta's openness to taking risks in a rapidly changing environment has not always been easy. Indeed, it has been difficult and challenging both for the organization and for its contributors, as was the case with Manifesta 6 in Nicosia which was cancelled. However, Manifesta continues to embrace groundbreaking curatorial ideas and artistic possibilities as witnessed by this edition of the biennial in Italy. Recognizing the critical role that contemporary artworks and ideas play in interrogating the past and in imagining the future, this edition of Manifesta builds on the organization's unique place in the contemporary art

world to extend the parameters of contemporary art practice and debate.

Manifesta 7, in its development and realization, is a truly collaborative production which would not be possible without the generosity, commitment, passion and vision of all those involved. We are profoundly grateful to the artists and curators of Manifesta 7, to all the members of the Manifesta 7 Committee, the provinces of Bolzano/Bozen and Trento and to all Manifesta's supporters, partners and contributors who have played an essential part in pushing the boundaries of contemporary art in Europe.

MANIFESTA 7 PREFAZIONE MANIFESTA 7 GELEITWORT

In un mondo sempre meno disposto ad assumersi rischi, Manifesta ha lasciato il segno per essere una straordinaria biennale europea d'arte contemporanea che non ha esitato ad aprire la sperimentazione a nuovi contesti, a presentare idee stimolanti e a fungere da piattaforma per artisti e curatori emergenti portando il loro lavoro all'attenzione di nuove fasce di pubblico. Manifesta 7, che per la prima volta ha luogo sul territorio di una intera regione invece che in una singola città, copre una distanza pari ai centotrenta chilometri che separano Rovereto da Bolzano in Alto-Adige. Oltre all'ambizione artistica e intellettuale di Manifesta 7, questa edizione della Biennale d'Arte Contemporanea itinerante è la più estesa sul territorio dato che si svolge in quattro sedi diverse e che include più di centottanta artisti provenienti da tutto il mondo.

Curata da tre abili gruppi di lavoro, Adam Budak (Cracovia/Graz), Anselm Franke (Anversa/Berlino)/Hila Peleg (Berlino/Tel Aviv), e Raqs Media Collective (Nuova Delhi), l'intento artistico su cui è strutturato Manifesta 7 ruota intorno alle dinamiche della differenza che costituiscono il cuore pulsante dell'Europa. L'esplorazione del passato getta luce sulle tradizioni politiche, sociali e culturali che influenzano il presente così come le opere e le idee presentate a Manifesta 7 rispecchiano la natura multilingue e multiculturale della regione che le ospita, situata sul

confine tra nord e sud, tra società rurale e industriale, tra passato e presente. Una sorta di 'Europa nell'Europa' in miniatura, il Trentino – Alto Adige è un contesto ideale per esplorare le varie storie, culture e tradizioni che si sono intrecciate nel corso del tempo per dare forma alla società e alla cultura europee contemporanee.

La disponibilità dimostrata da Manifesta ad assumersi rischi in un ambiente in rapido cambiamento non è stato sempre compito facile. A volte, infatti, si è trattato di un impegno difficile sia per l'organizzazione sia per i partecipanti, come nel caso dell'edizione di Manifesta 6 a Nicosia che è stata cancellata. Manifesta continua però a sostenere idee curatoriali e possibilità artistiche assolutamente innovative, come testimonia questa edizione italiana della biennale. Mentre riafferma il fondamentale ruolo che le opere d'arte e le idee contemporanee svolgono nel ripensare il passato e nel forgiare il futuro, questa edizione di Manifesta impiega lo spazio privilegiato che il Comitato organizzativo si è ritagliato nel mondo dell'arte contemporanea per ampliare i parametri che determinano la pratica dell'arte contemporanea e il dibattito critico che ne deriva.

Manifesta 7, sia nel suo sviluppo che nella sua realizzazione, è il frutto di uno spirito davvero collaborativo e non potrebbe avere luogo senza la generosità, l'impegno e l'intuito di tutti coloro che vi hanno contribuito. Siamo profondamente grati agli artisti e ai curatori di Manifesta 7, a tutti i membri del Comitato Manifesta 7, alle Province di Bolzano e di Trento e a tutti i sostenitori, i partner e i collaboratori che hanno svolto un ruolo essenziale nell'allargare i confini dell'arte contemporanea in Europa.

MANIFESTA 7 GELEITWORT

In einer zunehmend risikoscheuen Welt hat Manifesta als ein außergewöhnliches Event der zeitgenössischen Kunst in Europa seine Spuren hinterlassen. Sie experimentiert furchtlos in neuen Kontexten, präsentiert radikale Ideen, schafft eine Plattform für aufstrebende Künstler/innen und Kurator/innen und bringt deren Arbeit neuen Zirkeln zur Kenntnis. Manifesta 7, die zum ersten Mal in einer ganzen Region und nicht nur einer einzigen

Stadt ausgetragen wird, erstreckt sich über 130 Kilometer von Rovereto bis Bozen in der italienischen Region Trentino/Südtirol. Über die künstlerischen und intellektuellen Ambitionen der Manifesta 7 hinaus ist diese Ausgabe der nomadischen Europäischen Biennale für zeitgenössische Kunst auch die bisher umfangreichste. Sie verteilt sich auf vier verschiedene Schauplätze und bezieht über 180 Künstler/innen aus aller Welt ein.

Die künstlerische Vision der Manifesta 7, formuliert von drei brillanten kuratorischen Teams – Adam Budak (Krakau/Graz), Anselm Franke (Antwerpen/Berlin)/Hila Peleg (Berlin/Tel Aviv) und Raqs Media Collective (Neu Delhi) –, erforscht das Kräftespiel der Unterschiede, die im Herzen Europas liegen. Durch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und ihrem politischen, sozialen und kulturellen Vermächtnis an die Gegenwart reflektieren die in Manifesta 7 präsentierten Kunstwerke und Ideen die multilinguale, multikulturelle Region, in der sie angesiedelt sind und die auf einer Achse zwischen Nord und Süd, ländlich und industriell, Vergangenheit und Gegenwart rotiert. Als kleinformatiges „Europa in Europa“ stellt die Region Trentino/Südtirol den idealen Kontext dar, um die unterschiedlichen Geschichten, Kulturen und Traditionen zu erforschen, die im Laufe der Zeit zusammengekommen sind, um eine zeitgenössische europäische Gesellschaft und Kultur zu bilden.

Es ist nicht immer leicht gewesen, die Risikofreudigkeit der Manifesta in einem sich rapide verändernden Umfeld aufrecht zu erhalten. Sowohl für die Organisation als auch für die Mitwirkenden sind Schwierigkeiten und Herausforderungen aufgetreten, wie im Fall der Manifesta 6, die abgesagt werden musste. Dennoch wird Manifesta sich auch weiterhin bahnbrechenden kuratorischen Ideen und künstlerischen Möglichkeiten widmen, wie diese Ausgabe der Biennale in Italien bezeugt. Unter Anerkennung der kritischen Rolle, die zeitgenössische Kunstwerke und Ideen bei der Befragung der Vergangenheit und Vorstellung der Zukunft spielen, baut diese Manifesta auf der einzigartigen Position der Organisation in der zeitgenössischen Kunstwelt auf, um die Parameter der zeitgenössischen Kunstpraktiken und Debatten zu erweitern.

Manifesta 7 ist in ihrer Entwicklung und Realisierung eine wahrlich kollaborative Produktion, die ohne die Großzügigkeit, das Engagement, die

Leidenschaft und Vision aller Beteiligten nicht möglich wäre. Wir sind den Künstler/innen und Kurator/innen der Manifesta 7, allen Mitgliedern des Comitato Manifesta 7, den Provinzen Bozen und Trient sowie allen Helfern, Partnern und Mitwirkenden, die einen essentiellen Beitrag geleistet haben, um die Grenzen der zeitgenössischen Kunst in Europa zu testen, zutiefst dankbar.

MANIFESTA 7 REGENERATING MEMORY MANIFESTA 7 RIGENERARE LA MEMORIA MANIFESTA 7 GEDÄCHTNIS AKTIVIEREN

HEDWIG FIJEN
DIRECTOR OF INTERNATIONAL FOUNDATION
MANIFESTA, PRESIDENT OF THE M7 COMMITTEE
DIRETTORE DELLA INTERNATIONAL FOUNDATION
MANIFESTA, PRESIDENTE DEL COMITATO M7
DIREKTORIN DER INTERNATIONAL FOUNDATION
MANIFESTA, VORSITZENDE DES COMITATO M7

FABIO CAVALLUCCI
COORDINATOR MANIFESTA 7, TRENTINO
COORDINATORE MANIFESTA 7, TRENTINO
KOORDINATOR MANIFESTA 7, TRENTINO

ANDREAS HAPKEMEYER
COORDINATOR MANIFESTA 7, ALTO ADIGE
COORDINATORE MANIFESTA 7, ALTO ADIGE
KOORDINATOR MANIFESTA 7, SÜDTIROL

It is happening. Manifesta 7, the nomadic European Biennial of Contemporary Art is taking place in 2008 in the Trentino – South Tyrol Region in Italy. After Rotterdam (1996), Luxembourg (1998), Ljubljana (2000), Frankfurt (2002), San Sebastian (2004) and Nicosia (2006 – cancelled), Manifesta has now integrated with both the Autonomous Province of Bolzano/Bozen and the Autonomous Province of Trento, who together constitute the region of Trentino – South Tyrol. Each edition of Manifesta has aimed to engage itself with its location in different ways, to make use of the different realities – not merely to utilize the location for site-specific projects but to integrate the different sites into the larger artistic project as part of a cultural resource as to provide all participants with broad opportunities for research and innovation. Ironically, the result of Manifesta's commitment to change, in order to respond to shifting artistic imperatives and a variety of social, political and geographical considerations, is that it has constantly changed. After 15 years, Manifesta has become renowned for reinventing itself.

In 2008 for the first time Manifesta takes place in a region instead of in a single city. The venues are spread along a North-South axis of more than 130 kilometers. Also new is the intense and increased synergy between the International Foundation Manifesta, based in Amsterdam and Manifesta's host region. Members of the board and staff of the International Foundation Manifesta are represented at all ranks of organization, ranging from the Presidency and the managing board to the education department. The renewed organization of Manifesta's artistic directorship has been placed in the hands of three curatorial teams. Adam Budak (Krakow/Graz), Anselm Franke (Antwerp/Berlin)/Hila Peleg (Berlin/Tel Aviv) and Raqs Media Collective (New Delhi) have been appointed curators of Manifesta 7. It has been crucial that these curatorial teams represent different artistic positions and geopolitical backgrounds, providing a balance of individual and collective practices. Moreover, Manifesta has encouraged artists to participate as curators, and is proud to present a strong, interdisciplinary scope, focusing on architec-

ture, theatre, literature and film – a model that continues to be highly relevant to the art world of today.

Besides articulating an overall framework for Manifesta 7, each of the three curatorial teams concentrated on working in one city and its most imposing venues, with Raqs Media Collective working in Bolzano/Bozen, Anselm Franke/Hila Peleg in Trento, and Adam Budak in Rovereto. The project at the fourth venue, the vast military fortress of Fortezza/Franzenfeste, is curated collaboratively. Each different location encompasses a complex nature, ranging from the old fortress of Fortezza, to the exAlumix factory in Bolzano, from the rationalist architecture of the former Palazzo delle Poste in Trento, to the ex-Peterlini and Manifattura Tabacchi in Rovereto, also revealing the connection between farming and industrialization in the region. It has been fundamental that the buildings are not simply used as containers for art works collected from around Europe, but that in many cases, the buildings themselves are the points of departure for *in situ* art works.

Even within the complex framework of Manifesta 7, truly European topics can still be identified. Situated in the heart of old Europe, Trentino – Alto Adige constitutes a socially, economically and culturally important north-south axis, which runs from the village of Fortezza/Franzensfeste in the north to the artistically-active, industrial city of Rovereto in the South. The region has a long tradition of links between the north and south, also from cultural and artistic points of view. For example, many artists from Trento and Bolzano/Bozen have studied in Vienna, and many of them have worked in Venice. Rovereto was one of the towns where Futurism developed as one of Italy's most important contributions to modern art, and where Fortunato Depero was born and lived. Also thanks to its diverse cultural identity, today the region is one of the richest in art institutions in Italy, including the Mart Museum of Modern and Contemporary Art in Rovereto, built in 2002 by the Swiss architect Mario Botta, the recently re-opened Museion in Bolzano/Bozen and many other smaller, equally dynamic institutions, centers,

galleries and associations. Besides its industrial heritage and multi-faceted cultural infrastructure, the region's special autonomous status might well be its most evident characteristic. Under Italian legislation dating back to 1946, this autonomy was granted both to the region as a whole, and to the two provinces of which it is composed. From a cultural point of view, in its pursuit of social and economical synergy and harmony for all inhabitants, the multi-lingual and multi-cultural region of Trentino – Alto Adige might perfectly be seen as a small scale "Europe within Europe." At Manifesta 7, spectators will encounter this ongoing narrative of the region in newly created works of art, as well as in conceptual standpoints of the different curatorial teams.

With a strong, international input of artistic forces, Manifesta 7 will infuse new energy in the Italian art scene, while providing international exposure to more than 180 artists, architects, film makers and intellectuals, and amongst them more than 30 Italians. Manifesta 7 has also helped to activate the cultural associations and galleries in the region by offering them the possibility to be part of a program of *Parallel Events*, during the entire Manifesta 7 period of more than one hundred days. With its specific know-how created by Manifesta, and composed of more than 40 young and highly motivated people, the Education Department is helping to develop a positive effect in the field of contemporary art education, and many elements of this will remain in the region after Manifesta 7.

In the local context, this high level of energy will be maintained long after the closing of Manifesta 7, for the project has generated enormous investment in addition to the renovation and refurbishment of several disused, post-industrial buildings. Manifesta also strives to regenerate the region's "memory," to make a contemporary contribution to safeguard the true cultural meeting point that is the region of Trentino – Alto Adige, as it has been since Roman times. Together with the restored buildings, Manifesta wishes to leave behind a constructive and cooperative artistic spirit, so as to create, in the words of historian Pierre Nora, *lieux de memoire*, collective realms of memory,

that can become starting points for future artistic developments throughout the region.

We would like to thank the Initiators, the Sponsors and the Partners.

We also would like to thank the curators, who have worked so passionately and the members of the staff, who contributed their time and professional experiences, and hundreds of people who cannot be named here for reasons of space, who have made this edition of Manifesta possible.

MANIFESTA 7 RIGENERARE LA MEMORIA MANIFESTA 7 GEDÄCHTNIS AKTIVIEREN

Sta accadendo. Manifesta 7, la Biennale Europea d'Arte Contemporanea itinerante, nel 2008 ha luogo in Italia, in Trentino – Alto Adige. Dopo Rotterdam (1996), Lussemburgo (1998), Lubiana (2000), Francoforte (2002), San Sebastian (2004) e Nicosia (2006 – cancellata), Manifesta si è ora associata alle Province Autonome di Trento e Bolzano. Ogni edizione di Manifesta ha puntato a stabilire con la località ospitante un coinvolgimento su vari livelli, che interessasse diverse realtà, non sfruttando semplicemente i luoghi per allestirvi determinati progetti legati al territorio, ma integrando i vari spazi nel più ampio progetto artistico in quanto risorsa culturale che potesse fornire a tutti i partecipanti maggiori possibilità di ricerca e innovazione. È ironico constatare che il risultato dell'impegno di Manifesta a cambiare in risposta ai diversi imperativi artistici e a una serie di considerazioni sociali, politiche e geografiche, la ponga in continuo cambiamento. Dopo quindici anni, Manifesta è famosa proprio perché sa sempre reinventarsi.

Nel 2008 Manifesta ha luogo per la prima volta in una regione invece che in una singola città, con sedi che costellano un asse nord / sud che copre oltre centotrenta chilometri. Un elemento di novità è anche l'intensa sinergia che si è venuta a stabilire tra la Fondazione Internazionale Manifesta, con sede ad Amsterdam, e la regione ospitante. I membri del comitato direttivo e dello staff della International Foundation Manifesta sono rappresentati a tutti i livelli dell'organizzazione, dalla Presidenza al Comitato Organiz-

zativo, al Dipartimento Didattico. La direzione artistica di Manifesta è stata affidata a tre teams curatoriali. Adam Budak (Cracovia/Graz), Anselm Franke (Anversa/Berlino)/Hila Peleg (Berlino/Tel Aviv), e Raqs Media Collective (Nuova Delhi) sono stati designati curatori di Manifesta 7. La scelta riflette l'intenzione cruciale che questi team rappresentino posizioni artistiche ed esperienze formative geo-politiche diverse, fornendo un bilanciamento di pratiche individuali e collettive. Manifesta ha inoltre incoraggiato gli artisti a dare il loro contributo in qualità di curatori ed è orgogliosa di poter presentare al pubblico una intenzionalità fortemente interdisciplinare, che tocca svariati campi – dall'architettura al teatro, dalla letteratura al cinema – un modello questo che continua ad avere grande rilevanza nel mondo artistico contemporaneo.

Oltre ad articolare l'ossatura generale di Manifesta 7, ognuna delle tre unità curatoriali ha concentrato il proprio contributo in una città e nelle sue principali sedi: Raqs Media Collective ha lavorato a Bolzano, Anselm Franke/Hila Peleg a Trento, e Adam Budak a Rovereto. Il progetto preparato per la quarta sede, il grande forte militare di Fortezza, è stato curato collettivamente. Ognuna delle sedi comprende elementi di natura complessa che vanno dalla struttura difensiva di Fortezza, alla ex fabbrica Alumix di Bolzano, dall'architettura razionalista dell'ex Palazzo delle Poste a Trento, all'ex Peterlini e alla Manifattura Tabacchi a Rovereto, la quale rivela anche la stretta connessione che in questa regione ha legato agricoltura e industrializzazione. È stato essenziale che gli edifici non venissero semplicemente usati come contenitori delle opere provenienti da tutta Europa, ma che essi costituissero in molti casi il punto di partenza per la realizzazione di opere d'arte *in situ*.

Nell'ambito della complessa struttura di Manifesta 7 è tuttavia possibile individuare temi profondamente europei. Situato nel cuore della vecchia Europa, il Trentino – Alto Adige rappresenta una importante realtà sociale, economica e culturale sull'asse verticale che corre tra il paese di Fortezza, all'estremo nord, e la città di Rovereto, attiva sia dal punto di vista artistico che industriale, a sud. Questa regione rappresenta una lunga tradizione, anche culturale e artistica, che lega il nord al sud. Molti artisti trentini e altoate-

sini, ad esempio, hanno studiato a Vienna, e molti hanno lavorato a Venezia. Rovereto è uno dei luoghi che hanno visto la nascita e lo sviluppo di uno dei maggiori contributi italiani all'arte moderna, il Futurismo, e dove Fortunato Depero è nato e vissuto. Anche grazie alla sua variegata identità culturale, la regione ospita oggi alcune tra le principali istituzioni artistiche in Italia, incluso il Mart – Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Rovereto, costruito nel 2002 su progetto dell'architetto svizzero Mario Botta, il Museion di Bolzano, da poco riaperto nel nuovo edificio, e molte altre istituzioni, centri, gallerie e associazioni, più piccole ma ugualmente dinamiche. Oltre alla propria tradizione industriale e alle poliedriche infrastrutture culturali, lo speciale statuto autonomo conferisce alla regione una evidente particolarità. Grazie a una legge del 1946, questa autonomia venne conferita sia all'intera regione che alle due province che la compongono. Da un punto di vista culturale, nella sua ricerca di sinergia sociale ed economica e di armonia tra tutti i suoi abitanti, la multilingue e multiculturale regione Trentino – Alto Adige potrebbe incarnare perfettamente l'idea di una piccola "Europa dentro l'Europa". Manifesta 7 si propone di evidenziare la qualità del divenire che la caratterizza sia attraverso opere d'arte create per l'occasione, sia fissando alcuni punti di osservazione concettuali elaborati dai diversi team curatoriali.

Grazie a un notevole afflusso internazionale di forze artistiche, Manifesta 7 infonderà nuova linfa alla scena artistica italiana, fornendo al contempo visibilità internazionale a più di centottanta artisti, architetti, film maker e intellettuali, tra i quali più di trenta sono italiani. Manifesta 7 ha anche contribuito a vivacizzare l'attività di associazioni culturali e gallerie della regione offrendo loro la possibilità di entrare a far parte di un programma di *Parallel Events* che coinciderà con la durata trimestrale della biennale. Il Dipartimento Didattico, seguendo i *know-how* propri di Manifesta, è composto da più di quaranta giovani altamente motivati e contribuisce a trasmettere gli effetti positivi di questa esperienza nel campo dell'educazione all'arte contemporanea, ben oltre Manifesta 7.

Nel contesto locale, quest'alto livello di energia produrrà effetti di lungo corso che continue-

ranno anche dopo la chiusura di Manifesta 7, poiché questo progetto è stato occasione di enormi investimenti e del recupero e del rinnovamento di svariati edifici post-industriali ormai in disuso. Manifesta mira inoltre a sostenere la rigenerazione della "memoria" di questa regione, portando un contributo contemporaneo alla salvaguardia del ruolo di mediazione culturale che il Trentino – Alto Adige ha svolto fin dall'antichità. Oltre agli edifici restaurati, Manifesta desidera lasciare dietro di sé uno spirito artistico costruttivo e cooperativo, così da creare, per usare l'espressione dello storico Pierre Nora, dei *lieux de memoire*, dei luoghi collettivi di memoria, che possono diventare i punti di partenza per futuri sviluppi artistici in tutta la regione.

Vorremmo ringraziare: gli iniziatori, i promotori e i partners.

Desideriamo inoltre ringraziare i curatori che hanno lavorato con tanta passione e i membri dello staff che hanno investito il loro tempo e le loro esperienze personali, oltre alle centinaia di persone che non possiamo nominare qui per ragioni di spazio ma che hanno reso possibile questa edizione di Manifesta.

MANIFESTA 7 GEDÄCHTNIS AKTIVIEREN

Es ist soweit. Manifesta 7, die nomadische Europäische Biennale für zeitgenössische Kunst findet im Jahr 2008 in der Region Trentino/Südtirol in Italien statt. Nach Rotterdam (1996), Luxemburg (1998), Ljubljana (2000), Frankfurt (2002), San Sebastian (2004) und Nicosia (2006 – abgesagt), hat sich Manifesta nun in den autonomen Provinzen Bozen und Trento angesiedelt, die gemeinsam die Region Trentino/Südtirol bilden. Jede Ausgabe der Manifesta hat nach unterschiedlichen Arten der Verbindung zu ihrem Austragungsort gestrebt, um sich die differierenden Realitäten zunutze zu machen – nicht nur, um die Gegebenheiten auf ortsspezifische Projekte anzuwenden, sondern auch, um die diversen Stätten als Teil einer kulturellen Ressource in das umfassendere künstlerische Projekt einzubinden und allen Teilnehmer/innen ausgiebige Gelegenheiten zur Forschung und Innovation zu eröffnen. Das Ergebnis von Manifestas Verpflichtung zur Veränderung, die als Reaktion auf die sich wandelnden künstlerischen Imperative

und eine Vielzahl von sozialen, politischen und geografischen Bedenken anzusehen ist, ist, dass sie sich tatsächlich ständig verändert hat. Nach 15 Jahren ist Manifesta nun für ihre Erneuerungsfähigkeit bekannt.

Im Jahr 2008 wird Manifesta zum ersten Mal in einer Region und nicht einer einzelnen Stadt abgehalten. Die Ausstellungsorte verteilen sich entlang einer Nord-Süd-Achse von über mehr als 130 Kilometern. Eine weitere Neuerung ist die intensive, gesteigerte Synergie zwischen der Internationalen Stiftung Manifesta in Amsterdam, Niederlande, und Manifestas Gastregion. Vorstandsmitglieder und Mitarbeiter der Internationalen Stiftung Manifesta sind auf jeder Ebene der Organisation vertreten, vom Vorstand und Führungspersonal der Stiftung bis hin zur Vermittlungsabteilung. Die künstlerische Organisation von Manifestas neuer Leitung wurde drei kuratorischen Teams übergeben: Adam Budak (Krakau/Graz), Anselm Franke (Antwerpen/Berlin)/Hila Peleg (Berlin/Tel Aviv) und Raqs Media Collective (Neu Delhi) wurden zu Kuratoren der Manifesta 7 ernannt. Es ist von großer Bedeutung, dass dieses Team verschiedene künstlerische Positionen und geopolitische Hintergründe vertritt und somit ein Gleichgewicht für individuelle und kollektive Praktiken einbringt. Darüber hinaus hat Manifesta Künstler als Kurator/innen eingesetzt und ist stolz, einen starken, interdisziplinären Wirkungsbereich präsentieren zu können, der die Themen Architektur, Theater, Literatur und Film beleuchtet und damit Dynamiken, die auch weiterhin für die gegenwärtige Kunst von höchster Relevanz sind.

Neben der Formulierung eines übergreifenden Rahmenwerks für Manifesta 7 haben sich die drei kuratorischen Einheiten auf die Arbeit in einer Stadt und ihren beeindruckenden Örtlichkeiten konzentriert: Raqs Media Collective in Bozen, Anselm Franke/Hila Peleg in Trient und Adam Budak in Rovereto. Das Projekt im vierten Ausstellungsort, der enormen militärischen Festung Franzensfeste, wurde gemeinschaftlich kuratiert. Jeder Ort offenbart eine komplexe Beschaffenheit – von der alten Festung zur Ex-Alumix-Fabrik in Bozen, von der rationalistischen Architektur des ehemaligen Palazzo delle Poste in Trient bis zur Ex-Peterlini und Manifattura Tabacchi in Rovereto – und dabei auch die Verbindung zwischen Landwirtschaft und Industrialisierung in der Region. Es ist von funda-

mentaler Bedeutung, dass die Gebäude nicht einfach als Container für aus ganz Europa zusammengetragene Kunstwerke funktionieren, sondern dass sie in vielen Fällen selbst als Ausgangspunkte für die Kunstwerke *in situ* dienen.

Selbst innerhalb des komplexen Rahmenwerks der Manifesta 7 lassen sich wahrlich europäische Themen identifizieren. Die Region Trentino/Südtirol im Herzen des alten Europa bildet eine sozial, wirtschaftlich und kulturell bedeutende Nord-Süd-Achse, die vom Dorf um die Franzensfeste im Norden bis zur künstlerisch aktiven, industriellen Stadt Rovereto im Süden verläuft. Die Region hat auch vom kulturellen und künstlerischen Standpunkt aus eine lange Tradition der Verbindung zwischen Nord und Süd. So haben zum Beispiel viele Künstler aus Trient und Bozen in Wien studiert, und viele von ihnen haben in Venedig gearbeitet. Rovereto gehört zu den Städten, in denen sich der Futurismus als einer der wichtigsten Beiträge Italiens zur modernen Kunst entwickelte und ist die Geburts- und Lebensstätte Fortunato Deperos. Die Region ist heute, ebenfalls dank ihrer vielfältigen kulturellen Identitäten, eine der reichsten in Italien. Da wären das Mart, das Museum für moderne und zeitgenössische Kunst in Rovereto, das im Jahr 2002 vom Schweizer Architekt Mario Botta errichtet wurde, das unlängst eröffnete Museion in Bozen und viele kleinere, aber nicht weniger dynamische Institutionen, Zentren, Galerien und Vereinigungen. Neben ihrem industriellen Erbe und der vielschichtigen kulturellen Infrastruktur könnte man den besonderen autonomen Status der Region sehr wohl als ihr augenscheinlichstes Charakteristikum bezeichnen. Unter italienischer Rechtssprechung, die auf das Jahr 1946 zurückgeht, wurde die Autonomie sowohl an die Region als Ganze als auch an die zwei Provinzen, aus denen sie besteht, vergeben. Vor diesem Hintergrund könnte die Region als präzises Beispiel dafür stehen, was in einem europäischen Gesamtkontext wünschenswert wäre. Vom kulturellen Gesichtspunkt aus ließe sich die multilinguale, multikulturelle Region Trentino/Südtirol in ihren Bestrebungen nach gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Synergie und Harmonie sehr wohl als ein kleinformatiges „Europa in Europa“ betrachten. Dieser fortlaufenden Narrative der Region wird auf der Manifesta 7 in neu geschaffenen Kunstwerken wie auch in konzeptuellen Standpunkten der ver-

schiedenen kuratorischen Teams begegnet.

Mit seinen internationalen künstlerischen Kräften wird Manifesta 7 die Dynamiken der italienischen Kunstszenen beeinflussen, Gezeigt werden über 180 Künstler, Architekten, Filmemacher, unter ihnen mehr als 30 Italiener. Manifesta 7 hat auch zur Aktivierung der kulturellen Vereinigungen und Galerien der Region beigetragen, indem sie ihnen die Möglichkeit zur Teilnahme an einem Programm für „Parallel-Veranstaltungen“ während der gesamten Ausstellungsdauer von über 100 Tagen angeboten hat. Auf der Grundlage einer spezifischen, durch Manifesta kreierten Database und mithilfe von mehr als 40 jungen Menschen ist die Vermittlungsabteilung mit der Entwicklung eines positiven Effekts im Bereich der zeitgenössischen Kunsterziehung beschäftigt. Viele der entstehenden Elemente werden nach dem Abschluss der Ausstellung in der Region verbleiben.

Im lokalen Kontext wird dieser hohe Energielevel noch lange nach der Schließung der Manifesta 7 beibehalten werden, da das Projekt enormes Interesse hervorgerufen und zur Renovierung und Sanierung zahlreicher unbenutzter, postindustrieller Gebäude beigetragen hat. Unter diesen Aspekten bemüht sich Manifesta um die Regeneration der „Memoria“ dieser Region, um einen Beitrag zum Bewahren dieses wahren kulturellen Raums zu leisten, der bereits seit den Zeiten der Römer als solcher fungiert hat. Neben den restaurierten Gebäuden möchte Manifesta einen konstruktiven, kooperativen künstlerischen Geist hinterlassen, um – mit den Worten des Historikers Pierre Nora – *lieux de memoire* zu kreieren, kollektive Orte der Erinnerung. Aus diesen Orten der Erinnerung können Ausgangspunkte für zukünftige künstlerische Entwicklungen in der gesamten Region entstehen.

Wir möchten allen Organisationen, Sponsoren und Partnern danken, die die Entstehung der Manifesta ermöglicht haben: Des Weiteren möchten wir uns bei den Kurator/innen bedanken, die mit soviel Leidenschaft an diesem Projekt gearbeitet haben, sowie bei den Mitarbeiter/innen für die Investition ihrer Zeit und beruflichen Erfahrungen und bei den hunderten von Menschen, die alle zur Realisierung dieser Ausgabe der Manifesta beigetragen haben und hier aus Platzgründen nicht genannt werden können.

FORTEZZA FORTEZZA/ FRANZENSFESTE



**SCENARIOS:
COLLABORATIVE
PROJECT FOR FORTEZZA/
FRANZENSFESTE**
SCENARIOS: UN PROGETTO
COLLETTIVO PER FORTEZZA
SCENARIOS:
GEMEINSCHAFTSPROJEKT
FÜR FRANZENSFESTE
ADAM BUDAK,
ANSELM FRANKE/
HILA PELEG AND
RAQS MEDIA COLLECTIVE

Scenarios is a collaborative work conceived by the three curatorial teams of Manifesta 7. It is located in the Habsburg fortress at Fortezza/Franzensfeste, in the northernmost part of Trentino South Tyrol. The fortress sits along and astride the highway and train line cutting through the Dolomites between Bolzano/Bozen and the Brenner Pass. A fortification is usually meant to stand up against an assault. Built in the 1830s in the wake of the Napoleonic Wars, the fortress at Fortezza/Franzensfeste however, has never been attacked. Thus it has never had to embody the promise of its foundation. This atypical condition has transformed the space of the fortress into an arena, a site to play out a series of potential never-ending scenarios. The enemy never came, but then again, what if they had? The perception of possible threat became a threat perception sculpted into a fold of the mountains. What if, literally, these walls could speak, this light could thicken, and this silence is made tangible? Would they tell tall tales colored by the fatigue of the eternal anticipation of an assault, or would they spin other, more delicate, scenarios?

Scenarios encounters a paradox of a fortress made redundant by its own invulnerability. It invites the visitor to consider and conceive the possibility of other scenarios: codes that encrypt latent and potential patterns for thought, effects that can shape our understanding of the past and the future, different circumstances and possibilities.

Scenarios is a critical reflection on the role that the scenography of day-to-day existence plays in contemporary society within individual and collective imagination. Today, we all participate in the unfolding of 'scenarios' that have already framed us, preconceived our presence, even been projected onto us. These projections condition the situations and experiences that build the fortifications of everyday life. This project aims to stimulate reflection on how we come to fulfill and perform the parts scripted for us in these scenarios.

Manifesta 7 is the first occasion (since the structure was built) when the grounds of the fortress at Fortezza/Franzensfeste are open to the public for a long period. The visitors encounter an exhibition that challenges the vo-

cabulary of how art is to be experienced through it placing an accent on immateriality; they subvert the original “strategic” function of the venue. The fortress is “invaded,” finally, not by an armed force, but by moves demanding audition and reflection.

The exhibition is “rehearsed” in the visitors’ imagination, playfully reflecting the circumstances of suggestion, immersion and imaginary identification. It explicitly demands a break with the condition of visibility and the imperative to produce and/or examine (material) evidence as a condition of knowledge.

Texts by ten writers have been commissioned in response to the enigma of the fortress, to its sonorous walls, its labyrinth of memories, its whisper of war, its tales of lost gold, its shimmer of water. Novelists, philosophers, historians, poets, playwrights, musicians and artists have sent in texts in the form of letters, briefings, dialogues, poems and meditations. These texts have been translated into Italian, German and English, interpreted by a theater director, spoken by actors and acoustically situated within listening stations. The listening stations, designed by a sound artist at the invitation of the curators, have been sited at different locations within the grounds and buildings of Fortezza / Franzensfeste.

Through this process, the theater of battle, the scenario for which the fortress was originally built, is replaced by a theater of the imagination that takes place in the mind of each visitor. The project enables this performance by bringing each visitor into contact with words, thoughts, sounds, light, shadows, stones and suggestions of itineraries for different perambulations through the venue.

At the fortress, an architect has been invited to create a speculative light installation, a furniture designer to design seating for the different ‘locations’ within the venue, an artist to devise a sound sculpture and a photographer to take pictures of the space. A selection of silent films – new works, as well as seminal works from the history of avant-garde cinema – complement the sound recordings as a reflection on the scenario in cinema. The photographs are published along with the texts and their translations in a book that accompanies

the project. An artists’ group has been invited to reflect on the historical context of the fortress, partaking in dialogue with the local community of Fortezza / Franzensfeste.

Scenarios offers its visitors a tangible experience of the immaterial. Sensations are pared down to let almost nothing that is retinal stand between the visitor and the physical, architectural qualities of the site. Sensibilities, on the other hand, are calibrated through the careful insertion and placement of sound, voice, light and shadow in a manner designed to induce a heightened sense of awareness – a precarious, ephemeral, delicate, yet adventurous engagement with the projections that wait to be further discovered in the texts contributed by the ten writers.

SCENARIOS: UN PROGETTO COLLETTIVO PER FORTEZZA / FRANZENSFESTE

SCENARIOS: GEMEINSCHAFTSPROJEKT FÜR FRANZENSFESTE

ADAM BUDAK,
ANSELM FRANKE / HILA PELEG,
RAQS MEDIA COLLECTIVE

Scenarios è un progetto collettivo concepito dalle tre unità curatoriali di Manifesta 7, che ha luogo nel forte Asburgico di Fortezza, la sede di Manifesta 7 situata all’estremità settentrionale del Trentino – Alto Adige. Il forte si estende lungo l’autostrada, da cui è attraversato, e sulla linea ferroviaria che taglia le Dolomiti tra Bolzano e il Passo del Brennero.

Una fortificazione è normalmente preposta a resistere agli assalti. Ciò nonostante, il forte di Fortezza, costruito nel 1830 sulla scia delle Guerre Napoleoniche, non ha mai subito attacchi. Tale anomala condizione trasforma lo spazio della fortezza in un’arena che ospita una serie potenzialmente infinita di scenari. I nemici non si sono mai manifestati; ma se invece fossero sopraggiunti? La percezione di una possibile minaccia ha dato origine alla sensazione di una minaccia concreta scolpita tra le cavità delle montagne. Cosa succederebbe se, letteralmente, queste mura potessero parlare, questa luce polarizzarsi, questo silenzio diventare tangibile?

Racconterebbero storie incredibili dipinte con i toni estenuanti della perpetua attesa di un assalto, o creerebbero forse altri scenari, più delicati?

Scenarios porta con sé il paradosso della fortezza reso ridondante dalla propria invulnerabilità, e invita il visitatore a contemplare e a concepire la possibilità di altri scenari: codici che racchiudono modelli latenti e potenziali di riflessione e riguardano i modi attraverso i quali comprendiamo il passato e il futuro, le diverse circostanze e possibilità.

Scenarios è una riflessione critica sul ruolo che la scenografia della vita di ogni giorno gioca nelle società contemporanee, all’interno degli immaginari individuali e collettivi. Oggi siamo tutti partecipi allo svelamento degli “scenari” che ci racchiudono, che hanno prestabilito la nostra presenza e che sono stati perfino proiettati su di noi. Queste proiezioni condizionano i momenti e le esperienze che edificano le fortificazioni della vita quotidiana. Il progetto desidera stimolare una riflessione su come potremmo soddisfare e interpretare le parti scritte per noi in questi scenari.

Per Manifesta 7 l’area del forte di Fortezza sarà aperta al pubblico per la prima volta, dai tempi della sua costruzione, per un lungo. Il visitatore si trova di fronte a una mostra che sfida il vocabolario delle pratiche di fruizione dell’arte, mettendo l’accento sulla sua immaterialità. I visitatori sovvertono la funzione originale del luogo. La fortezza è infine “invasa”, non da un esercito, ma da gesti che reclamano ascolto e riflessione.

La mostra prende forma nella mente dei visitatori, rinviando con leggerezza a condizioni di suggestione, immersione e identificazione immaginativa. Essa richiede esplicitamente che venga sospesa la normale condizione di visibilità e che si rinunci all’imperativo di creare e/o vagliare prove materiali quali premesse alla conoscenza.

È stato chiesto a dieci autori di rispondere con un testo all’enigma della fortezza, alle sue mura sonore, al suo labirinto di memorie, al suo sussurro di guerra, alle sue storie di oro perduto, al tremolio delle sue acque. Romanzieri, filosofi, storici, poeti, drammaturghi, musicisti e artisti hanno inviato i testi sotto forma di lettere, istruzioni, dialoghi, poesie e meditazioni. Questi testi sono stati tradotti in italiano, tedesco e in inglese, interpretati da un regista teatrale, recitati da

attori e diffusi attraverso delle postazioni di ascolto – collocate in diversi punti di Fortezza – realizzate da un sound artist su invito dei curatori.

In questo modo il teatro della battaglia, scenario per il quale il forte fu inizialmente edificato, è sostituito da un teatro dell’immaginazione che ha luogo nella mente di ciascun visitatore, che è messo a contatto con parole, pensieri, suoni, luci, ombre, pietre e una proposta di itinerari tra gli spazi.

Su invito, un architetto ha creato un’installazione luminosa contemplativa, un designer di mobili ha progettato delle sedute per i diversi punti della mostra, un artista ha ideato una scultura sonora e una fotografa ha scattato foto dello spazio. Una selezione di film muti, pellicole inedite e una rassegna di opere fondamentali della storia del cinema d’avanguardia, fa da complemento alle registrazioni sonore come riflesso dello scenario in ambito cinematografico. Le fotografie e i testi sono pubblicati in un libro che accompagna il progetto. Un gruppo di artisti è stato chiamato a riflettere sul contesto storico dentro cui il forte si colloca, in un dialogo con la comunità locale di Fortezza.

Scenarios offre ai suoi visitatori un’esperienza tangibile dell’immateriale. Le sensazioni sono ridotte affinché nessuna interferenza retinica si ponga tra il visitatore e le qualità fisiche e architettoniche del luogo. D’altro canto, l’esperienza percettiva è calibrata attraverso un’attenta aggiunta e collocazione del suono, della voce, della luce e dell’ombra, ideate in modo da indurre una maggiore presa di coscienza: un coinvolgimento precario, effimero, delicato eppure avventuroso con le proiezioni la cui conoscenza attende di essere approfondita attraverso i testi dei dieci scrittori.

SCENARIOS: GEMEINSCHAFTSPROJEKT FÜR FRANZENSFESTE

ADAM BUDAK,
ANSELM FRANKE / HILA PELEG,
RAQS MEDIA COLLECTIVE

Scenarios ist eine Gemeinschaftsarbeit der drei Kuratorenteams der Manifesta 7. Sie findet in der Habsburgerfestung Franzensfeste, dem nördlichsten Ausstellungsort der Manifesta 7, statt. Die

Festung befindet sich neben und oberhalb der Autobahn und Eisenbahnlinie, welche die Dolomiten zwischen Bozen und dem Brennerpass durchziehen.

Eine Befestigungsanlage erfüllt ihren Zweck, indem sie einem Angriff standhält. Die Festung Franzensfeste, welche in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts im Anschluss an die Napoleonischen Kriege erbaut wurde, wurde niemals angegriffen und musste daher auch nie das Versprechen, das ihrer Errichtung zugrunde lag, einhalten. Ein Angriff, der sich nie verwirklichte, verwandelt die Festungsanlage in eine Arena, in welcher eine Reihe von nie endenden Szenarios durchgespielt werden kann. Der Feind kam nie – aber vielleicht würde er eines Tages ja doch kommen? Die Empfindung einer möglichen Bedrohung wurde so zu einem Bedrohungsbegriff, der ins Gebirge gemeißelt wurde. Wie wäre es, wenn diese Mauern sprechen könnten, dieses Licht sich verdichten könnte, die Stille greifbar gemacht werden könnte? Würden sie Geschichten erzählen, getränkt von der Mühsal, ewig auf einen Angriff zu warten, oder würden sie andere, feinfühligere Szenarien ersinnen?

Scenarios trifft auf das Paradox einer Befestigungsanlage, die durch ihre eigene Unverwundbarkeit überflüssig geworden ist. Die Ausstellung lädt die Besucherinnen und Besucher dazu ein, die Möglichkeit anderer Szenarien in Betracht zu ziehen und sich diese vorzustellen: Die Codes latenten und potentieller Denkmuster, welche unser Verständnis von Vergangenheit und Zukunft, von Tatsachen und Möglichkeiten formen.

Scenarios ist eine kritische Reflexion über die Rolle, welche die Szenografie des täglichen Lebens in modernen Gesellschaften, sowohl in der individuellen als auch kollektiven Vorstellung spielt. Wir alle nehmen am Verlauf von „Szenarien“ teil, die uns bereits in einen bestimmten Rahmen versetzt haben und unsere Gegenwart vorherbestimmt haben, oder auf uns projiziert wurden. Diese Projektionen konditionieren die Situationen und Erfahrungen innerhalb der Befestigungsanlagen, die wir im täglichen Leben errichten. Ziel dieses Projekts ist es, eine Reflexion darüber anzuregen, wie wir die Rollen, die für uns in diesen „Szenarien“ vorgesehen sind, erfüllen und verkörpern.

Manifesta 7 ist die erste Gelegenheit seit dem Bau der Anlage, das Gelände der Festung Franzensfeste über einen längeren Zeitraum einem Publikum zugänglich zu machen. Die Besucherinnen

und Besucher treffen auf eine Ausstellung, die die gängigen Vorstellungen davon, wie Kunst zu erfahren ist, durch ihre Betonung des Immateriellen herausfordert. Der Ausstellungsort wird durch die Art und Weise, wie das Verhalten der Besucherinnen und Besucher die ursprüngliche „strategische“ Funktion untergräbt, verändert. Die Festung wird letztendlich überfallen, nicht von einem bewaffneten Heer, sondern von Hörvermögen und Reflexion.

Die Ausstellung wird im Vorstellungsvermögen des Besuchers erprobt, sie dekliniert dort spielerisch die Zustände der Suggestion, Immersion und der imaginären Identifikation. Sie verlangt ausdrücklich einen Bruch mit dem herrschenden System der Sichtbarkeit und dem Gebot, (materielle) Beweise als Grundlage für Erkenntnis vorzulegen oder zu untersuchen.

Zehn Schriftsteller wurden eingeladen, mit Texten auf das Rätsel der Festung zu reagieren; auf ihre tönenden Wände, ihr Labyrinth von Erinnerungen, ihr Flüstern vom Krieg, ihre Geschichten von verlorenen Goldschätzen, ihr Schimmer von Wasser. Romanautoren, Philosophen, Historiker, Dichter, Dramatiker, Musiker und bildende Künstler haben Texte in Form von Briefen, Instruktionen, Dialogen, Gedichten und Meditationen geschickt. Diese Texte wurden ins Italienische, Deutsche und Englische übersetzt, von einem Theaterregisseur interpretiert, von Schauspielerinnen und Schauspielern gesprochen und an Hörstationen, die von einem Klangkünstler entworfen wurden, akustisch platziert. Diese Hörstationen sind an verschiedenen Stellen auf dem Gelände und im Gebäude der Festung zu finden.

Das Schauspiel des Kampfes – das Szenario, für welches die Festung ursprünglich gebaut wurde – wird bei diesem Prozess durch das Theater der Imagination, das vor dem geistigen Auge des Besuchers abläuft, ersetzt. Das Projekt inszeniert diese Aufführung, indem es jeden Besucher mit Worten, Gedanken, Klängen, Licht, Schatten, Stein und Vorschlägen für verschiedene Wege durch die Ausstellung in Berührung bringt.

Ein Architekt wurde eingeladen, eine spekulative Lichtinstallation zu gestalten, ein Möbeldesigner, Sitzgelegenheiten für die verschiedenen Plätze zu entwerfen, ein Künstler, eine Klangskulptur zu entwickeln und eine Fotografin, Bilder von den räumlichen Gegebenheiten beizutragen. Eine Auswahl an Stummfilmen – sowohl neue Arbeiten als

auch bahnbrechende Arbeiten aus der Geschichte des avantgardistischen Kinos – ergänzen die Tonaufnahmen als Reflexion über die Szenarien des Kinos. Die Fotografien sind zusammen mit den schriftstellerischen Texten und ihren Übersetzungen in einem begleitenden Buch veröffentlicht. Außerdem wurde eine Künstlergruppe eingeladen, im Dialog mit der örtlichen Bevölkerung von Franzensfeste über den historischen Kontext, in den die Befestigungsanlage eingebettet ist, nachzudenken.

Scenarios bietet den Besucherinnen und Besuchern eine greifbare, aber immaterielle Erfahrung. Sinneswahrnehmungen werden reduziert, so dass beinahe nichts mit den Augen Sichtbares zwischen dem Besucher und den physischen, architektonischen Eigenschaften des Geländes steht. Empfindungen werden durch das sorgfältige Einfügen und Platzieren von Klang, Stimme, Licht und Schatten so stimuliert, dass ein erhöhtes Wahrnehmungsvermögen entsteht – ein prekäres, flüchtiges, empfindliches, aber auch kühnes Einlassen auf die Projektionen, die darauf warten, in den Texten der eingeladenen Autorinnen und Autoren entdeckt zu werden.

SHAHID AMIN
1950, CHAURI CHAURA, IN
LIVES IN NEW DELHI, IN

TRAVELLING WORDS, 2008
TEXT

Shahid Amin is professor of history at the University of Delhi, India. Specializing in Subaltern Studies, an alternative approach towards the writing of history whereby the experiences and perspectives of the subordinated majorities are reclaimed, he has been a regular visiting professor at major European universities, participating in numerous symposia and panel discussions. His most recent publications include *Event, Metaphor, Memory: Chauri Chaura, 1922–1992* (1995) and *Writing Alternative Histories: A View from India* (2002), a study of the complex relationship between peasant politics and nationalism, and the interplay between memory and history. For *Scenarios* he contributes a text concerning the destiny of words – their silences and dominant certitudes, meanings and ambiguities, in region, society and history.

Shahid Amin è professore di storia all'Università di Delhi, India. Specializzatosi in Subaltern Studies, una disciplina che propone un approccio alternativo alla storiografia eurocentrica basandosi sulla prospettiva e le esperienze dei "subalterni", è stato visiting professor presso le maggiori università europee partecipando a numerosi simposi e conferenze. Le sue pubblicazioni recenti comprendono *Event, Metaphor, Memory: Chauri Chaura, 1922–1992* (1995) e *Writing Alterna-*

tive Histories: A View from India (2002), uno studio della complessa relazione tra le politiche contadine e il nazionalismo, e l'interazione tra la memoria e la storia. A *Scenarios* Amin contribuisce con un testo sul destino delle parole, i loro silenzi e le dominanti certezze, i significati e le ambivalenze nel territorio, nella società e nella storia.

Shahid Amin ist Geschichtsprofessor an der Universität von Delhi in Indien. Sein Spezialgebiet sind Subalterne Studien, eine alternative Herangehensweise an die Geschichtsschreibung, bei der die Erfahrungen und Perspektiven der unterworfenen Mehrheiten in Betracht gezogen werden. Er besucht als Gastprofessor regelmäßig große europäische Universitäten und hat an zahlreichen Symposien und Podiumsdiskussionen teilgenommen. Zu seinen jüngsten Publikationen zählen *Event, Metaphor, Memory: Chauri Chaura, 1922–1992* (1995) und *Writing Alternative Histories: A View from India* (2002), eine Studie über die komplexe Beziehung zwischen Bauernpolitik und dem nationalistischen Diskurs sowie dem Wechselspiel von Erinnerung und Geschichte. Für *Scenarios* trägt Shahid Amin einen Text zum Schicksal von Worten bei. Er untersucht ihr Schweigen und die herrschenden Gewissheiten sowie ihre Wertigkeiten und Ambivalenzen vor dem Hintergrund von Region, Gesellschaft und Geschichte.

ADRIANA CAVARERO
1947, BRA, IT
LIVES IN VERONA, IT

ACOUSTIC SHADOWS, 2008
TEXT

Italy's most renowned feminist philosopher, Adriana Cavarero, is currently professor of political philosophy at the University of Verona. As a member of the Expert Group on the Humanities at the European Commission in Brussels, among many other advisory positions, Cavarero engages in the up-to-the-minute discussions on research policies and their commitment to social issues. In recent publications such as *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood* (2000) and *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression* (2005) she tackles the subject of the human voice and its impact on the identity-shaping process of the speaker. Merging linguistics, musicology, political theory and oral studies, she grasps the "devocalization of the Logos" as the privileging of the embodied voice over the immaterial semantic; mind over body. Her 'scenario' for Fortezza/Franzensfeste consists of a dialogue between Plato's Cave Analogy and herself: by inserting the metaphor and mythological female figure of Echo, she updates the classical text with the "audio architecture" of the fortress, its "audible imagination" and the reciprocal resonance of the maternal nature of an edifice that is not only fortifying, but also sheltering.

Esponente di spicco del pensiero femminista in Italia, Adriana Cavarero è docente di filosofia politica all'Università di Verona. Come membro dell'Expert Group on the Humanities presso la Commissione Europea a Bruxelles, una tra le molte posizioni che ricopre in qualità di consigliere, Adriana Cavarero è impegnata nella discussione estremamente attuale sulle dottrine politiche e il loro peso nelle questioni sociali. Nelle sue recenti pubblicazioni quali *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997) e *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* (2003) affronta il tema della voce umana e il suo impatto sul processo di formazione dell'identità del relatore. Nell'unire la linguistica con la musicologia, la teoria politica

e gli studi sull'oralità, giunge alla "devocalizzazione del logos" come prerogativa della voce che si impersonifica oltre la semantica immateriale; la mente oltre il corpo. Il suo 'scenario' per Fortezza consiste in un dialogo tra il Mito della Caverna di Platone e se stessa. Ricorrendo alla metafora e alla figura mitologica femminile di Eco, aggiorna il testo classico con "l'architettura sonora" del forte, la sua "immaginazione udibile" e la risonanza reciproca della natura materna di un edificio che non solo fortifica ma anche protegge.

Italiens bekannteste feministische Philosophin, Adriana Cavarero, ist derzeit Professorin für politische Philosophie an der Universität von Verona. Als Mitglied der Expert Group on the Humanities der Europäischen Kommission in Brüssel – eine ihrer vielen Beraterpositionen – engagiert sich Cavarero in den jüngsten Diskussionen über die Strategien der Forschung und ihre Verpflichtung gegenüber gesellschaftlichen Themen. In ihren neueren Publikationen wie *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood* (2000) und *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression* (2005) behandelt sie das Sujet der menschlichen Stimme und ihrer Auswirkung auf den Prozess der Identitätsfindung des Sprechers. Mithilfe einer Zusammenführung von Linguistik, Musikwissenschaft, politischer Theorie und Sprachwissenschaft analysiert sie die „Devokalisierung des Logos“ als Privilegierung der verkörperten Stimme über die immaterielle Semantik, Geist über Körper. Ihr Szenario für die Franzensfeste besteht aus einem Dialog zwischen Platons Höhlengleichnis und ihr selbst. Indem sie die Metapher und mythologische weibliche Figur der Echo einbringt, aktualisiert sie einen klassischen Text. Sie macht sich dabei die „Klangarchitektur“ der Festung, die „akustische Vorstellungskraft“ und die wechselseitige Resonanz der mütterlichen Natur eines Gebäudes, welches nicht nur eine Befestigung, sondern auch ein Zufluchtsort ist, zunutze.

MLADEN DOLAR
1961, MARIBOR, SI
LIVES IN LJUBLJANA, SI

THE VOICE AND THE FORTRESS, 2008
TEXT

Mladen Dolar’s scholarly work is situated between psychoanalysis, Structuralism, German Idealism and the philosophy of music. Currently he is Senior Research Fellow at the Department of Philosophy in Ljubljana University. Sound, voice and music are fields Dolar investigates in such volumes as *Opera’s Second Death* (co-authored with Slavoj Žižek, 2001) and *A Voice and Nothing More* (2006), examining the linguistics of the voice, the metaphysics of the voice, the ethics of the voice (with the voice of conscience), the paradoxical relation between the voice and the body, the politics of the voice and the strange aesthetics of the voice. For *Scenarios* Mladen Dolar seeks to reflect upon the possibilities and boundaries of imagination triggered by voice and sound and the strangeness of the object voice. Its manifold vagaries and paradoxes – literally corresponding to the labyrinth-like construction of the fortress – encourage a critical approach on several levels.

Gli studi di Mladen Dolar si collocano tra la psiconalisi, la filosofia strutturalista, l’idealismo tedesco e la filosofia della musica. Attualmente insegna presso il Dipartimento di Filosofia dell’Università di Lubiana. Il suono, la voce e la musica sono campi che Dolar ha indagato con attenzione meticolosa come in *Opera’s Second Death* (in collaborazione con Slavoj Žižek, 2001) e *A Voice and Nothing More* (2006), così come la linguistica della voce, la metafisica della voce, l’etica della voce (con la voce della coscienza), la relazione

paradossale tra la voce e il corpo, la politica della voce, la strana estetica della voce. Per *Scenarios*, Mladen Dolar cerca di riflettere sulle possibilità e i limiti dell’immaginazione propri della voce, del suono e dalla stranezza dell’oggetto voce. Le sue bizzarrie e i molteplici paradossi corrispondono letteralmente alla costruzione labirintica del forte e suggeriscono un approccio critico a vari livelli.

Mladen Dolars wissenschaftliche Arbeit ist zwischen Psychoanalyse, strukturalistischer Philosophie, deutschem Idealismus und der Philosophie der Musik angesiedelt. Er ist derzeit Forschungsbeauftragter an der philosophischen Fakultät der Universität von Ljubljana. Klang, Stimme und Musik gehören zu den Feldern, die Dolar in Publikationen wie *Opera’s Second Death* (gemeinsam mit Slavoj Žižek, 2001) und *A Voice and Nothing More* (2006) untersucht. Er analysiert dabei die Metaphysik der Stimme sowie ihre Ethik (einschließlich der Stimme des Bewusstseins), die paradoxe Beziehung zwischen Stimme und Körper, die Strategien der Stimme und ihre eigenartige Ästhetik. Mladen Dolars schriftstellerischer Entwurf für *Scenarios* reflektiert die Möglichkeiten und Grenzen der durch Stimme und Klang aktivierten Vorstellungskraft und die Merkwürdigkeit des Objekts Stimme. Ihre mannigfaltigen Vagheiten und Paradoxien, die buchstäblich mit der labyrinthischen Beschaffenheit der Festezza korrespondieren, fördern eine kritische Annäherung auf mehreren Ebenen.

RENÉE GREEN
1969, CLEVELAND, US
LIVES IN SAN FRANCISCO AND NEW YORK, US

IMAGINE THIS WHEREVER AND WHOEVER YOU ARE, 2008
TEXT

Renée Green is an artist, filmmaker and writer. Through films, essays and writings, installations, digital media, architecture, sound-related works, film series and events her work engages with investigations into circuits of relation and exchange over time, the gaps and shifts in what survives in public and private memory as well as what has been imagined or invented. She also focuses on the effects of a changing trans-cultural sphere on what can now be made and thought. In her contribution to Manifesta 7’s *Scenarios*, Green presents *Imagine This Wherever And Whoever You Are*. In a text to be spoken and heard, a female character muses over creations of the imagination, including forms of imagined protection, and the folly that can ensue in the attempt to find security. She also contemplates aspects of separation by distances of time, space, language and comprehension.

Renée Green è artista, regista e scrittrice. I suoi film, saggi e scritti, installazioni, opere digitali, architettoniche e sonore, serie cinematografiche ed eventi, si focalizzano sull’analisi delle relazioni e degli scambi nel corso del tempo, sui distacchi e i mutamenti di quello che sopravvive nelle memorie pubbliche e private, come su ciò che si è immaginato e inventato. L’artista è anche interessata agli effetti provocati dai cambiamenti transculturali sul nostro pensiero e sulle nostre azioni. All’interno di *Scenarios* per Manifesta 7, Green pre-

senta *Imagine This Wherever And Whoever You Are*. In un testo scritto per essere recitato e ascoltato, un personaggio femminile riflette sulle creazioni dell’immaginazione, tra queste forme di protezione immaginata e la follia che ne può scaturire nel tentativo di trovare sicurezza. Il brano contempla anche aspetti della separazione causata da distanze temporali, spaziali, linguistiche e di comprensione.

Renée Green ist Künstlerin, Filmemacherin und Schriftstellerin. In Filmen, Essays und anderen Texten, Installationen, digitalen Medien, Architektur, Klangarbeiten, Filmreihen und Veranstaltungen beschäftigt sie sich mit den Zyklen von Beziehungen und Austausch über gewisse Zeiträume hinweg, den Lücken und Verschiebungen im Bestand der öffentlichen und privaten Erinnerung sowie mit Vorstellungen und Erfindungen. Daneben thematisiert sie den Effekt einer sich wandelnden transkulturellen Sphäre auf die in der Gegenwart möglichen Taten und Gedanken. In ihrem Beitrag für *Scenarios* der Manifesta 7 präsentiert Green *Imagine This Wherever And Whoever You Are*. In einem Text, der zum Sprechen und Hören gedacht ist, reflektiert ein weiblicher Charakter über die Kreationen der Imagination, über Formen imaginierter Sicherheit und den Wahnsinn, der auf der Suche nach Sicherheit entstehen kann. Sie stellt des Weiteren Betrachtungen über die Aspekte der Trennung durch Distanzen in Zeit, Raum, Sprache und Verständnis an.

THOMAS MEINECKE
1955, HAMBURG, DE
LIVES IN MUNICH, DE

AQUATIC INVASION, 2008
TEXT

Thomas Meinecke is a writer whose numerous novels and stories published since 1986 by Suhrkamp Verlag have helped to make him a leading figure in contemporary German literature. As a musician, his new work includes a recently released album with his band F.S.K. on Daniel Richter's Buback Label, collaborations with Move D., and solo projects as the one on the *Clicks and Cuts* compilation (Mille Plateaux label). Moreover, he is a dj who regularly performs in urban nightclubs, with his own show broadcast by Bayerischer Rundfunk. For *Scenarios*, Thomas Meinecke contributes the text *AQUATIC INVASION*. He lives in a Bavarian village with his wife Michaela Melián and their daughter Juno. Focusing on the threatening undertones of the afro-futuristic Diaspora related to scenarios that occurred in relation to Detroit Techno in the 1990s, he describes the archetype of the imagined threat of the other, in the same way as it has been crucial for the foundation of the fortress system of Fortezza/Franzensfeste.

Thomas Meinecke si è affermato come una delle figure di spicco della letteratura tedesca contemporanea grazie ai numerosi romanzi e racconti pubblicati dal 1986 con la Suhrkamp Verlag. Come musicista ha recentemente pubblicato un album con il suo gruppo F.S.K. su etichetta Buback di Daniel Richter, e inoltre annovera collaborazioni con Move D. e progetti personali apparsi sulla compilation *Clicks and Cuts* (etichetta Mille Plateaux). È anche un dj, conduce un proprio programma trasmesso su Bayerischer Rundfunk,

e si esibisce regolarmente in molti nightclub. A *Scenarios* Thomas Meinecke ha contribuito con il testo *AQUATIC INVASION*. Vive in un villaggio della Baviera con la moglie Michaela Melián e la loro figlia Juno. Concentrandosi sulle cupe sfumature afro-futuriste e su quelle legate alla diaspora africana tipica della Techno Detroit degli anni novanta, Meinecke descrive l'archetipo di una minaccia immaginaria dell'altro, che poi è la stessa da cui ha avuto origine il sistema difensivo di Fortezza.

Thomas Meinecke ist Schriftsteller, der seit 1986 mit zahlreichen Romanen und Erzählungen im Suhrkamp Verlag zu den wichtigsten Vertretern junger deutscher Literatur zählt. Als Musiker veröffentlichte er in diesem Jahr mit seiner Band F.S.K. ein neues Album auf Daniel Richters Buback Label, Kollaborationen mit Move D. oder auch Soloprojekte, zum Beispiel auf der „Clicks and Cuts“ Compilation (Mille Plateaux). Darüber hinaus ist er als Radio-DJ mit einer eigenen Sendung im Bayerischen Rundfunk und in zahlreichen urbanen Nachtclubs zu hören. Er lebt mit seiner Frau Michaela Melián und ihrer gemeinsamen Tochter Juno in einem oberbayerischen Dorf. Für *Scenarios* verfasste er den Text *AQUATIC INVASION*. Entlang afrofuturistischer/afrodiasporischer Bedrohungsszenarien, wie sie sich im Zusammenhang von Detroit-Techno in den 1990er Jahren manifestierten, beschreibt er einen Archetyp imaginierter Bedrohung durch das konstitutive Außen, wie er für die Begründung der Festungsanlage Franzensfeste bestimmend war.

GLEN NEATH
1965, SHEFFIELD, UK
LIVES IN LONDON, UK

THE BREACH, 2008
TEXT

Glen Neath's novels and plays often challenge the notion of authorship: in his novel *The Outgoing Man* (2005), an outgoing man reads a postcard to an incoming man telling of the adventures of a third man, the man who was outgoing when the now outgoing man was incoming. By this method the story is further and further removed from the reader. In his new book *The Fat Plan* (2008), the first person narrator sees the story is going nowhere and so relieves the author of the narrative, inserts himself into it as another character and tells his own fictional version of the story as he imagines it from that point on. In *Romcom*, his collaboration with Rotozaza, two unrehearsed actors meet on stage for the first time and say lines fed to them by an unseen authorial voice. And in his adaptation of Max Frisch's novel *Gantenbein*, the actors themselves try on identities like clothes, and the titular character seemingly has no more relevance than the other people the actor decides to play. The text written for Manifesta 7 again questions the identity of the author as a voice seems to address the spectator directly before shifting its emphasis elsewhere. In response to Fortezza/Franzensfeste a mind battles to maintain sovereignty over its own body.

I romanzi e gli scritti teatrali di Glen Neath spesso sfidano la nozione della paternità: nel suo romanzo, *The Outgoing Man* (2005), un uomo che sta uscendo legge a uno che sta entrando una cartolina che racconta delle avventure di un terzo uomo, l'uomo che stava uscendo quando colui che sta uscendo adesso stava entrando. Con questo metodo la storia viene ulteriormente rimossa dal lettore. Nel suo nuovo libro *The Fat Plan* (2008), il protagonista intuisce che la storia non sta andando da nessuna parte e quindi assume il ruolo dell'autore dalla narrazione, si inserisce nella storia come un ulteriore personaggio e racconta la sua versione inventata della storia come la immagina da quel punto in poi. In *Romcom*, la sua collaborazione con Rotozaza, due attori impreparati si incontrano sul palcoscenico per la prima volta e pronuncia-

no delle frasi che sono suggerite loro dall'autore che non si vede. Nel suo adattamento del romanzo di Max Frisch, *Gantenbein*, gli stessi attori provano diverse identità come fossero vestiti, e il personaggio principale sembra non aver maggior rilevanza degli altri personaggi che l'attore ha deciso di interpretare. Il testo scritto per Manifesta 7 si interroga ancora una volta sull'identità dell'autore, mentre una voce sembra indirizzarsi direttamente allo spettatore prima di spostare la propria enfasi altrove. In risposta a Fortezza, una mente combatte per mantenere la sovranità sul proprio corpo.

Glen Neaths Romane und Theaterstücke stellen das Konzept der Autorschaft in Frage. In seinem Roman *The Outgoing Man* (2005) liest ein Mann auf dem Weg nach draußen einem Mann auf dem Weg nach drinnen eine Postkarte vor, die von den Abenteuern eines dritten Mannes berichtet, der auf dem Weg nach draußen war, als der Mann, der jetzt auf dem Weg nach draußen ist, auf dem Weg nach drinnen war. Diese Methode entfernt den Leser weiter und weiter von der Geschichte. In seinem neuen Buch, *The Fat Plan* (2008), erkennt der Ich-Erzähler, dass die Geschichte nirgends hin führt und nimmt dem Autor die Erzählung ab, setzt sich selbst als einen weiteren Charakter ein und erzählt seine eigene fiktionale Version der Geschichte, wie er sie sich ab jenem Punkt vorstellt. In seiner Zusammenarbeit mit Rotozaza, mit dem Titel *Romcom*, treffen zwei Schauspieler ohne vorherige Proben zum ersten Mal auf der Bühne zusammen und sprechen Text, der ihnen von einer unsichtbaren auktorialen Stimme präsentiert wird. In seiner Adaption des Romans *Gantenbein* von Max Frisch probieren die Schauspieler Identitäten an wie Kleidungsstücke, und der Titelcharakter scheint nicht relevanter zu sein als die anderen Figuren, die ein Schauspieler zu verkörpern beliebt. Sein Text für die Manifesta 7 ist wiederum eine Infragestellung des Autors, da sich eine Stimme zunächst direkt an den Besucher zu richten scheint, bevor sie sich auf etwas anderes konzentriert. Als Antwort auf die Festung kämpft ein Geist um die Beherrschung seines Körpers.

MARGARETH OBEXER
1970, BRESSANONE/BRIXEN, IT
LIVES IN BERLIN, DE

DEFENDING EUROPE, 2008
TEXT

Margareth Obexer is an author of theater and audio plays, short stories and essays and writes regularly in different newspapers. Her independent productions for radio, theatrical stage, exhibitions and other interdisciplinary projects are often developed in collaboration with visual artists, composers and directors. She often practices in-depth research on site. Her most frequently performed play, *Das Geisterschiff* (*The Ghost Ship*), is a critical reflection on the perception of current refugee catastrophes – a modern requiem for all the victims at European borders. This issue also struck her when visiting the fortress Fortezza/Franzensfeste; her text makes a symbol of “fortress Europe” and all the yearnings of the migrants on their way to Europe, all their visions of future, hope, their fantasies and dreams and whose expectations are often far beyond the situation they meet. But what is worse is that most of them are not even given the possibility to articulate their experiences. The text *defending europe* is a small collection of letters written by a young migrant girl to her family.

Margareth Obexer è autrice di opere teatrali e sonore, di brevi storie e articoli che pubblica regolarmente su diversi giornali. Le sue produzioni indipendenti per la radio e il teatro, insieme ad altri progetti interdisciplinari, si sviluppano spesso in collaborazione con artisti visivi, compositori e registi. Il più delle volte si tratta di opere *site-specific*, che prendono avvio da una ricerca approfondita sul luogo dove saranno rappresentate. La sua opera teatrale di maggior successo, *Das Geisterschiff* (*La nave fantasma*) è una riflessione critica sulla percezione delle catastrofi contemporanee e sulla difficile realtà dei rifugiati; un requiem moderno per tutte le vittime ai confi-

ni dell’Europa. Durante la sua prima visita a Fortezza, Obexer è rimasta particolarmente colpita da questo aspetto; il suo testo trasforma in un simbolo la “fortezza d’Europa” e tutte le aspirazioni dei migranti in viaggio verso l’Europa, le loro visioni del futuro, le loro speranze, fantasie e sogni, e le cui aspettative spesso vanno molto al di là della realtà che essi incontrano. Il testo *defending europe* è una breve raccolta di lettere che una giovane migrante invia alla sua famiglia.

Margareth Obexer ist Autorin von Theaterstücken, Hörspielen, Erzählungen und Essays und schreibt regelmäßig für verschiedene Zeitungen. In freien Produktionen für den Rundfunk, für die Bühne sowie in Ausstellungen und anderen interdisziplinären Projekten erlebt man sie oft in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, Komponisten und Regisseuren. Für Ihre Stücke recherchiert sie intensiv vor Ort. *Das Geisterschiff*, ihr aktuell am häufigsten gespieltes Stück, ist eine kritische Auseinandersetzung darüber, wie in unserer Gesellschaft mit Flüchtlingskatastrophen umgegangen wird; ein modernes Requiem über die vielen gleichgültig hingenommenen Toten an den Küsten Europas. Dieses Thema beschäftigte sie auch bei ihrem Besuch in Franzensfeste. Ihr Textbeitrag für *Scenarios* richtet den Blick auf die „Festung Europa“ und darauf, wie viel Zukunft, Hoffnung, Phantasie und Träume Migrantinnen und Migranten, die auf dem Weg nach Europa sind, auf diesen Kontinent projizieren. Das Übermaß an Vorstellung übersteigt bei weitem das, was sie erwartet. Mehr noch: Den meisten ist es kaum möglich, diese Wahrheit auszusprechen. Der Text *defending europe* (*Europa verteidigen*) ist eine kleine Sammlung von Briefen, die eine junge Migrantin nach Hause schreibt.

ARUNDHATI ROY
1959, SHILLONG, IN
LIVES IN NEW DELHI, IN

THE BRIEFING, 2008
TEXT

Arundhati Roy was trained as an architect and worked in cinema for several years as a screenwriter and production designer. Her first novel, *The God of Small Things*, won the Booker Prize in 1997. Her non-fiction books include two collections of political writing, *The Algebra of Infinite Justice* (2002) and *An Ordinary Person’s Guide to Empire* (2004) where she writes about nuclear weapons, the ecology of large dams, the impact of corporate globalization, the war on terror and the rise of Hindu nationalism in India. Much of her work examines the dark side of what is passed off as democracy and she studies the nature of the relationship between those who have power and those who resist it. In 2005 she was the spokesperson of the jury at the World Tribunal on Iraq held in Istanbul. For *Scenarios* Arundhati Roy’s fictional text meditates on the real and metaphorical meaning in today’s world, of a fortress that has never been subject to attack.

Arundhati Roy, si è laureata in architettura e ha lavorato a lungo per il cinema come sceneggiatrice e designer. Il suo primo romanzo *Il Dio delle piccole cose* ha vinto il Booker Prize nel 1997. La sua saggistica comprende raccolte di scritti politici come *L’algebra della giustizia infinita* (2002) e *Guida all’impero per la gente comune* (2004), in cui affronta i temi delle armi nucleari, dell’ecologia legata alle grandi dighe, dell’impatto della globalizzazione delle multinazionali, della guerra al terrore e dell’ascesa del nazionalismo induista in In-

dia. Gran parte dei suoi scritti prendono in esame il lato oscuro di ciò che si definisce democrazia e la natura della relazione tra i detentori del potere e coloro che vi oppongono resistenza. Nel 2005 è stata la portavoce della Giuria del Tribunale Mondiale sull’Iraq tenutasi a Istanbul. Il testo romanizzato di Arundhati Roy per il progetto *Scenarios* riflette sul significato reale e metaforico nel mondo di oggi, di un forte che non ha mai subito attacchi.

Arundhati Roy ist ausgebildete Architektin und arbeitete für mehrere Jahre als Drehbuchautorin und Produktionsdesignerin für den Film. Für ihren ersten Roman, *Der Gott der kleinen Dinge*, gewann sie im Jahr 1997 den Booker Prize. Unter ihren Sachbüchern befinden sich zwei Sammlungen politischer Schriften, *The Algebra of Infinite Justice* (2002) und *An Ordinary Person’s Guide to Empire* (2004). Hierin befasst sie sich mit Nuklearwaffen, der Ökologie großer Staudämme, dem Effekt der Unternehmensglobalisierung, dem Krieg gegen den Terrorismus und dem sich ausbreitenden Nationalismus unter Hindus in Indien. Viele ihrer Arbeiten untersuchen die dunkle Seite dessen, was als Demokratie gilt und die Natur der Beziehungen zwischen den Mächtigen und denen, die sich ihnen entgegenstellen. Im Jahr 2005 war sie Jury-Sprecherin des Welttribunals zum Irak, welches in Istanbul abgehalten wurde. Arundhati Roys fiktionaler Text für *Scenarios* reflektiert über die reale und metaphorische Bedeutung einer Festung, die niemals angegriffen wurde, in der heutigen Welt.

SASKIA SASSEN
1949, THE HAGUE, NL
LIVES IN LONDON, UK, AND NEW YORK, US

THESE LANDS, CRISSCROSSED BY MIGRANT WORKERS OVER THE CENTURIES, 2008
TEXT

Saskia Sassen’s research and writing focuses on globalization in its many social, economic and political dimensions – immigration, global cities (including the influence of terrorism), new technological networks and changes within the liberal state resulting from current trans-national conditions. Each of her three major books has sought to demolish what she perceives as an established “truth.” In her most recent book, *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages* (2006), she shows how the fundamental transformations today largely take place inside the core of densely nationalistic environments. This allows Sassen to explain that when these changes occur inside liberal states, they are not distortions nor anomalies, but the results of severe upheavals within the state apparatus, part of the dynamics of globalization and denationalization. In her essay for *Scenarios*, Sassen focuses on the issues of settlement and migration presented by the location of Fortezza / Franzensfeste at a crossroads. She turns to the undercurrent history of millions of displaced persons, on the move during two World Wars. While emphasizing the “making” of urbanity, Saskia Sassen shows that over the last three centuries refugee flows, massive labor migrations and the movement of religious and political asylum-seekers have played a crucial role in building Europe’s infrastructure and its present concept of culture.

La ricerca e gli scritti di Saskia Sassen si focalizzano sulla dimensione sociale, economica e politica del fenomeno della globalizzazione. L’immigrazione, le città globali, il terrorismo, le nuove reti tecnologiche e la trasformazione dello stato liberale sono provocati, secondo Sassen, dall’odierna condizione di trans-nazionalità. In ciascuno dei suoi tre maggiori libri, l’autrice ha tentato di demolire il significato comune di “verità”. Nel più recente, *Territorio, autorità, diritti. Assemblaggi dal Medioevo all’età globale* (2006), Sassen mostra come le trasformazioni in atto oggi si sviluppino principalmente all’interno di contesti a forte densità nazionale. Questo le permette di spiegare che quando i cambiamenti avvengono nell’ambito degli stati liberali, non si tratta di distorsioni e ano-

malie, ma del risultato di pesanti rovesciamenti all’interno dell’apparato statale, come le dinamiche che portano alla globalizzazione e alla perdita di identità nazionale. Nel suo saggio per *Scenarios* la studiosa affronta la questione dell’insediamento e dell’immigrazione che hanno interessato la stessa storia di Fortezza, analizzando la storia sconosciuta di milioni di persone che, durante le due Guerre Mondiali, si sono rifugiate in questo luogo. Saskia Sassen mostra che il flusso dei rifugiati, le migrazioni della massa operaia e i movimenti di coloro che cercavano asilo politico e religioso negli ultimi tre secoli hanno giocato un ruolo importante nella costituzione delle infrastrutture europee e nel suo attuale concetto di cultura.

Saskia Sassen befasst sich in ihren Forschungen und Texten mit der Globalisierung und ihren vielen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Dimensionen: Immigration, globale Städte (einschließlich des Einflusses von Terrorismus), neue Technologie-Netzwerke und die Veränderungen im liberalen Staat, die aus den gegenwärtigen transnationalen Bedingungen erwachsen. In drei bedeutenden Publikationen versucht sie, die von ihr als etabliert empfundene „Wahrheit“ zu revidieren. Ihr jüngstes Buch, *Das Paradox des Nationalen* (2006), zeigt, wie fundamentale Veränderungen heutzutage größtenteils im Kern eines nationalistischen Umfelds stattfinden. Sassen erklärt vor diesem Hintergrund, dass wenn diese Veränderungen in liberalen Staaten geschehen, sie weder Verzerrungen noch Anomalien sind, sondern die Ergebnisse beträchtlicher Umwälzungen innerhalb des Staatsapparats und Teil des Kräftespiels zwischen Globalisierung und Entnationalisierung. In ihrem Essay für *Scenarios* thematisiert sie Niederlassung und Migration am Scheideweg Franzensfeste und die historischen Ströme der Millionen von heimatlosen Menschen in zwei Weltkriegen. Unter Betonung der „Herstellung“ von Urbanität weist sie auf die bedeutende Rolle hin, die Flüchtlingsströme, massive Arbeitsmigrationen und die Bewegungen von religiösen und politischen Asylsuchenden über die vergangenen drei Jahrhunderte hinweg für den Aufbau von Europas Infrastruktur und das gegenwärtige Kulturkonzept spielten.

SAADI YOUSEF
1934, BASRA, IQ
LIVES IN LONDON, UK

FORTEZZA, 2008
POEMS

Saadi Yousef’s versatile work as author, poet, journalist, publisher and political activist emerges from his personal experiences of living a life in exile. Because his writing manifested his socialist and anti-imperialist sympathies, he has witnessed prison from an early age. He has consecutively moved to, and then been forced to leave, Baghdad (1972–1979) for Algeria (1980), Yemen (1981–1982), Beirut (1979–1982) and later Paris, Amman, Damascus, Berlin, Belgrade and Cairo, before finally settling in London. His poems have been nurtured as they emerge from extreme differences of time and place. They take the reader on a journey through sensual discoveries and imaginary realms, and directly to the heart of what is conceived as the here and now. His introspective, melodic writing, recently gathered in *Without an Alphabet, Without a Face: Selected Poems* (2002), offers the possibility of a more intimate relation with vast and uncertain spaces of being. The eight poems Saadi Yousef contributes to *Scenarios* pledge allegiance to the former inhabitants of the fortress – the multinational Habsburgian troops – and to what he perceives would have been their sense of displacement in Fortezza / Franzensfeste.

L’opera versatile di Saadi Yousef come autore, poeta, giornalista, editore e attivista politico emerge dall’esperienza personale di una vita vissuta in esilio. Già in giovane età fu incarcerato perché dai suoi scritti trapelavano idee anti-imperialiste e socialiste. Costretto a muoversi tra Bagdad (1972–1979), Algeria (1980), Yemen (1981–1982), Beirut (1979–1982) e più tardi Parigi, Amman, Damasco, Berlino, Belgrado, Il Cairo, fino a stabilirsi a Londra, Yousef ha arricchito la sua poesia di questo movimento costante nel tempo e nello spazio. Le

sue opere conducono attraverso scoperte sensuali e regni immaginari, collocando il lettore al centro del qui e ora. I suoi scritti introspettivi e melodici, di recente raccolti in *Without an Alphabet, Without a Face: Selected Poems* (2002), offrono la possibilità di relazioni intime con spazi dell’essere sempre più vasti e incerti. Yousef partecipa a *Scenarios* con otto poesie in cui dichiara fedeltà ai precedenti abitanti del forte, le truppe asburgiche multinazionali, e quello che egli immagina essere stato il loro senso di spaesamento a Fortezza.

Saadi Yousefs vielschichtige Arbeit als Autor, Dichter, Journalist, Verleger und politischer Aktivist erwächst aus seiner persönlichen Erfahrung eines Lebens im Exil. Aufgrund der in seinen Schriften bekundeten sozialistischen und antiimperialistischen Sympathien wurde er bereits in jungen Jahren verhaftet. Daraufhin zog es ihn an zahlreiche Orte, aus denen er oftmals wieder verwiesen wurde: Von Bagdad (1972–1979) nach Algerien (1980), in den Jemen (1981–1982), nach Beirut (1979–1982) und später nach Paris, Amman, Damaskus, Berlin, Belgrad und Kairo, bevor er sich schlussendlich in London niederließ. Seine Gedichte nähren sich aus den extremen Unterschieden von Zeit und Ort. Sie nehmen den Leser mit auf eine Reise mit sinnlichen Entdeckungen im Reich der Vorstellung; ins Zentrum dessen, was als Hier und Jetzt betrachtet wird. Seine introspektiven, melodischen Texte, die unlängst in *Without an Alphabet, Without a Face: Selected Poems* (2002) zusammengefasst wurden, eröffnen die Möglichkeit eines intimeren Zugangs zum ausgedehnten, ungewissen Raum des Seins. Die acht Gedichte, die Saadi Yousef zu *Scenarios* beiträgt, erklären sich solidarisch mit den ehemaligen Bewohnern der Festung – den multinationalen Habsburgischen Truppen – und ihrem Empfinden des Deplaziertseins, wie der Dichter es wahrnimmt.

ANT HAMPTON
1975, FRIBOURG, CH
LIVES IN LONDON, UK



Etiquette (Rotozaza), self-performed play for two people

DRAMATURGY

Ant Hampton is a theater director and writer. Since 1999 he has worked together with Silvia Mercuriali as Rotozaza, creating more than twenty-five productions of experimental theater, performance and live art, including several large scale and collaborative public interventions. Rotozaza’s stage work has often involved unrehearsed actors, different for each performance, who agree to follow instructions. Their most recent, *Etiquette*, is for an audience of two who perform the piece themselves at a table in a café, for each other, responding to a series of instructions relayed to them via headphones. Rotozaza’s work has been presented worldwide, and in many different languages. Recently Hampton has undertaken projects in Buenos Aires, London and Spain as *La Otra Gente* (*The Other People*) exploring a kind of non-representational, documentary theatre with a special focus on “live portraiture” – framed encounters with people outside the art world. As the dramaturge of *Scenarios*, Ant Hampton is creating an imaginative experience for the public through performance, recording, and “projecting” the written contributions. The staging and composing of versions in different languages is of special importance to him.

Ant Hampton é direttore teatrale e scrittore. Dal 1999 ha lavorato insieme a Silvia Mercuriali, col nome di Rotozaza, a oltre venticinque produzioni di teatro sperimentale, performance e live art, oltre a varie collaborazioni su grande scala. Il lavoro teatrale di Rotozaza ha spesso visto il coinvolgimento di attori che cambiano a ogni spettacolo, e che accettano di recitare senza prove, semplicemente seguendo delle istruzioni. Lo spettacolo più recente, *Etiquette*, è pensato per due persone che, sedute al tavolo di un bar, mettono in scena lo stesso pezzo, l’uno di fronte all’altro, seguendo una serie di indicazioni impartite loro attraverso delle cuffie. Il lavoro di Rotozaza è stato presentato in tutto il mondo e in

differenti lingue; Ant Hampton ha recentemente intrapreso progetti a Buenos Aires, a Londra e in Spagna come *La Otra Gente* (*L’altra gente*) che esplora, attraverso incontri con persone estranee al mondo dell’arte, un tipo di teatro documentaristico, non rappresentativo, con particolare interesse alla “ritrattistica dal vivo”. In qualità di drammaturgo di *Scenarios*, Ant Hampton dà vita a un’esperienza immaginativa per il pubblico, recitando, registrando, “proiettando” i contributi presentati dagli scrittori invitati a Fortezza. La rappresentazione e la stesura dei testi in diverse lingue è uno degli aspetti che più interessano Ant Hampton.

Ant Hampton ist Theaterregisseur und Autor. Seit 1999 hat er zusammen mit Silvia Mercuriali als Rotozaza an der Produktion von über 25 experimentellen Theaterstücken, Performances und Live Art gearbeitet, einschließlich zahlreicher großformatiger, kollaborativer öffentlicher Interventionen. Rotozazas Bühnenarbeit involviert oft Schauspieler, die bei jeder Aufführung wechseln und sich ohne Proben bereit erklären, Instruktionen zu folgen. Ihre jüngste Arbeit, *Etiquette*, ist für ein Zweier-Publikum geschaffen. Zwei Personen spielen das Stück selbst und nur für sich, an einem Tisch in einem Café, wobei sie einer Reihe von Anweisungen über Kopfhörer folgen. Rotozazas Stücke werden weltweit und in vielen Sprachen aufgeführt. Unlängst hat Hampton Projekte in Buenos Aires, London und Spanien unter dem Namen *La Otra Gente* (*Die anderen Menschen*) durchgeführt, die eine Art nicht-repräsentatives Dokumentartheater mit besonderem Fokus auf „Live-Porträts“ erkunden – eine erfasste Begegnung mit Menschen außerhalb der Kunstwelt. Als Dramaturg von *Scenarios* aktiviert Ant Hampton mittels Performances, Aufnahmen und „Projektionen“ der schriftlichen Beiträge die Vorstellungskraft des Publikums. Das Inszenieren und Komponieren von unterschiedlichen Sprachversionen ist dabei von besonderer Bedeutung für ihn.

HANNES HOELZL
1974, BOLZANO/BOZEN, IT
LIVES IN COLOGNE, DE



AUDIO DESIGN

“Yesterday I attended the ritual demolition of a grand piano staged by the Cologne-based composer Hans W. Koch. Pure Fluxus-style – there were even two old Fluxus war-horses invited to take part in the feast. The thing that surprised me most was to see how the audience, after the performance, entered the stage *en masse* and scavenged pieces from the piano wreck. One could imagine the variety of new objects being built out of these remnants: monochords and strange string preparations, decorative items, tables, chairs... Tonight in my dream, the body of the discharged piano is merged with the body of the old fortress. This is the moment where the fortress is freed of its initial function (which luckily it never needed to fulfill). Unlike the phoenix or the piano, in this transition, it will undergo neither violence nor destruction, as destruction and violence (or the violent defense from destruction) were already inscribed in its initial purpose. It is intriguing to think about which new functions this building may acquire in the future. Quite clearly, the building will last longer than any current utilization plan can foresee. As a first step, for *Scenarios*, it will manifest itself with voices: voices that resonate in the endless caverns, finally bringing them to life, after all these silent years in this quiet valley.”
Hannes Hoelzl

“Ieri ho assistito alla demolizione rituale di un piano a coda, messa in scena dal compositore Hans W. Koch di Colonia. Puro stile Fluxus; c’erano anche due vecchi “mostri sacri” del gruppo Fluxus invitati a prender parte al festino. Ciò che maggiormente mi ha stupito è che il pubblico, dopo la performance, ha invaso il palcoscenico per cercare i pezzi che rimanevano del piano distrutto. Si può immaginare che nuovi oggetti verranno costruiti da questi resti: monocordi o strani assemblaggi di più corde, oggetti decorativi, tavole, sedie... Questa notte ho fatto un sogno, in cui il corpo di un piano buttato via si fondeva con il corpo di un vecchio forte. Questo è il momento in cui la fortezza viene liberata dalla sua

funzione iniziale (che fortunatamente non ha mai svolto). Diversamente dalla fenice o dal piano, in questa transizione, non dovrà subire né violenza, né distruzione, dato che la distruzione e la violenza (o la violenta difesa dalla distruzione) erano già previste nella sua funzione. È intrigante pensare quali nuove funzioni acquisterà questo edificio in futuro; ed è piuttosto chiaro che l’edificio resterà più a lungo di quanto qualsiasi progetto di utilizzo saprà prevedere. Come prima cosa, per *Scenarios* il forte si manifesta attraverso delle voci; voci che risuonano nelle caverne interminabili, riportate in vita dopo tutti questi anni di silenzio, in questa valle tranquilla”.
Hannes Hoelzl

„Gestern sah ich eine Performance, in der ein alter Flügel zerstört wurde. Eine Aktion in bester Fluxus-Tradition, inszeniert vom Kölner Komponisten Hans W. Koch. Das überraschendste dabei war für mich, wie sich das Publikum nach der Show auf die Überbleibsel des Klaviers stürzte und kaum etwas übrig ließ. Man konnte erahnen, welche eine Vielzahl von Objekten aus diesen Versatzstücken entstehen würden: Monochorde, exotische Saiteninstrumente, Dekorationsgegenstände, Kleinmöbel... Heute Nacht hatte ich einen Traum, in dem der Körper des ausgemusterten Flügels mit dem der alten Festung verschmolz. Das Bauwerk wird von seiner ursprünglichen Funktion (die es glücklicherweise nie erfüllen musste) befreit. Anders als bei Phoenix oder dem Fluxus-Flügel ist dieser Übergang nicht mit Gewalt oder Zerstörung verbunden, da Gewalt und Zerstörung (oder gewaltsame Verteidigung vor Zerstörung) ja bereits in den ursprünglichen Zweck des Bauwerks eingeschrieben waren. Es ist abenteuerlich sich vorzustellen, was für neue Funktionen dieser Baukörper in Zukunft übernehmen kann – sehr voraussichtlich wird das Gebäude die Zeitspanne jedes Nutzungsplanes überdauern. Für *Scenarios* als ihren ersten großen nicht-militärischen Auftritt manifestiert sich die Festung durch Stimmen: Ihr Klang ist es, der diese jahrzehntelang ungenutzten, unlebten, ungeliebten Räume in Schwingung versetzen wird, in diesem ruhigen Tal.“ *Hannes Hoelzl*

MARTINO GAMPER
1971, MERANO/MERAN, IT
LIVES IN LONDON, UK



FURNITURE DESIGN

Martino Gamper's practice derives from an abiding interest in the psycho-social aspects of design. In particular, he has a love of corners and the multiple emotions provoked by the simple, single, right-angled boundary. Alongside this concern with under-used spaces, Gamper also nurtures an interest in unwanted objects. Behind each of Gamper's pieces, there is a story: one that involves materials, techniques, people and places. The finished product is a token of all that combined. For him, the aesthetic exists in the look of something as it sits in the brief interlude between being made and being used. His contribution to *Scenarios* is to involve functional seating, to fully emphasize the imaginative experience. He chose the archetype of a chair as the form that can convey a very clear message about function and use. According to Gamper the act of sitting also means being able to concentrate and focus on something else – sitting allows the mind to do the work rather than the body. Hence Martino Gamper's contribution will encompass both sound and furniture, and the different elements will partially mutate into a physical experience incorporating the body of the visitor.

L'attività di Martino Gamper nasce dal suo costante interesse per gli aspetti psico-sociali del design. In particolare Gamper ama gli angoli e le numerose emozioni suscitate da un singolo, semplice contorno ad angolo retto. Insieme a tale predilezione per gli spazi inutilizzati, Gamper nutre anche un interesse per gli oggetti disadorni. Dietro ogni lavoro artistico di Gamper c'è una storia che coinvolge materiali, tecniche, genti e luoghi. Il prodotto finito non è che il segno tangibile di tutto ciò, null'altro che qualcosa di gradevole che risiede nel breve interludio tra il fare e l'utilizzare. Il suo contributo a *Scenarios* riguarda lo stare seduti, al fine di enfatizzare com-

pletamente l'esperienza creativa. Egli ha scelto l'archetipo di una sedia in quanto forma in grado di suggerire un messaggio molto chiaro sulla funzione e l'uso. Secondo Gamper sedersi significa anche essere in grado di concentrarsi e di focalizzarsi su qualcos'altro; sedersi implica lasciare che la mente lavori al posto del corpo. Il contributo di Martino Gamper comprende la dimensione sonora e quella oggettuale, che si uniscono in una parziale metamorfosi tesa ad assimilare il corpo dello spettatore.

Martino Gampers Verfahrensweisen basieren auf einem beständigen Interesse an den psycho-sozialen Aspekten des Designs. Eine besondere Vorliebe hat er für die Ecke und die vielfältigen Emotionen, die durch diese einfache, einzelne, rechteckige Grenze hervorgerufen werden. Neben dieser Beschäftigung mit unterbenutzten Räumen interessiert sich Gamper auch für unerwünschte Gegenstände. Jedes seiner Werke verbirgt eine Geschichte, die Materialien, Techniken, Menschen und Orte involviert. Das fertige Produkt ist ein Symbol für die Kombination all dieser Elemente. Für Gamper beruht die Ästhetik eines Objektes auf seiner Erscheinung im kurzen Intermezzo zwischen Gestaltung und Verwendung. Sein Beitrag zu *Scenarios* besteht in funktionalen Sitzmöbeln, die die volle Aufmerksamkeit der Besucher auf ihr imaginatives Erlebnis lenken sollen. Er wählt den Archetypus des Stuhls als die Form, die eine äußerst klare Mitteilung über die Funktion und den Nutzen aussendet. Für Gamper bedeutet der Akt des Sitzens auch die Befähigung, sich auf etwas anderes zu konzentrieren – das Sitzen lässt den Geist arbeiten, anstatt den Körper. Dementsprechend umfasst sein Beitrag sowohl Klang als auch Mobiliar; die verschiedenen Elemente münden teilweise in eine einzige physische Erfahrung, deren integraler Bestandteil der Körper des Besuchers ist.

PHILIPPE RAHM
1967, PULLY, CH
LIVES IN LAUSANNE, CH, AND PARIS, FR



CLIMATE UCHRONIA, 2008
LIGHT INSTALLATION

The work of Philippe Rahm raises the possibility that climate can replace the typology, function and form of what we use and define as architecture. For *Scenarios* he has designed the light installation *Climate Uchronia* which refers to how our perception of natural and artificial ambient conditions are subtly influenced by factors such as climate change. What we recognized before as natural climate, which has always been outdoor, at the exterior of a building, is no longer natural today. The classical architectural dichotomy between inside and outside does not exist any longer. Human activities and its CO² consumption are changing the global atmosphere of the planet, manipulating it as a product. The paradox is that if we want to experience the "natural" climate we now have to reproduce it "artificially." *Climate Uchronia* is the construction of a fake sun, including the physical projection of this uchronian universe, revealing the world as it would be if global warming had not already happened. Based on an Atmospheric Chemistry Model that sets out to remove the effects of greenhouse gases since 1850, a computer generates this uchronian climate for each minute of the duration of Manifesta 7. The software calculates the variation of light intensity depending of the variation of the relative humidity in the air. With *Climate Uchronia*, Philippe Rahm offers us a brief possibility to inhabit a world that we will never know.

L'opera di Philippe Rahm indaga le possibili influenze del clima sulla funzione e le forme dell'architettura. Per *Scenarios* l'artista ha realizzato l'installazione luminosa *Climate Uchronia*. L'opera fa riferimento al modo in cui la nostra percezione delle condizioni ambientali naturali o artificiali viene impercettibilmente influenzata da fattori quali il cambiamento climatico. Quello che un tempo per noi era il clima naturale, che è sempre stato considerato esterno, fuori dall'edificio, oggi non lo è più. La classica dicotomia architettonica tra esterno e interno cessa di esistere. Le attività umane e il loro conseguente consumo di CO² stanno modificando l'atmosfera globale del pianeta, manipolandola come un prodotto. Il paradosso è

che se vogliamo sperimentare il clima "naturale" dobbiamo riprodurlo "artificialmente". *Climate Uchronia* è la costruzione di un sole simulato che comprende la proiezione di un universo uchroniano, ovvero di come sarebbe il mondo se il riscaldamento non esistesse. Grazie alla simulazione del modello di chimica atmosferica che rimuove i gas serra prodotti dal 1850, un computer genera un clima uchroniano per ogni minuto della durata di Manifesta 7 attraverso un calcolo della variazione dell'intensità della luce e dell'umidità relativa nell'aria. Con *Climate Uchronia*, Philippe Rahm offre la possibilità di abitare in un mondo che non conosceremo mai.

Die Arbeiten von Philippe Rahm lassen die Möglichkeit aufscheinen, dass das Klima die Typologie, Funktion und Form von Architektur, wie wir sie verwenden und definieren, ersetzen könnte. Für *Scenarios* hat er die Licht-Installation *Climate Uchronia* geschaffen. Sie bezieht sich auf unsere Wahrnehmung der Bedingungen von natürlicher und künstlicher Umgebung und wie sie unmerklich von gegenwärtigen Phänomenen wie der globalen Erwärmung beeinflusst wird. Was wir zuvor als natürliches Klima betrachtet haben – welches sich immer draußen, außerhalb eines Gebäudes befand – ist heutzutage nicht länger natürlich. Die klassische architektonische Dichotomie zwischen innen und außen existiert nicht mehr. Menschliche Aktivitäten und ihr CO₂-Verbrauch verändern die globale Atmosphäre des Planeten und manipulieren sie als ein Produkt. Das Paradoxe ist: Wenn wir das „natürliche“ Klima erleben wollen, müssen wir es nun „künstlich“ wieder herstellen. *Climate Uchronia* ist die Errichtung einer falschen Sonne; die physische Projektion dieses uchronischen Universums. Sie offenbart die Welt, wie sie wäre, hätte die klimatische Aufheizung nicht bereits stattgefunden. Basierend auf einem Modell der atmosphärischen Chemie erzeugt ein Computer das uchronische Klima für jede Minute der Laufzeit der Manifesta 7. Die Software berechnet die Variation der Lichtintensität abhängig von Veränderungen der relativen Luftfeuchtigkeit. Mit *Climate Uchronia* bietet uns Philippe Rahm die Gelegenheit, eine Welt zu erleben, die wir niemals kennen lernen werden.

TIMO KAHLEN
1966, BERLIN, DE
LIVES IN BERLIN, DE



SWARM, 2008
SOUND INSTALLATION

Timo Kahlen's acoustic interventions aim at filling a specific site with complex, artificial or descriptive sounds that are brought across via a certain object. His installations are mostly based on a scientific reflection of sounds and nature. For his project in Fortezza/Franzensfeste Timo Kahlen opts to address the visitors when they make their very first steps into the courtyard of the Fortress. The sound sculpture *SWARM* emits an altered, abstracted, recomposed sound of bees, encased within a metal construction. Humming calmly, then becoming distorted, slightly agitated, progressively more aggressive, the installation creates acoustic chaos and even a perceptible vibration from inside the encasement, before returning to a softly buzzing hum. The military function of the fortress is mirrored in the construction of the sculpture. Its shape is defensive, armored with riveted sheets of steel, evoking the form of an object of warfare. Its potential for aggression and its aura of alertness reflects the color and consistency of the granite stone and monochrome roof tiles of the fortress. It becomes integrated into the site. During the exhibition, rust will gradually change the metal surface of Kahlen's sound object.

Timo Kahlen lavora sullo spazio "riempiendolo" con suoni complessi, artificiali o descrittivi, generati da oggetti particolari. Le sue installazioni si basano principalmente sullo studio scientifico dei suoni e della natura. Per il progetto a Fortezza, Timo Kahlen sceglie di accogliere i visitatori all'ingresso della corte: la scultura sonora *SWARM* emette il suono ricomposto, astratto e alterato di un nugolo di api racchiuso in una costruzione di metallo. Il tranquillo mormorio viene distorto, leggermente increspato e diventa progressivamente aggressivo, provocando un "caos acustico". La vibrazione

percepibile all'interno della costruzione si trasforma in un ronzio attutito e dolce. La funzione militare difensiva di fortezza è riprodotta nella scultura la cui forma rievoca un'arma da guerra; un'armatura imbullonata con lamiere d'acciaio. La stessa potenzialità aggressiva del forte, il suo stato di allerta, si ritrovano e si integrano nel colore e nella materialità della pietra granitica e delle tegole monocrome della parte superiore della scultura. Nel corso della mostra la ruggine modificherà lentamente la superficie metallica dell'oggetto sonoro.

Timo Kahlens akustische Interventionen zielen darauf ab, einen spezifischen Raum mit komplexen, künstlichen oder beschreibenden Geräuschen, die mittels eines bestimmten Objektes übertragen werden, zu füllen. Seine Installationen basieren auf einer wissenschaftlichen Betrachtung des Klangs und der Natur. Sein Ausstellungsprojekt in der Franzensfeste adressiert die Besucherinnen und Besucher gleich bei ihren ersten Schritten in den Festungshof. Die Klangskulptur *SWARM* gibt das veränderte, abstrahierte, neu komponierte Geräusch von Bienen in einer Metallkonstruktion wieder. Zunächst ist ein ruhiges Summen zu vernehmen, das sich erst verzerrt, dann leicht erregt und zunehmend aggressiv wird. Die Installation kreiert ein akustisches Chaos – bis hin zu einer wahrnehmbaren Vibration aus dem Inneren des Gehäuses – bevor das sanfte Summen zurückkehrt. Die militärische Funktion der Festung spiegelt sich in der Konstruktion der Skulptur wider. Ihre äußere Form ist defensiv, verkleidet mit genieteten Stahlplatten erinnert sie an einen Gegenstand der Kriegsführung. Ihr Potential an Aggression und die Aura der Wachsamkeit spiegeln sich in der Farbe und Materialität des Granitsteins und der monochromen Dachziegel der Festung. Im Laufe der Ausstellung wird Rost allmählich die metallene Oberfläche von Kahlens Klangobjekt verändern.

HÉLÈNE BINET
1959, SORENGO, CH
LIVES IN LONDON, UK



PHOTOGRAPHY

Known for her stunning images of the world's most innovative buildings, Hélène Binet has received widespread attention in recent years for her unique portraits of architectural form. After studying photography in Rome, where she grew up, she worked as a photographer at the Grand Théâtre de Genève, and later turned to architectural photography. Besides commissions from architects she has also produced a personal oeuvre focusing on landscape. Binet's gift lies in the way she uses the dynamic play of light and darkness to create landscapes. The series of photographs she is contributing to *Scenarios* emphasizes the interplay of the early rationalist and cubic shapes of the fortress, and the ornamental interventions of decay and refurbishment that the edifice has recently undergone. Her choice for predominantly black and white imagery aims at establishing the multifaceted potential of the architectural form over time and space, incorporating the legendary history of its many different inhabitants. Hélène Binet's uttermost sensitivity towards the project, and her precise way of working on the site can be explored in the special volume on *Scenarios*.

Conosciuta per le sue immagini che ritraggono gli edifici più innovativi del mondo, Hélène Binet è stata oggetto, negli ultimi anni, di grande attenzione per i suoi ritratti unici di forme architettoniche. Dopo aver studiato fotografia a Roma, dove è cresciuta, ha lavorato come fotografa al Grand Théâtre de Genève, e successivamente si è dedicata alla fotografia dell'architettura. Oltre alle opere commissionate dagli architetti, Binet porta avanti una propria ricerca focalizzata sul paesaggio. Il talento di Hélène Binet risiede nella sua capacità di usare il gioco dinamico di ombre e luci attraverso il quale crea dei paesaggi. La serie di fotografie che ha realiz-

zato per *Scenarios* enfatizza il gioco delle antiche sagome cubiche razionaliste del forte e l'intervento ornamentale del recente restauro, al quale l'edificio è stato sottoposto. La sua scelta di produrre principalmente immagini in bianco e nero aspira ad affermare lo sfaccettato potenziale della forma architettonica su spazio e tempo, incorporando la storia leggendaria dei suoi eterogenei abitanti. L'estrema sensibilità di Hélène Binet nei confronti del progetto e il suo modo attento di intervenire in uno spazio specifico sono pienamente rappresentati nel volume speciale dedicato a *Scenarios*.

Hélène Binet ist bekannt für ihre beeindruckenden Aufnahmen der innovativsten Gebäude der Welt und hat in jüngeren Jahren breite Aufmerksamkeit mit ihren einzigartigen Porträts architektonischer Formen erlangt. Nach dem Studium der Fotografie in ihrer Geburtsstadt Rom arbeitete sie als Fotografin am Grand Théâtre de Genève und wendete sich später der Architektur-Fotografie zu. Neben ihren Auftragsarbeiten entwickelte sie auch ein persönliches Oeuvre, in dem sie sich auf Landschaften konzentriert. Binets großes Talent liegt in ihrer Verwendung des dynamischen Spiels von Licht und Schatten, um abstrakte Landschaften zu kreieren. Ihre Fotoserie für *Scenarios* unterstreicht das Zusammenspiel der frühen rationalistischen und kubischen Formen der Festung und der ornamentalen Interventionen des Verfalls und der Modernisierung, die das Gebäude unlängst erfuhr. Ihre Hinwendung zu vornehmlich schwarz-weißen Bildwelten zielt auf die Etablierung des vielschichtigen Potentials der architektonischen Form über Zeit und Raum. Dabei bezieht sie die legendären Geschichten der vielen verschiedenen Bewohner mit ein. Hélène Binets äußerste Sensibilität für dieses Projekt und ihre präzise Arbeitsweise vor Ort können in der Publikation *Scenarios* nachvollzogen werden.

BRAVE NEW ALPS

BIANCA ELZENBAUMER, 1980, BRUNICO/BRUNECK, IT

FABIO FRANZ, 1983, COLOGNE, DE

THEY LIVE IN BOLZANO/BOZEN, IT



OPEN ARCHIVE, 2008

MIXED MEDIA INSTALLATION

Since its foundation in 2005 by Bianca Elzenbaumer and Fabio Franz, the artist collective Brave New Alps has worked in response to the continuing destruction of the Alpine region by the industry of mass tourism. In order to inform and involve local population and visitors alike, Elzenbaumer and Franz actively encourage an alternative, more sustainable, approach towards touristic commodities. Recent projects have dealt with the means of traffic, the social stratification of leisure, the staging of nature (artificial snow) and the politics of sightseeing (a free independent travel guide to East Jerusalem, with Alessandro Petti, Sandi Hilal and Eyal Weizman). In collaboration with the municipality of Fortezza/Franzensfeste, Brave New Alps developed a special project for the Manifesta 7 exhibition at the fortress: a display of the Fortezza community's research efforts and dialogue. Revolving around the development of the village, the subjects include transit as a condition for settlement, modern traveling and the railway, war and bombardment, industrialization and natural resources (the Mussolini dam and the conditions of labor) as well as intercultural co-existence. Appropriating the language of touristic marketing and using the devices of target-group-oriented communication, Brave New Alps scrutinize the ambivalent position of the fortress as a site of cultural heritage, personal reference and economic resource.

Dalla sua fondazione nel 2005, il collettivo artistico Brave New Alps (Bianca Elzenbaumer e Fabio Franz) opera per contrastare la continua distruzione della regione alpina effettuata dall'industria del turismo di massa. Per sensibilizzare la popolazione locale e i visitatori, Elzenbaumer e Franz incoraggiano attivamente un tipo di approccio maggiormente sostenibile verso i beni turistici. I loro progetti recenti trattano del traffico, della stratificazione sociale del tempo libero, della natura fittizia (neve artificiale) e della politica turistica (hanno realizzato una guida indipendente su Gerusalemme Est con Alessandro Petti, Sandi Hilal, Eyal Weizman). In collaborazione con il municipio di Fortezza, Brave New Alps ha sviluppato un progetto speciale per Manifesta 7: una mostra e un

dialogo critico che impegna nella ricerca la comunità di Fortezza. In occasione di un dibattito sullo sviluppo del paese, gli intervistati hanno affrontato problemi quali il contenimento del traffico come condizione fondamentale per i residenti, la creazione di un modo moderno di viaggiare oltre alla ferrovia, la guerra e i bombardamenti, l'industrializzazione e le risorse naturali (la diga di Mussolini e la condizione operaia), la coesistenza interculturale. Nell'appropriarsi della lingua del marketing turistico e delle strategie comunicative orientate a gruppi specifici, i Brave New Alps esaminano la posizione ambivalente del forte come eredità culturale, risorsa economica e riferimento personale.

Seit seiner Gründung im Jahr 2005 durch Bianca Elzenbaumer und Fabio Franz problematisiert das Künstlerkollektiv Brave New Alps die fortwährende Zerstörung der Alpenregion durch die Industrie des Massentourismus. Um die lokale Bevölkerung und die Besucher gleichermaßen zu sensibilisieren, betreiben Elzenbaumer und Franz aktiv einen alternativen, nachhaltigeren Umgang mit touristischen Bedürfnissen. Jüngste Projekte befassten sich mit Verkehrsmaßnahmen, der sozialen Schichtung von Freizeit, der Inszenierung von Natur (künstlicher Schnee) und den Strategien des Sightseeing (ein unabhängiger Reiseführer von Ost-Jerusalem, mit Alessandro Petti, Sandi Hilal und Eyal Weizman). In Zusammenarbeit mit der Gemeinde Franzensfeste haben Brave New Alps ein spezielles Projekt für die Manifesta 7 in der Festung entwickelt: Eine Ausstellung der Ergebnisse aus den Forschungs- und Archivierungsansätzen der Bürgerinnen und Bürger von Franzensfeste. Ihre Themen gruppieren sich um die Entwicklung des Dorfes und beinhalten das Konzept des Transits als Bedingung von Niederlassung, modernes Reisen und die Bahnfahrt, Krieg und Bombardement, Industrialisierung und natürliche Ressourcen (Mussolinis Damm und die Arbeitsbedingungen) sowie interkulturelle Koexistenz. Unter Verwendung der touristischen Marketingsprache und der Mittel der zielorientierten Kommunikation analysieren Brave New Alps die ambivalente Position der Festung als eine Stätte des kulturellen Erbes, persönlichen Bezugs und wirtschaftliche Ressource.

KARØ GOLDT

1967, GÜNZBURG, DE

LIVES IN BERLIN, DE,
AND VIENNA, AT

LARRY GOTTHEIM

1936, NEW YORK, US

LIVES IN YONKERS, US

HARUN FAROCKI

1944 NOVÝ JiČÍN, CZ

LIVES IN BERLIN, DE

KARL KELS

1960 DUSSELDORF, DE

LIVES IN BERLIN, DE

MICHAEL SNOW

1929 TORONTO, CA

LIVES IN TORONTO, CA

SILENT FILM PROGRAM

BOUQUET, 2006,

VIDEO, 100'

A still life with flowers: twelve blossoms are reduced to their essential quality of color. An experiment in digital abstraction, using the symbolism of flowers appropriated from classical panel painting.

Una natura morta con fiori: dodici boccioli ridotti alla loro qualità essenziale di colore. Un esperimento in astrazione digitale che usa il simbolismo dei fiori tratto dalla classica pittura su tela.

Stilleben mit Blumen: zwölf Blüten werden auf ihre wesentliche Farblichkeit reduziert. Ein Experiment digitaler Abstraktion unter Verwendung der der klassischen Tafelmalerei entlehnten Blumensymbolik.

BARN RUSHES, 1971

16MM FILM, 34'

Travel shots of the rear of a barn in a landscape under different light conditions, with different film stocks. Tugged gently toward different sides of the set, hints of color and motion interactions form positive and negative spaces.

Riprese di viaggio del retro di un granaio in un paesaggio sottoposto a diverse condizioni di luce, con diversi tipi di pellicola. Trascinati gentilmente verso diversi lati del set, l'interazione tra piccoli tocchi di colore e cenni di movimento crea spazi positivi e negativi.

Reisenaufnahmen von der Rückseite einer Scheune, unter wechselnden Lichtbedingungen und mit unterschiedlichem Filmmaterial. Behutsam auf die Ränder der Komposition verteilt, schaffen Andeutungen von Farbe und Bewegungsabläufen positive und negative Räume.

RESPITE, 2007

VIDEO, 40'

Resurrects film footage shot by Rudolf Breslauer, a temporary inmate of the Dutch transit camp for Jews, Westerbork. Initially shown to be comparably free of violence and death, this facade is shattered by the film's intertitles.

Risuscita il film girato da Rudolf Breslauer, un detenuto provvisorio nel campo di transito olandese per Ebrei, Westerbork. Mostrato inizialmente per essere allo stesso tempo privo di violenza e di morte, questa parvenza va in frantumi per via dei titoli che separano le varie scene del film.

Farocki belebt Filmmaterial von Rudolf Breslauer, einem temporären Insassen des holländischen Transitlagers für Juden in Westerbork, wieder. Anfänglich vergleichbar gewaltfrei und ohne Todesopfer dargestellt, wird diese Fassade durch die Zwischentitel des Films zunehmend erschüttert.

ELEFANTEN, 2000

35MM FILM, 62'

Over the course of five years, Kels filmed the transformation of the elephant house into a monkey preserve at the Vienna zoo. The consistently positioned camera captures all activity of humans and animals in a static frame.

Nell'arco di cinque anni, Kels ha filmato la trasformazione della casa dell'elefante in una riserva per scimmie nello zoo di Vienna. La videocamera, ripetutamente posizionata, registra tutte le attività umane e animali in un'immagine fissa.

Über einen Zeitraum von fünf Jahren hat Kels im Wiener Zoo die Umwandlung des Elefantenhauses in ein Affengehege gefilmt. Die permanent fixierte Kamera erfasst alle menschlichen und tierischen Aktivitäten innerhalb eines statischen Rahmens.

SO IS THIS, 1982

16MM FILM, 45'

A deconstruction of language, film, and film as language with only words on the screen. The film is a text, in which each shot contains tightly-framed white letters against a black background.

Una decostruzione del linguaggio, film e del film come linguaggio con solo parole sullo schermo. Il film è un testo in cui ogni ripresa contiene delle lettere bianche strettamente legate tra loro, poste su uno sfondo nero.

Eine Dekonstruktion von Sprache, Film und Film als Sprache – mit nichts als Worten auf der Leinwand. Der Film ist ein Text, in dem jede Aufnahme dick umrahmte, weiße Buchstaben vor einem schwarzen Hintergrund zeigt.

EX-ALUMIX BOLZANO/ BOZEN





THE REST OF NOW IL RESTO DI ORA DER REST VOM JETZT RAQS MEDIA COLLECTIVE

I A hundred years ago, Filippo Tommaso Marinetti, artist, poet and high priest of a muscular industrial aesthetic, was seriously injured in an automobile accident on the outskirts of Milan. During his convalescence, he wrote a passionate paean to speed, the very force that had so recently threatened his life. His words, clad in the brash cadence of the first Futurist Manifesto, still ring out as a fanfare to the velocity of the 20th century: "We declare that the splendor of the world has been enriched by a new beauty: the beauty of speed [...] We are on the extreme promontory of the centuries! What is the use of looking behind at the moment when we must open the mysterious shutters of the impossible? Time and Space died yesterday. We are already living in the absolute, since we have already created eternal, omnipresent speed..."

A hundred years later, standing inside the disused Alumix factory in Bolzano/Bozen, which for five decades had been dedicated to the production of Marinetti's beloved aluminum, hindsight suggests that we consider a different rhythm. Not the speeding regularity

of *architettura razionale*, but the soft, syncopation of desuetude, or disuse. Let us rest for now, between an odd and an even beat, and consider what remains from a century devoted to the breathless pursuit of tomorrow's promised riches.

An empty factory, which once produced aluminum – the substance of bombs, airplanes and coffee percolators, the metal of speed, death and light – is the stage and provocation for us to invoke that which is left behind when value is extracted from life, time and labor. Aluminum, which as tinfoil and scaffolding is used for the cladding of everything from sandwiches to building sites, is also what is thrown away the moment the sandwich is eaten or the building is finished. Mountains are flattened to mine bauxite, the main aluminum ore. Mountains of aluminum waste may eventually take their place. The Alumix factory, like its counterparts all over the world, is a monument to its own residue.

Turbines, transformers, motors, smelters, furnaces, production targets and megawatts of electrical power have long since vacated this

building. Marinetti's "great agitation of work" has departed to other continents, making room for dust, fungi, and the anticipation of resurrection. Manifesta 7 enters the building at this moment of pause, stealing in between the downtime of industrial abandonment at the core of Europe and the overture of global capital's next move.

The "rest of now" is the residue that lies at the heart of contemporaneity. It is what persists from moments of transformation, and what falls through the cracks of time. It is history's obstinate remainder, haunting each addition and subtraction with arithmetic persistence, endlessly carrying over what cannot be accounted for. The rest of now is the excess, which pushes us towards respite, memory and the slowing down of things.

Remembering what has departed, recognizing what is left behind and preparing for what is yet to arrive means making sense of the relationship between living and having lived. It means reading the things that almost happened, or didn't quite happen, or that were simply desired, against the grain of that which is occurring or has taken place. Residue is a space of open, uncharted alterity. The residual and the imminent share a paradoxical working solidarity.

In *Lance*, a short story about time and space travel, Vladimir Nabokov wrote, "the future is but the obsolete in reverse," suggesting that even the impulse to hurtle into futurity is always, already, shadowed by its own imminent obsolescence. The Alumix factory, like so much of the 20th century's heroic and tragic dalliance with the future, is now a repository of the residual. What better place can there be for the rest of now?



An exhibition is a design in space. *The Rest of Now* is also a figure in time. In Bolzano/Bozen, the ex-Alumix factory sits nestled between the elevations of the Dolomite Mountains, whose every fold is a reminder of the fact that industrial time is only a faint ripple on the surface of geological time.

To draw a figure in time is to inscribe a mark on a difficult and slippery surface. As

time passes, the reasons to remember grow stronger, but the ability to recall is weakened. Memory straddles this paradox. We could say that the ethics of memory have something to do with the urgent negotiation between having to remember (which sometimes includes the obligation to mourn), and the requirement to move on (which sometimes includes the necessity to forget). Both are necessary, and each is notionally contingent on the abdication of the other, but life is not led to the easy rhythm of regularly alternating episodes of remembering and forgetting that would cancel each other out in a neat equation resolving to zero.

Residue is the fulcrum on which the delicate negotiation between memory and forgetting is undertaken, because it is the unresolved, lingering aftertaste of an event that triggers the task of retrieving and dealing with the difficulty of its recollection.

The question of what is to be done with residue – whether it should be burned, buried, frozen, embalmed, mourned, celebrated, commemorated, carried over, forgotten or remembered – haunts us all the time. It haunts our personal lives as much as it haunts the larger histories we participate in and draw from. To draw a figure in time is necessarily to encounter and reflect on the difficulty of the residual. There are no easy answers to the questions posed by residue.

Images are not always the most reliable allies against forgetfulness. Words play tricks with memory. Oblivion is easily accomplished, especially with the aid of what is usually called restoration, which makes it possible to ignore or cosmetically invert the action of time on a physical surface. Monuments, contrary to the stated intentions of their construction, abet forgetfulness. Sometimes the *work* of art can be a matter of ensuring that the time it takes to think and recall difficult questions be given its due; that instead of purchasing the processed and instant sense of time mined from a monument, we explore the option of accessing the potential of even a modest memento to destabilize the certitude of the present.

How can images and objects be brought together in a manner that helps etch a lingering

doubt onto the heart of amnesia? How can concepts and experiences that sustain an attitude of vigilance against the impulse of erasure be expressed as tools with which to think and feel, to work with in the present? How can we remember and reconsider the world without getting lost in reverie? How can a meditation on history avoid the stupor of nostalgia? What work must memory be put to, in order to ensure that we erect signposts that ask for new journeys to be undertaken, not memorials that close the roads to further inquiry?

The Rest of Now is an occasion for the asking of these questions. It offers both the building blocks of an argument and a disposition to be alert to the material, cognitive and emotional consequences of temporal processes. Underlying the argument and the disposition is a hunch that the after-image of residue may be a critique and an antidote to the narrative conceit of progress. We can move on only if we understand that the debts we owe to the past are a long way from being settled, and that we are required to carry them with us into the future. We can move on only if we understand that the future is partly constituted by the debts we incur in the present. Residue is an unlikely, but effective, engine.

The artists we have invited to *The Rest of Now* have responded in a variety of ways to our proposition. Coded within their responses are entire archives of forgotten, retrieved and imagined worlds, exemplars of practices of persistence and refusal, instances of play, investigation, questioning and speculation. Looking out with the artists, looking out of the factory, towards the mountains, this exhibition layers, leaches and addles time. It arrests and thickens time, sows time's seeds in a garden, bores time's holes in masonry, scrapes time's dust off a wall, build's time's bridge to nowhere, measures time in terms of detritus, tells stories about the stubborn persistence of things, people and ways of life that refuse to admit that their time is over or that it hasn't yet come. This exhibition takes time, and lays it across a long table, makes it climb a high tower, skips a heartbeat in a tap dance, rises like mist and falls like sunlight, runs like an engine and dances like a worker, sleeps like a hill and

wakes like a factory, shines, escapes and eludes being caught, like the enigmatic memory of a dead grandmother.



"The extraction of value from any material, place, thing or person, involves a process of refinement. During this process, the object in question will undergo a change in state, separating into at least two substances: an extract and a residue. With respect to residue: it may be said it is that which never finds its way into the manifest narrative of how something (an object, a person, a state, or a state of being) is produced, or comes into existence. It is the accumulation of all that is left behind, when value is extracted [...] There are no histories of residue, no atlases of abandonment, no memoirs of what a person was but could not be."

(Raqs Media Collective, *With Respect to Residue*, 2005)

When faced with any apparently "abandoned" situation, it quickly becomes clear that a lot remains. Even the walls of a shutdown factory teem with life forms, only some of which are visible to the eye. To recognize this is to encounter the fecundity of residue.

In 1855, the English botanist Richard Deacon published *The Flora of the Colosseum*, a botanical study of the ruins of the Flavian amphitheatre in Rome. His meticulous and monumental account catalogues the 420 species of vegetation growing in the six acres of the ruined edifice. These included several species so rare in Europe at that time that Deacon speculated that they must have been transported as seeds in the guts of the animals and slaves imported into Rome from Africa and Asia for the staging of gladiatorial spectacles. Deacon speaks of these rare plants with affection and awe, saying that they "form a link in the memory, and teach us hopeful and soothing lessons, amid the sadness of bygone ages: and cold indeed must be the heart that does not respond to their silent appeal; for though without speech, they tell us of the regenerating power which animates the dust of moldering greatness." By 1870, the Colosseum in Rome had undergone the first of several modern attempts at "restoration," and the ancient cos-

mopolitan exuberance of vegetation that had been the botanist's consolation had begun to give way to naked stone.

The vocabulary of contests and gladiators has not changed much in the last two millennia. Speed and prowess matter as much now as they did when prisoners, slaves and beasts fought it out in the Colosseum's arena. If anything, the Olympic virtues, *citius, altius, fortius* (faster, higher, stronger), have become the governing maxims of the contemporary world – the pace of life and labor gets faster, profits and prices rise higher and armies get stronger. Our societies are Colosseums reborn. We are spectators, gladiators and beasts.

The late Alexander Langer, autonomist activist, thinker, maverick European Green politician, and native of South Tyrol, with his interest in the residual and his ecological emphasis on slowness, provides us with an interesting late 20th century counterpoint to Marinetti's cult of speed and the gladiatorial imperative. He proposed a challenge to the *citius, altius, fortius* maxim with a call to consider an alternative trinity of virtues – *lentius, suavius, profundius* (slower, softer, deeper).

For quite some time now, the Olympic virtues have been defended with armed police pickets all over the world. At times like these, it becomes necessary, to consider a few good reasons and methods to slow things down, to reclaim the stone with wild seeds.

IL RESTO DI ORA RAQS MEDIA COLLECTIVE

■ Cento anni fa, Filippo Tommaso Marinetti, artista, poeta e grande sacerdote di un'estetica industriale vigorosa, venne ferito gravemente in un incidente nella periferia di Milano. Durante la convalescenza scrisse un peana appassionato alla velocità, la stessa forza che aveva di recente minacciato la sua vita. Le sue parole, intessute nella cadenza chiassosa del primo Manifesto Futurista, squillano come fanfare alla velocità del ventesimo secolo: "Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. [...] Noi

siamo sul promontorio eterno dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già l'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente".

Cento anni più tardi, all'interno dell'edificio Alumix a Bolzano, utilizzato per cinque decenni per la produzione dell'amato alluminio di Marinetti, la consapevolezza del passato ci suggerisce di procedere ad un ritmo diverso. Non la regolarità accelerante della "architettura razionale", ma la quieta sincope del disuso. Fermiamoci ora tra le due battute per valutare ciò che rimane di un secolo dedicato all'inseguimento mazzafiato dell'abbondanza promessa dal domani.

Un'industria vuota che una volta produceva alluminio – il materiale usato per le bombe, gli aeroplani e i filtri della moka per il caffè, il metallo della velocità, della morte e della luce – diventa il nostro palcoscenico e la nostra provocazione per appellarci a quello che ci resta alle spalle nel momento in cui il valore viene estratto dalla vita, dal tempo e dal lavoro fisico. L'alluminio, sotto forma di stagnola e ponteggi è usato per rivestire tutto, dai panini ai cantieri edili, ed è pure ciò che viene è cestinato quando si è finito di mangiare il panino e l'edificio è stato costruito. Le montagne sono rase al suolo per scavare la bauxite, il minerale principale dell'alluminio. Con tutta probabilità montagne di alluminio gettato via prenderanno il loro posto. L'Alumix, come i suoi equivalenti in tutto il mondo, non è che il monumento al proprio residuo.

Turbine, trasformatori, motori, fonderie, forni, target di produzione e megawatt di energia elettrica sono da tempo scomparsi dall'edificio. Le marinettiane "grandi folle agitate per il lavoro" sono partite per altri continenti e hanno fatto posto alla polvere, alle mufte, all'anticipazione della risurrezione. Manifesta 7 entra in questo edificio nel suo momento di pausa, rubandolo al tempo immobile del suo abbandono industriale, nel cuore dell'Europa e nell'ouverture della prossima mossa del capitale globale.

Il "resto di ora" è il residuo che rimane in sospeso nel cuore della contemporaneità. È quello che perdura tra i passaggi della trasformazione e quello che precipita tra le spaccature del tempo. È ciò che rimane, ostinato, della storia che infe-

sta ogni aggiunta e detrazione alla persistenza aritmetica, incessante ripropone ciò che non può essere giustificato. Il "resto di ora" è l'eccesso che ci spinge verso la pausa, la memoria e il rallentamento del passo.

Ricordare ciò che è scomparso, riconoscere quello che è stato lasciato dietro e prepararsi per quello che arriverà, costituisce un momento di riflessione per dare un senso alla relazione tra vivere e aver vissuto. Significa leggere gli eventi che sono quasi accaduti o che non sono accaduti affatto, o che erano semplicemente desiderati, e mal volentieri ciò che sta succedendo o che è successo. Il residuo è uno spazio aperto, senza mappatura, di alterità. Il residuo e l'imminente condividono una solidarietà operativa paradossale.

In *Lance*, un breve racconto sul tempo e i viaggi spaziali, Vladimir Nabokov scrisse: "il futuro non è che l'obsoleto rovesciato", suggerendo che perfino l'impulso di sfrecciare nel futuro è già subito oscurato da un imminente invecchiamento. L'industria Alumix, come gran parte dell'amoreggiamento eroico e tragico per il futuro, si fa ora deposito di un residuo. Quale luogo migliore vi potrebbe essere per il resto di ora?

■

Una mostra è un disegno nello spazio. *Il resto di ora* è anche una figura nel tempo. A Bolzano, l'ex industria Alumix è annidata tra i rilievi delle Dolomiti, ogni piega delle montagne ci ricorda che il tempo industriale non è che una leggera increspatura sulla superficie del tempo geologico.

Tracciare una figura nel tempo significa imprimere un marchio su di una superficie difficile e scivolosa. Con il passare del tempo, le ragioni per ricordare si rafforzano, ma la capacità di richiamare alla mente il passato si indebolisce. La memoria cavalca questo paradosso. Potremmo dire che l'etica della memoria ha a che fare con una negoziazione urgente tra il dover ricordare (che a volte prevede il peso del rimpianto) e l'esigenza di continuare (che a volte include la necessità di dimenticare). Ambedue sono necessarie ed ognuna risulta dipendente a livello nozionale dalla rinuncia dell'altra, ma la vita non si svolge al facile ritmo di episodi della memoria che regolarmente si alternano; se ce ne dimenti-

chiamo, cancelliamo le due possibilità in un'equazione netta che si risolve in uno zero.

Il residuo è il fulcro in cui ha luogo la delicata negoziazione tra la memoria e la dimenticanza, in quanto è il lento, irrisolto retrogusto di un evento che dà l'avvio al compito di ritrovare e fare i conti con la difficoltà di ricordare. Il problema di che cosa si debba fare con il residuo – lo si deve bruciare, seppellire, congelare, imbalsamare, piangere, celebrare, commemorare, trasportare, dimenticare o ricordare – ci perseguita sempre. Ci insegue sia nelle nostre vite private che negli eventi di più grande portata storica ai quali abbiamo assistito e dai quali ci siamo distaccati. Per tracciare una figura nel tempo è necessario imbattersi e riflettere sulla difficoltà del residuo. Non ci sono risposte facili alle domande poste dal residuo.

Le immagini non sono sempre gli alleati più affidabili contro la dimenticanza; le parole giocano degli scherzi con la memoria. L'oblio giunge facilmente, soprattutto se aiutato da ciò che di solito viene chiamato restauro, che rende possibile ignorare o sovvertire meccanicamente l'azione del tempo su di una superficie fisica. I monumenti, contrariamente alle intenzioni dichiarate al momento della loro costruzione, facilitano la dimenticanza. A volte il "lavoro" artistico risiede nell'assicurarsi che si conceda il tempo necessario per pensare e richiamare questioni difficili; quindi, invece di acquistare ciò che è stato istituito e la sensazione istantanea del tempo distillato da un monumento, si esplori l'opzione di accedere al potenziale di un memento per destabilizzare la certezza del presente.

Come possono le immagini e gli oggetti essere messi insieme in modo da aiutare l'incisione di dubbio duraturo nel cuore dell'amnesia? Come possono i concetti e le esperienze che sostengono un atteggiamento di vigilanza contro l'impulso di cancellare, essere espressi come strumenti per pensare e per percepire, per lavorare all'interno del presente? Come si può ricordare e riconsiderare il mondo senza perderci in *rêverie*? Come può una meditazione sulla storia evitare il torpore della nostalgia? In che modo la memoria deve lavorare per assicurarci che non stiamo erigendo monumenti che chiudono le strade ad un'ulteriore ricerca, ma siano segnali che cercano di intraprendere ulteriori cammini?

Il resto di ora è un’occasione per porci queste domande. Offre sia i pilastri per un confronto che la disposizione favorevole all’attenzione verso le conseguenze emozionali, cognitive e materiali dei processi temporali. La base dell’argomentazione e di detta disposizione costituiscono l’idea che l’immagine del residuo potrebbe essere una critica e un antidoto alla presunzione narrativa del progresso. Possiamo progredire solo se capiamo che i debiti che abbiamo con il passato non sono stati affatto saldati e che ci viene chiesto di portarceli appresso nel futuro. Possiamo progredire solo se comprendiamo che il futuro è costituito dai debiti in cui incorriamo nel presente. Il residuo è un improbabile, ma efficace motore.

Gli artisti che abbiamo invitato a *Il resto di ora* hanno risposto alla nostra proposta in vari modi. Nelle loro risposte vi sono interi archivi codificati di mondi dimenticati, ritrovati e immaginati, esemplari di pratiche di persistenza e di rifiuto, istanze di gioco, di indagine, domande e speculazioni. Nel guardar fuori con loro, fuori dall’industria, verso le montagne, questa mostra stratifica, cancella e fa marcire il tempo. Arresta e ispessisce il tempo, semina semi del tempo in un giardino, perfora i buchi del tempo nella muratura, raschia via la polvere del tempo dalle pareti, costruisce il ponte del tempo al nulla, misura il tempo in termini di detrito, racconta storie sulla persistenza ostinata delle cose, della gente e dei modi di vivere che rifiutano di ammettere che il loro tempo è terminato o deve ancora venire. Questa mostra si prende il tempo e lo colloca su di un lungo tavolo, fa in modo che si arrampichi su di un’alta torre, omette un battito del cuore nel ballo del tip tap, sale come la nebbia e cade come la luce del sole, corre come un motore e balla come un lavoratore, dorme come una collina ed è desto come un’industria, brilla, sfugge ed elude la cattura come la memoria enigmatica di una nonna morta.



“L’estrazione del valore da qualsiasi materiale, luogo, cosa o persona richiede un processo di raffinamento. Durante questo processo l’oggetto in questione sarà sottoposto a un cambiamento di stato separandosi in almeno due sostanze: un estratto e un residuo. In merito al

residuo si potrebbe dire che è ciò che mai trova la propria via nella narrazione manifesta di come qualcosa (un oggetto, una persona, uno stato, o uno stato dell’essere) viene prodotto, o nasce. È l’accumulazione di tutto ciò che è lasciato alle spalle, nel momento in cui il valore è estratto... Non esistono storie di residui, nessun atlante dell’abbandono, nessuna memoria di ciò che una persona era ma poteva non essere.”

Raqs Media Collective, *With Respect to Residue*, 2005

Nel momento in cui facciamo fronte a una situazione all’apparenza “abbandonata”, ci sembra subito chiaro che molto rimarrà. Perfino le pareti di un’industria chiusa pullulano di forme di vita, di cui solo alcune sono visibili all’occhio. Il riconoscere questo fatto ci porta all’incontro con la fecondità del residuo.

Nel 1855, il botanico inglese Richard Deacon ha pubblicato uno studio botanico sulle rovine dell’anfiteatro Flavio a Roma, *La flora del Colosseo*. Il suo meticoloso e monumentale scritto cataloga 420 specie di vegetazione che crescono nei sei acri delle rovine. Tra queste vi sono delle specie tanto rare in Europa che, al tempo, Deacon speculò che i semi fossero stati trasportati nelle budella degli animali e degli schiavi importati a Roma dall’Africa e dall’Asia per i grandi spettacoli di gladiatori. Deacon parla di queste piante rare con affetto e reverenza, e sottolinea che “formano una connessione con la memoria e ci impartiscono lezioni di speranza e di dolcezza, dopo la tristezza delle ere scomparse: e freddo davvero deve essere quel cuore che non risponde al loro appello silente; in quanto senza parole ci raccontano del potere rigenerante che anima la polvere della grandezza che si decompone”. Nel 1870, il Colosseo a Roma ha subito il primo di molti tentativi di “restauro” e l’esuberanza della vegetazione che era stata la consolazione del botanico ha iniziato a scomparire per dar spazio alla pietra nuda.

Il lessico delle gare e dei gladiatori non è cambiato molto negli ultimi due millenni. La velocità e il valore contano tanto come quando i prigionieri, gli schiavi e le bestie combattevano nell’arena del Colosseo. Semmai, le virtù olimpiche: *citius, altius, fortius* (più veloce, più alto, più forte) sono diventate le massime che governano il mondo contemporaneo; il passo della vita e

del lavoro si fa più veloce, i profitti e i prezzi salgono e gli eserciti si rafforzano. Le nostre società sono dei Colossei rinati. Noi siamo gli spettatori, i gladiatori e le bestie.

Alexander Langer, attivista autonomo, pensatore, dissidente politico del Partito Verde Europeo e originario dell’Alto Adige, con il suo interesse per il residuo e la sua enfasi ecologica sulla lentezza, offre un contrappunto interessante nel tardo ventesimo secolo al culto della velocità di Marinetti e all’imperativo del gladiatore. Ha proposto una sfida alla massima del *citius, altius, fortius* con la proposta di considerare una trinità alternativa di virtù: *lentius, suavius, profundius* (più lento, più dolce, più profondo).

Ormai da tempo le virtù olimpiche sono difese dai picchetti della polizia armata in tutto il mondo. A volte è necessario, in tempi come i nostri, riconsiderare alcune buone ragioni e metodi per rallentare le cose, per recuperare la pietra con i semi selvatici.

DER REST VOM JETZT RAQS MEDIA COLLECTIVE

■ Vor hundert Jahren wurde der Künstler, Dichter und Hohepriester einer muskulösen industriellen Ästhetik, Filippo Tommaso Marinetti, in einem Autounfall am Mailänder Stadtrand schwer verletzt. Während seiner Genesung schrieb er einen leidenschaftlichen Lobgesang auf die Geschwindigkeit, eben jene Kraft, die kurz zuvor sein Leben bedroht hatte. Seine in den kühnen Kadenzen des ersten futuristischen Manifests verfassten Worte schallen wie ein Fanfarenstoß für die Schnelligkeit des 20. Jahrhunderts: „Wir erklären, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit [...]. Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.“

Hundert Jahre später, in der verlassenen Aluminix-Fabrik in Bozen, die über fünf Jahrzehnte der Produktion von Marinettis geliebtem Aluminium

diente, bietet sich rückblickend die Erwägung eines anderen Rhythmus an. Nicht das rasende Ebenmaß der *architettura razionale*, sondern die weiche Synkopierung des in Vergessenheit Geratenen. Lasst uns für eine Weile zwischen dem Unmaß und Gleichmaß des Taktes verweilen und bedenken, was von einem Jahrhundert des atemlosen Strebens nach den versprochenen Reichtümern von Morgen übrig bleibt.

Eine leere Fabrik, die einst Aluminium produzierte – die Substanz von Bomben, Flugzeugen und Kaffeemaschinen, das Metall der Geschwindigkeit, des Todes und des Lichts – ist die Bühne und der Anlass für uns, das heraufzubeschwören, was zurückbleibt, wenn dem Leben, der Zeit und der Arbeit der Wert entzogen wird. Aluminium, welches als Folie und Gerüst zur Umhüllung zahlloser Dinge vom Butterbrot zur Baustelle dient, wird weggeworfen, sobald das Butterbrot gegessen und das Gebäude fertig gestellt ist. Berge werden planiert, um Bauxit abzubauen, das Haupterz des Aluminiums. Berge aus Aluminiumschrott werden eines Tages womöglich ihren Platz einnehmen. Die Alumix-Fabrik ist – wie ihre Gegenstücke in der ganzen Welt – ein Monument für das Übriggebliebene.

Turbinen, Transformatoren, Motoren, Schmelztiegel, Hochöfen, Produktionsziele und Megawatt von Elektrizität haben dieses Gebäude schon vor langer Zeit verlassen. Marinettis „großer Aufruhr der Arbeit“ ist zu anderen Kontinenten aufgebrochen und hat somit Platz für Staub, Schwamm und die Vorahnung der Wiederbelebung hinterlassen. Manifesta 7 betritt das Gebäude in diesem Moment des Innehaltens, stiehlt sich hinein zwischen die Stilllegung der Industrien in Europa und den nächsten Schachzug des Weltkapitals.

Der „Rest vom Jetzt“ ist ein Residuum im Herzen des Zeitgenössischen. Er ist, was von den Momenten der Transformation übrig bleibt und was durch die Risse der Zeit fällt. Er ist die eigensinnige Mahnung der Geschichte, die jede Addition und jede Subtraktion mit arithmetischer Beharrlichkeit verfolgt und auf ewig überträgt, was nicht aufgeht. Der „Rest vom Jetzt“ ist der Überschuss, der uns zum Pausieren, Erinnern und Verlangsamen drängt.

Die Erinnerung ans Vergangene, die Anerkennung des Residuums und die Vorbereitung auf das, was noch kommt, heißt, die Beziehung zwischen gegenwärtigem und vergangenem Leben

zu verstehen. Es heißt, die Dinge, die beinahe geschehen oder nicht ganz geschehen sind oder die nur ersehnt wurden, gegen das Körnchen dessen, was tatsächlich geschieht oder geschehen ist, zu halten. Das Residuum ist ein Raum offener, unerforschter Andersartigkeit. Das Zurückbleibende und das Bevorstehende teilen eine paradoxe Arbeitssolidarität.

In *Lance*, einer Kurzgeschichte über Zeitreisen und Raumfahrt, schrieb Vladimir Nabokov, die Zukunft sei das Obsolete in der Umkehrung, und legte somit nahe, dass sogar der Impuls, sich der Zukunft entgegenzuschleudern, immer bereits von seiner eigenen imminenten Veralterung überschattet wird. Die Alumix-Fabrik ist nun, wie so viele heroische und tragische Flirts des 20. Jahrhunderts mit der Zukunft, eine Lagerstätte für Überbleibsel. Welchen besseren Platz könnte es geben für den Rest des Jetzt?

II

Eine Ausstellung ist eine Gestaltung im Raum. *Der Rest vom Jetzt* ist auch eine Figur in der Zeit. Die ehemalige Alumix-Fabrik in Bozen liegt zwischen den Erhebungen der Dolomiten. Jede Felskante erinnert hier daran, dass das Industriezeitalter nur ein schwacher Wellenschlag an der Oberfläche des geologischen Zeitalters ist.

Eine Figur in die Zeit zu zeichnen, bedeutet, auf einer schwierigen, schlüpfrigen Fläche zu arbeiten. Je mehr Zeit vorübergeht, desto stärker werden die Gründe für das Erinnern, doch die Fähigkeit, sich die Vergangenheit ins Gedächtnis zu rufen, nimmt ab. Die Erinnerung umspannt dieses Paradoxon. Wir könnten behaupten, die Ethik der Erinnerung habe etwas zu tun mit der dringenden Verhandlung zwischen dem Sich-erinnern-Müssen (welches manchmal die Pflicht des Trauerns einschließt) und dem Voranschreiten (welches gelegentlich das Vergessen erfordert). Beide sind notwendig, und das Eine ist theoretisch vom Verzicht auf das Andere abhängig. Das Leben aber kann nicht zu einem simplen Rhythmus von regelmäßig alternierenden Episoden der Erinnerung und des Vergessens geführt werden, die sich gegenseitig in einer sauberen Nullrechnung aufheben.

Das Residuum bildet die Drehscheibe, auf der die heiklen Verhandlungen zwischen Erinnerung und Vergessen stattfinden, ist es doch der ungelöste, zögerliche Nachgeschmack eines Ereignisses

einleitet, das ein Wiederherstellen auslöst, im Umgang mit der Schwierigkeit der Rückbesinnung. Die Frage, was mit den Residuen geschehen soll – sollten sie verbrannt, beerdigt, eingefroren, einbalsamiert, betrauert, gefeiert, bedacht, übertragen, vergessen oder im Gedächtnis behalten werden – sucht uns allzeit heim. Sie verfolgt uns in unseren Privatleben ebenso wie sie die allgemeine Geschichte verfolgt, an der wir teilnehmen und die wir beanspruchen. Eine Figur in die Zeit zu zeichnen, bedeutet notwendigerweise, den Schwierigkeiten zu begegnen, die sich bei der Auseinandersetzung mit dem Übriggebliebenen einstellen. Auf die Fragen, die sie stellen, gibt es keine einfachen Antworten.

Bilder sind nicht immer die verlässlichsten Verbündeten gegen Vergesslichkeit, Worte spielen der Erinnerung Streiche. Vergessen ist einfach, besonders mithilfe des üblicherweise als Restauration bezeichneten Vorgangs, der uns die Auswirkungen der Zeit äußerlich ignorieren oder kosmetisch wiederherstellen lässt. Dem vorgegebenen Zweck ihrer Konstruktion widersprechend begünstigen Denkmäler die Vergesslichkeit. Gelegentlich kann die künstlerische *Arbeit* den notwendigen Zeitraum zur Reflexion und zur Erinnerung schwieriger Fragen gewähren. Anstelle des bereits verarbeiteten, unmittelbaren Eindrucks von Zeit, der sich aus einem Denkmal gewinnen lässt, erkunden wir das Potential selbst des bescheidensten Mementos, um die Sicherheit der Gegenwart ins Schwanken zu bringen.

Wie können Bilder und Objekte so zusammengeführt werden, dass sie einen nachhaltigen Zweifel in das Herz der Amnesie ätzen? Wie können Konzepte und Erfahrungen, die sich wachsam dem Impuls zur Auslöschung entgegenstellen, als Werkzeuge des Denkens und Fühlens, des Arbeitens in der Gegenwart ausgedrückt werden? Wie können wir uns an die Welt erinnern und sie erneut überdenken, ohne uns in Träumereien zu verlieren? Wie kann eine Betrachtung der Geschichte die Stumpfheit der Nostalgie vermeiden? Wie hat die Erinnerung zu funktionieren, wenn wir nicht Denkmäler, die den Pfad zu weiteren Nachforschungen verschließen, sondern Hinweisschilder als Forderung nach zukünftig zu unternehmenden Reisen errichten wollen?

Der Rest vom Jetzt ist eine Gelegenheit, diese Fragen zu stellen. Das Projekt bietet sowohl die

Bausteine einer Auseinandersetzung an als auch die Bereitschaft zur Aufmerksamkeit gegenüber den materiellen, kognitiven und emotionalen Konsequenzen zeitlicher Prozesse. Beidem liegt die Ahnung zugrunde, dass das Nachbild des Residuums in Kritik und einem Gegengift gegen die dünnkelhafte Narration des Fortschritts resultieren könnte. Wir können nur vorangehen, wenn wir verstehen, dass unsere Schulden an die Vergangenheit noch lange nicht abgearbeitet sind und dass wir sie mit uns in die Zukunft tragen müssen. Wir können nur vorangehen, wenn wir verstehen, dass die Zukunft aus den Schulden besteht, die wir in der Gegenwart anhäufen. Das Residuum ist eine unwahrscheinliche, aber effektive Treibkraft.

Die Künstlerinnen und Künstler, die wir zu *Der Rest vom Jetzt* eingeladen haben, haben auf unterschiedliche Weise auf unseren Vorschlag geantwortet. In ihren Reaktionen verbergen sich ganze Archive vergessener, wiedererlangter und ausgedachter Welten, Beispiele von praktizierter Beharrlichkeit und Verweigerung, Momente des Spiels, der Untersuchung, Fragestellung und Spekulation. Beim gemeinsamen Blick aus der Fabrik hinaus und auf die Berge wird Zeit geschichtet, ausgelaut, verdorben. Die Ausstellung nimmt Zeit gefangen, verdichtet sie, sät ihre Samen in einem Garten, bohrt ihre Löcher ins Mauerwerk, schabt ihren Staub von der Wand, baut die Brücke der Zeit ins Nirgendwo, misst Zeit nach Schutt, erzählt Geschichten über die sture Hartnäckigkeit der Dinge, Menschen und Lebensarten, die nicht zugeben wollen, dass ihre Zeit entweder vorbei oder noch nicht gekommen ist. Diese Ausstellung nimmt Zeit, legt sie auf einen langen Tisch, lässt sie einen hohen Turm erklimmen, einen Herzschlag im Steptanz aussetzen, aufsteigen wie Dunst und untergehen wie die Sonne, laufen wie ein Motor und tanzen wie ein Arbeiter, schlafen wie ein Hügel und wachen wie eine Fabrik, aufscheinen, fliehen und der Gefangennahme entgehen, wie die rätselhafte Erinnerung an eine tote Großmutter.

III

„Die Wertgewinnung aus jeglichem Material, Ort, Ding oder jeglicher Person schließt einen Prozess der Veredlung ein. Während dieses Prozesses vollzieht das Objekt eine Verwandlung und teilt sich in mindestens zwei Substanzen: ins Extrakt und den

Rest. Hinsichtlich des Residuums könnte man sagen, es sei das, was nie seinen Weg in eine tatsächliche Erzählung darüber findet, wie etwas (ein Objekt, eine Person, ein Zustand oder eine Seinsweise) entsteht oder in Erscheinung tritt. Es ist die Ansammlung all dessen, was nach der Wertgewinnung zurückbleibt [...] Es gibt keine Geschichte des Residuums, keine Atlanten des Aufgegebenen, keine Memoiren darüber, was ein Mensch wahrlich war, aber nicht sein konnte.“

(Raqs Media Collective, *Hinsichtlich des Residuums*, 2005)

In einer scheinbar „verlassenen“ Situation wird schnell deutlich, wie viel noch vorhanden ist. So gar in den Wänden einer geschlossenen Fabrik wimmelt es von Lebensformen, von denen nur einige mit bloßem Auge zu sehen sind. Dies zu erkennen bedeutet eine Begegnung mit der Fruchtbarkeit des Rests.

Im Jahr 1855 veröffentlichte der englische Botaniker Richard Deacon eine botanische Studie über die Ruinen des Flavischen Amphitheaters in Rom mit dem Titel *Die Flora des Kolosseums*. Seine akribische, monumentale Darstellung katalogisiert die 420 Arten der auf den sechs Morgen des zerfallenen Bauwerks wachsenden Vegetation. Zahlreiche Arten waren so selten in Europa, dass sie Deacon zur Spekulation veranlassten, sie seien als Samen, in den Verdauungstrakten von Tieren und Sklaven auf dem Weg zu den Gladiatorenspektakeln von Afrika und Asien aus, nach Rom importiert worden. Deacon spricht mit Zuneigung und Bewunderung von diesen seltenen Pflanzen: „Sie stellen eine Verbindung in der Erinnerung her und lehren uns hoffnungsvolle und besänftigende Lektionen inmitten der Traurigkeit vergangener Zeiten. Das Herz, das ihrem stillem Reiz widersteht, muss wahrlich kalt sein, denn obwohl sprachlos, erzählen sie uns von der verjüngenden Kraft, die den Staub zerfallener Größe belebt.“ Im Jahr 1870 erlebte das römische Kolosseum den ersten von zahlreichen modernen „Restaurierungsversuchen“, und der uralte kosmopolitische Überfluss an Vegetation, der des Botanikers Trost gewesen war, begann dem nackten Stein zu weichen.

Das Vokabular der Wettkämpfe und Gladiatorenspiele hat sich in den letzten zwei Jahrtausenden nicht viel verändert. Schnelligkeit und Tapferkeit haben noch ebenso viel Bedeutung wie damals, als Gefangene, Sklaven und Tiere in der

Arena des Kolosseums gegeneinander kämpften. Die olympischen Tugenden *citius, altius, fortius* (schneller, höher, stärker) sind zu den beherrschenden Maximen der zeitgenössischen Welt geworden – das Tempo des Lebens und der Arbeit wird schneller, Profite und Preise steigen höher, und Armeen werden stärker. Unsere Gesellschaften sind wiedergeborene Kolosseen. Wir sind Zuschauer, Gladiatoren und Tiere.

Der späte Alexander Langer, autonomer Aktivist, Denker, eigenbrötlerischer Politiker der Europäischen Grünen Partei und geborener Südtiroler, sorgte mit seinem Interesse für Hinterlassenschaften und seiner Betonung der Langsamkeit für einen interessanten Kontrapunkt zu Marinettis Geschwindigkeitsskult und gladiatorischem Imperativ im späten 20. Jahrhundert. Er schlug eine Herausforderung des Grundsatzes *citius, altius, fortius* durch eine alternative Trias von Tugenden vor: *lentius, suavius, profundius* (langsamer, sanfter, tiefer).

Seit einiger Zeit schon werden die olympischen Spiele auf der ganzen Welt von bewaffneten Polizeiposten verteidigt. In Zeiten wie diesen wird es notwendig, einige gute Gründe und Methoden in Betracht zu ziehen, um die Dinge zu verlangsamen und den Stein mit den wilden Samen zurück zu gewinnen.

DAVID ADJAYE
1966, DAR ES SALAAM, TZ
 LIVES IN LONDON, UK

CITIES IN 2007: NEW YORK, CHICAGO, DENVER, SAN ANTONIO, MIAMI, SAN FRANCISCO, NEW ORLEANS, PARIS, ROME, BERLIN, ÅRHUS, HYDERABAD, MUMBAI, MEXICO CITY, CAIRO, CASABLANCA, RABAT, BAMAKO, OUAGADOUGOU, ABIDJAN, ACCRA, KIGALI, BUJUMBURA, DAR ES SALAAM, NAIROBI, LUSAKA, LILONGWE, MAPUTO, ANTANANARIVO, PORT LOUIS, GABARONE, WINDHOEK, PRETORIA, JOHANNESBURG, MASERU AND CAPE TOWN



EUROPOLIS, 2008

METALLIC FOIL LAMINATED IN TOUGHENED CLEAR FLOAT GLASS, 230 x 160 x 1 CM

If Europe were condensed into one piece and combined as one cell, what would be left behind as residue? Two extremes: a very dense condition and a big void.

Primarily, European cities have not been planned; they have emerged and evolved over time. They are the result of layers of history and war, development, destruction, mixing, migration and changing populations. They are a collage of ideas, profound and superficial.

In conceiving *Europolis* David Adjaye has extracted information from the capital cities of the European Union and condensed it into a single entity. *Europolis* is not a traditional city but the idea of the city as phenomenon. Its organic form contains all the information about those cities from which it is drawn: material texture, population, time, scale and occupation.

David Adjaye is a British architect whose work is characterized by the originality of its materials and a sculptural approach to light. Alongside many international commissions, his work spans exhibitions, private homes and artist collaborations.

Se l'Europa fosse condensata in un unico blocco e ridotta a occupare uno spazio ristretto, cosa rimarrebbe? Due estremi: una situazione di grande densità e un grande vuoto. Le città europee non sono state pianificate a tavolino: sono semplicemente sorte e si sono evolute nel tempo. Esse sono il risultato di strati di storia, guerre, sviluppi, distruzioni, mescolanze, migrazioni e cambiamenti di popolazioni; sono un collage di idee, profonde e superficiali.

Per *Europolis* David Adjaye ha ricavato alcuni elementi dalle capitali dell'Unione Europea e li ha condensati in un'unica entità. *Europolis* non è una città tradizionale, ma un'idea della

città come fenomeno. La sua forma organica contiene tutte le informazioni delle città dalle quali deriva: composizione materiale, popolazione, tempo, proporzioni e tasso d'occupazione.

David Adjaye è un architetto britannico il cui lavoro si caratterizza per l'originalità dei materiali impiegati e per l'uso scultoreo della luce. Oltre a molte committenze internazionali, la sua attività spazia dalle mostre, alla realizzazione di case private, fino alle collaborazioni con artisti.

Wenn Europa zu einem einzigen Ganzen zusammengefasst und in einer Zelle zusammengefügt würde, was würde als Nachlass übrig bleiben? Zwei Extreme: eine sehr dichte Beschaffenheit und eine große Leere.

Europäische Städte sind nicht vornehmlich geplant worden. Sie sind entstanden und haben sich im Laufe der Zeit entwickelt.

Sie sind das Ergebnis unterschiedlicher Schichtungen von Geschichtlichem und Krieg, von Entwicklung, Zerstörung, Vermischungen, Einwanderung und Bevölkerungsveränderungen. Sie sind eine Collage von Ideen, tief und zugleich oberflächlich. Für das Konzept von *Europolis* hat David Adjaye Informationen von Hauptstädten der Europäischen Union extrahiert und zu einer einzigen Stadt zusammengefasst. *Europolis* ist keine traditionelle Stadt, sondern die Vorstellung der Stadt als Phänomen. Seine organische Form enthält alle Informationen jener Städte, aus denen sie entwickelt wurde: materielle Textur, Bevölkerung, Zeit, Maßstab und Ausdehnung.

David Adjaye ist ein britischer Architekt, dessen Werk von der Originalität seiner Materialien und einem skulpturalen Zugang zum Licht gekennzeichnet ist. Neben zahlreichen internationalen Aufträgen umfasst seine Arbeit Ausstellungen, Privathäuser und künstlerische Gemeinschaftsarbeiten.

KRISTINA BRÆIN
1955, OSLO, NO
LIVES IN OSLO, NO

CITIES IN 2007: MEXICO CITY, CUERNAVACA, ACAPULCO, NEW YORK, TRONDHEIM, LOS ANGELES, SAN DIEGO, DEN HAAG AND BOLZANO/BOZEN



THE PROBLEM OF FUNCTIONALITY, 2004–2008
LAMP SHADES AND TAPES, DIMENSIONS VARIABLE

“The idea of an ultimate comfort and functionality has always frightened me; in its perfection and finitude it is close to death. As I think sometimes: When you have found the perfect chair to sit in, then what? The non-functional and imperfect still has an unsatisfied yearning for something else, something better, in the same way that a mere idea might be closer to the truth than an absolute materialized result. Sitting uncomfortably is so obviously a temporary situation; you’ll have to change position after a while, which may lead to the reflection that there is no absolute way to sit.” *Kristina Bræin*

Kristina Bræin has studied music, art history, architectural theory and painting. Her interest in all these fields gives great amplitude to her way of working. She says: “The act of conducting a choir has connections to the way I feel about composing or “conducting” a spatial situation. Improvising music has given me a method for trusting my impulses also in my visual work.”

“I concetti di comfort e funzionalità mi hanno sempre spaventata; nella loro perfezione e compiutezza essi si avvicinano alla morte. A volte mi capita di pensare: quando hai trovato la sedia perfetta su cui sederti, cosa succede dopo? In ciò che non è perfetto e funzionale persiste il desiderio insoddisfatto di qualcos’altro, di qualcosa di meglio, proprio come una semplice idea dovrebbe essere più vicina alla verità rispetto al suo risultato materiale. Stare seduti su una sedia scomoda è ovviamente una situazione temporanea; dopo un po’ sarai costretto a cambiare posizione, e ciò potrebbe condurre alla riflessione che non esiste un modo assoluto di sedere”. *Kristina Bræin*

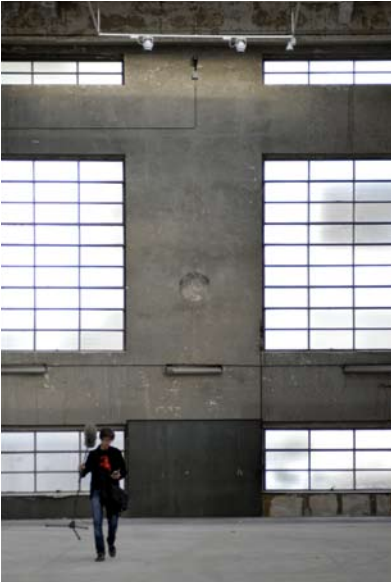
Kristina Bræin ha studiato musica, storia dell’arte, architettura e pittura. I suoi interessi in numerosi ambiti conferiscono grande apertura al suo modo di lavorare. Bræin afferma: “Il mio modo di comporre o ‘dirigere’ una situazione spaziale ha molto a che vedere con la direzione di un coro. L’abitudine a improvvisare nella musica mi ha insegnato a fidarmi dei miei impulsi anche nel mio lavoro visivo”.

„Die Vorstellung von höchstem Komfort und höchster Funktionalität hat mich immer erschreckt. In ihrer Perfektion und Endlichkeit ist sie dem Tod nahe. Manchmal denke ich: Wenn du den perfekten Stuhl zum Sitzen gefunden hast, was dann?“ Das Unfunktionale und Unperfekte besitzt noch eine unbefriedigte Sehnsucht nach etwas anderem, etwas Besserem, auf dieselbe Weise, wie eine bloße Idee der Wahrheit näher sein kann als ein absolut materialisiertes Ergebnis. Unkomfortabel zu sitzen ist offensichtlich eine nur vorübergehende Situation: Nach einer gewissen Zeit wird man die Position wechseln müssen. Was wiederum zur Überlegung führt, dass es keine vollkommene Art zu sitzen gibt.“ *Kristina Bræin*

Kristina Bræin hat Musik, Kunstgeschichte, Architekturstheorie und Malerei studiert. Ihr Interesse an all diesen Bereichen der Kunst verleiht ihrer Arbeitsweise eine große Vielfaltigkeit. Kristina Bræin: „Der Akt des Chordirigierens ist verbunden mit der Weise, wie ich eine räumliche Situation komponiere oder „dirigiere“. Die Improvisation mit Musik hat mir eine Methode vermittelt, die es mir erlaubt meinen Impulsen auch in meiner visuellen Arbeit zu vertrauen.“

STEFANO BERNARDI
1970, BOZEN/BOLZANO, IT
LIVES IN BOZEN/BOLZANO, IT

CITIES IN 2007: VENICE, VIENNA, ELBA ISLAND, HAMBURG AND BOLOGNA



CLOSE YOUR EYES!, 2008
SOUND INSTALLATION FROM RECORDINGS OF THE RESTORATION WORK AT THE ALUMIX FACTORY

“I approached the Alumix factory as if it were a gigantic sound box, where the restoration workers are musicians who “play” it unawares. My work is to select and assemble their improvisations by respecting the chronological order of the works. A very long reverberation that dilates any sound and gives it a unique and unrepeatable quality characterizes the acoustic quality of the factory. The pneumatic drill is transformed into very low frequency waves. The impossible silence of an artisan and industrial zone fills the air with distant sounds, almost unrecognizable. Then there are love songs, broken glass, shining flex, bulldozers, trowels, burners and drills. This sound, recorded during the entire period of the restoration from October 15, 2007 to April 17, 2008, narrates the metamorphosis of the building from a state of neglect to its new, revived function. The sound boxes return the sounds to their original sites in order to obtain a second reverberation, to give a second identity to the reproduced sounds.” *Stefano Bernardi*

Stefano Bernardi graduated in 1995 from ZeLIG, the school of documentary, television and new media in Bolzano. He now works as a freelance audio-visual professional. He plays in the rock group *ziZ*, and in a duo called *Ubik*. With his *SUB* solo project he produces soundtracks, electronic music and makes audio-video installations.

“Considero la struttura una gigantesca cassa armonica e i lavoratori i musicisti che la ‘suonano’ senza saperlo. Il mio compito è quello di selezionare e montare le loro improvvisazioni rispettando l’ordine cronologico delle opere. L’acustica dello stabile è caratterizzata da un riverbero lunghissimo che dilata qualsiasi suono e lo caratterizza, rendendolo unico e irripetibile. Il martello pneumatico si trasforma in un’onda di frequenze bassissime. Il silenzio impossibile di una zona artigianale e industriale riempie l’aria di suoni lontani, quasi indistinguibili, poi canzoni d’amore, vetri infranti, flex scintillanti, ruspe, spatole, bruciatori e trapani. Una selezione di suoni registrati durante tutto l’arco della ristrutturazione, dal 15 ottobre 2007 al 17 aprile 2008, raccontano il passaggio del tempo e la metamorfosi dell’edificio, dallo stato di abbandono a una nuova funzione ritrovata. Le casse acustiche posi-

zionate all’interno dello stabile restituiscono i suoni ai loro luoghi d’origine in modo da ottenere un secondo riverbero che dia una seconda identità alle sonorità riprodotte”.

Stefano Bernardi

Stefano Bernardi si è diplomato nel 1995 alla ZeLIG, la scuola di cinematografia documentaria, televisione e nuovi media di Bolzano. Fa parte del gruppo rock *ziZ*, e del duo *Ubik*. Attraverso il suo progetto *SUB* produce colonne sonore, musica elettronica e installazioni audio-video.

„Ich nähere mich der Alumix-Fabrik, als wäre sie ein gigantischer Resonanzkörper, in dem die Restaurierungsarbeiter Musiker sind, die darauf „spielen“, ohne sich dessen bewusst zu sein. Meine Arbeit besteht darin, ihre Improvisationen so auszuwählen und zusammenzustellen, dass die chronologische Ordnung der Arbeiten eingehalten wird. Die akustische Beschaffenheit der Fabrik ist durch einen sehr langen Nachhall gekennzeichnet, der jeden Laut dehnt und ihm eine einzigartige und unwiederholbare Qualität verleiht. Die Geräusche der Pressluftbohrer werden in ausgesprochen niedrige Frequenzwellen verwandelt. Die unmögliche Stille einer Handwerks- und Industriezone füllt die Luft mit weit entfernten, beinahe nicht wieder erkennbaren Geräuschen. Danach Liebeslieder, zerbrechendes Glas, Planierdraht, Stahlkellen, Brenner und Bohrer. Diese Geräusche, die während der gesamten Dauer der Restaurierungsarbeiten vom 15. Oktober 2007 bis zum 17. April 2008 aufgenommen wurden, erzählen die Metamorphose des Gebäudes von seinem vernachlässigten Zustand zu seiner neuen, wiederbelebten Funktion. Die Resonanzkörper, die innerhalb der Anlage angebracht wurden, geben die Laute an ihren ursprünglichen Orten wieder. Dadurch entsteht ein zweiter Nachhall, der den reproduzierten Geräuschen eine zweite Identität verleiht.“ *Stefano Bernardi*

Stefano Bernardi hat 1995 sein Studium an der ZeLIG, Schule für Dokumentarfilm, Fernsehen und neuen Medien in Bozen, abgeschlossen und arbeitet nun freischaffend im Bereich audiovisueller Medien. Er ist Mitglied der Rockformation *ziZ* und spielt in einem Duo namens *Ubik*. Mit seinem SUB genannten Soloprojekt produziert er Soundtracks, elektronische Musik und audio-visuelle Installationen.

CONTEMPORARY CULTURE INDEX
BASED IN SAN FRANCISCO, US

CITIES IN 2007: NEW YORK, CLEVELAND, LONDON, AKRON, VIENNA, LOS ANGELES, BARCELONA, RILEYVILLE, BERLIN, PARIS AND EUREKA

CONTEMPORARY CULTURE INDEX, 2008
ONLINE BIBLIOGRAPHICAL DATABASE

contemporary culture index (ccindex.info) is an online, open-access, multidisciplinary database of journals and periodicals that are either ignored by other database vendors or absent from the Internet. The aim of this project is to cover the growing need for specialized information neither limited to any single academic category nor to a geographical or linguistic area. contemporary culture index does not pretend to be exhaustive. Aware that “exhaustivity” is impossible, ccindex has opted for a rigorous selection of titles on the basis of the quality of their research. A high number of non-Western journals are not indexed in existing databases; contemporary culture index’s aim is to make this valuable information its core. Another important ambition is to connect materials that are seldom juxtaposed, in order to favor new research approaches as well as to index small and influential publications that are out of print, especially those originating from artists or cultural producers rather than from conventional academic institutions.

Initiated in 2001, contemporary culture index is composed of a team of librarians with extensive experience in the academic research area. Its headquarters are currently located in San Francisco with offices in Barcelona and Manhattan. At Manifesta 7 ccindex is presented by Javier Anguera Phipps.

contemporary culture index (ccindex.info) è un archivio digitale online, multidisciplinare e ad accesso libero, che contiene giornali e periodici che sono ignorati da altri distributori di database. Lo scopo del progetto è soddisfare il crescente bisogno di informazione specialistica non limitandola a una categoria accademica particolare, né a una particolare area geografica o linguistica. contemporary culture index non pretende di essere esaustivo: cosciente dell’impossibilità della completezza assoluta, ccindex ha operato una selezione rigorosa di titoli valutando l’aspetto qualitativo delle ricerche. Molti giornali non occidentali non vengono catalogati negli archivi esistenti; obiettivo centrale di contemporary culture index è quello di occuparsi della trasmissione di queste preziose informazioni. Tra le altre finalità principali c’è il collegamento di materiali che solo raramente vengono messi a confronto per stimolare nuove strategie di ricerca. contemporary culture index è anche interessato a catalogare brevi e impor-

contemporary culture index	
http://www.ccindex.info	ccindex timeline
2001	conception; preliminary research; letterhead production location: barcelona
2002	selection of journals; contact periodicals; indexing standards; indexing begins location: vienna
2003	indexing; selection of non-public online database software; posting of records online location: santa barbara # of records @ database: 1489
2004	indexing location: santa barbara # of records @ database: 3212
2005	indexing; initial contacts with software developers location: santa barbara; san francisco # of records @ database: 4197
2006	indexing; new software developer; development of public software and website location: san francisco; los angeles # of records @ database: 5434
2007	indexing; beta 01 software & website launched -http://ccindex.info/; re-activation of barcelona node; indexing of historical journals and periodicals; distribution of database to scholars, librarians, initial users feedback locations: san francisco; barcelona; los angeles # of records @ database: 8605
2008	indexing; preparation of beta 02 software & website for Manifesta 7; initial contact with Project Projects locations: san francisco; barcelona; manhattan # of records @ database: (4.21.08): 9889

tanti pubblicazioni che sono ormai fuori stampa, in particolare quelle di artisti o produttori culturali piuttosto che quelle prodotte da istituzioni accademiche convenzionali.

Avviato nel 2001, contemporary culture index è il risultato di un gruppo di bibliotecari che da tempo operano nel campo della ricerca accademica. Il progetto attualmente ha sede a San Francisco con uffici a Barcellona e Manhattan. A Manifesta 7 ccindex è presentato da Javier Anguera Phipps.

contemporary culture index (ccindex.info) ist eine Datenbank, die online, frei zugänglich und multidisziplinär ist. Sie umfasst Zeitungen und Zeitschriften, die von anderen Datenbank-Anbietern nicht berücksichtigt werden oder sonst nicht im Internet präsent sind. Das Ziel dieses Projekts ist es, den wachsenden Bedarf an spezialisierter Information abzudecken, die weder auf eine akademische Kategorie noch auf ein geographisches oder sprachliches Gebiet beschränkt ist. contemporary culture index erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Im Bewusstsein, dass Vollständigkeit unmöglich ist, hat ccindex sich für eine rigorose Auswahl von Titeln auf Basis ihrer Forschungsqualität entschieden. Eine große Anzahl von nichtwestlichen und europäischen Zeitschriften sind in existierenden Datenbanken nicht gelistet. Der Anspruch von contemporary culture index besteht darin, diese wertvollen Informationen zu seinem zentralen Aufgabengebiet zu machen. Ein wichtiges Anliegen ist es, bislang eher selten miteinander verbundene Bereiche zu kombinieren, um damit neue Forschungsansätze zu fördern. Ein anderes Interessengebiet von ccindex besteht darin, kleine und einflussreiche Publikationen, die nicht länger herausgegeben werden, ins Verzeichnis aufzunehmen. Das betrifft in erster Linie Veröffentlichungen, die nicht von konventionellen akademischen Institutionen, sondern vielmehr von Künstlerinnen und Künstlern beziehungsweise Kulturschaffenden stammen.

contemporary culture index wurde 2001 initiiert und besteht aus einem Team von Bibliothekarinnen und Bibliothekaren, die über eine weitreichende Erfahrung auf dem Gebiet der akademischen Forschung verfügen. Das Hauptquartier befindet sich derzeit in San Francisco; kleinere Stützpunkte finden sich in Barcelona und Manhattan. Im Rahmen der Manifesta 7 wird ccindex von Javier Anguera Phipps vorgestellt.

YANE CALOVSKI
1973, SKOPJE, MK
LIVES IN SKOPJE, MK

CITIES IN 2007: PRISTINA, GRAZ, VIENNA, BELGRADE, ROTTERDAM, NEW YORK, BYTOM, HONG KONG, AMSTERDAM, WORPSWERDE, MALMÖ AND BERLIN



MASTER PLAN, 2008
DRAWINGS, VIDEO, PUBLICATION AND THE ORIGINAL COPY OF KENZO TANGE ASSOCIATES' MASTER PLAN FOR THE RECONSTRUCTION OF SKOPJE'S CITY CENTER

As a “new” city of the mid-Sixties Skopje was a rare case of intended brilliance and unfocused deliberation. The capitalists envisioned it; the socialists articulated it and the communists built it. Today the city has moved into a very different realm of political and urban discourse, committed not so much to progressive ideals of urban living as to emblematic “prize architecture.” *Master Plan* is an installation of drawings and video that incorporates the recently unearthed, winning proposal by Kenzo Tange Associates for the reconstruction of the city of Skopje following the earthquake of July 1963. The video and the series of drawings present further ideas found in traces of information and the residue of research. *Master Plan* gives a sense of how the rational space of diagrams comes to overlap with the mystical space of illusions.

Yane Calovski makes drawings, writes stories, develops narrative strategies for public spaces and believes in vernacular knowledge. He is the founder of *D*, a journal of contemporary drawing and, in collaboration with the artist Hristina Ivanoska, *press to exit project space*.

Città “nuova” di metà anni sessanta, Skopie era un caso eccezionale di genialità progettuale e decisioni prive di prospettiva. I capitalisti l’avevano pianificata, i socialisti l’avevano raffigurata e i comunisti l’avevano costruita. Oggi la città mette in pratica un discorso politico e urbanistico molto diverso, perseguendo non tanto gli ideali progressisti dell’urbanistica quanto emblematiche “architetture da premio”. *Master Plan* è un’installazione composta da disegni e video; essa include il progetto, recuperato di recente, del concorso vinto dallo studio Kenzo Tange Associates per la ricostruzione della città dopo il terremoto del luglio 1963. Il video e la

serie di disegni presentano ulteriori idee ritrovate nella documentazione e nel resto della ricerca. *Master Plan* dà un senso al modo in cui si sovrappongono lo spazio razionale dei diagrammi e lo spazio mistico delle illusioni.

Yane Calovski disegna, scrive storie, sviluppa strategie narrative per spazi pubblici e crede nella conoscenza locale. Ha fondato *D*, una rivista di disegno contemporaneo e, insieme all’artista Hristina Ivanoska, *press to exit project space*.

Als eine „neue“ Stadt Mitte der Sechziger Jahre war Skopje einer der seltenen Fälle versuchter Großartigkeit und zielloser Beratungen. Die Kapitalisten hatten es sich ausgedacht, die Sozialisten angedacht und die Kommunisten gebaut. Heute ist die Stadt Mittelpunkt eines ganz anderen politischen und städtebaulichen Diskurses, der weniger den fortschrittlichen Idealen des urbanen Leben als vielmehr symbolischer „Preisarchitektur“ verpflichtet ist. *Master Plan* ist eine Installation von Zeichnungen und einem Video, die sich dem jüngst wieder ausgegrabenen Siegerprojekt von Kenzo Tange Associates für die Neugestaltung der Stadt Skopje nach dem Erdbeben vom Juli 1963 annimmt. Das Video und eine Reihe von Zeichnungen zeigen weitere Ideen, die in Informationsspuren und Forschungsrückständen gefunden werden konnten. *Master Plan* vermittelt einen Eindruck davon, wie sich der rationale Raum der Diagramme und Grafiken und der mystische Raum der Illusionen überlappen.

Yane Calovski macht Zeichnungen und schreibt Geschichten, entwickelt Erzählstrategien für öffentliche Räume und glaubt an das tradierte Volkswissen. Er hat *D*, eine Zeitschrift für zeitgenössische Zeichnung gegründet sowie (in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Hristina Ivanoska) den *press to exit project space*.

CANDIDATV
AGNESE TROCCHI, ANTONIO VENEZIANO, AND MANUEL BOZZO
THEY LIVE IN ROME, IT

CITIES IN 2007: ROME, BARCELONA, ZAGREB, HELSINKI AND GRAZ



L'OMBRA DELLE FREQUENZE (THE SHADOW OF FREQUENCIES), 2008
VIDEO INSTALLATION AND PUBLIC TELEVISION PROGRAM, DIMENSIONS VARIABLE

Abandoned industrial areas are left at the borders of visual field as spaces that are barely noticed during a walk through the city. The same happens in the brain: there are abandoned, unused zones that go unnoticed: lost memories or unknown faculties. *L'ombra delle frequenze* investigates the possibility of connecting with these abandoned areas. "Using the keyword *cronovisore*, a machine for viewing past events invented in the 1960s by an Italian priest, we have found videos on the Internet where *telepresences* haunt frequencies and neural networks wander in beautiful landscapes of urban blight trying to establish a contact; they call to reactivate the abandoned areas of the brain. We set up a TV station in a technology dump inside the Alumix factory in order to concentrate these interferences. Down there, between the fragments of a shattered present, something is alive and needs our energy to be released from the shadow of frequencies." *CandidaTV*

CandidaTV is an extended group emerging from various self-managed organizations: rave parties, street theater, radio and BBS. Since 1999 it has promoted an unmediated approach towards media: "Make your own TV."

Aree industriali abbandonate vengono lasciate ai margini del campo visivo come spazi a malapena percepiti nel corso di una passeggiata in città. Lo stesso accade nel cervello: ci sono zone abbandonate, aree non usate che passano inosservate: ricordi dimenticati o facoltà sconosciute. *L'ombra delle frequenze* si interroga sulla possibilità di entrare in contatto con queste zone abbandonate. "Usando la parola chiave *cronovisore*, una macchina per vedere eventi provenienti dal passato inventata da un prete italiano negli anni sessanta, abbiamo trovato in rete dei video in cui delle *telepresenze* infestando frequenze e networks neurali, aggirandosi negli splendidi paesaggi del degrado urbano e cercando di stabilire un contatto, emettono richiami per riattivare le aree abbandonate del cervello. Abbiamo in-

stallato una stazione televisiva in una discarica tecnologica all'interno dell'Alumix per concentrare queste interferenze. Laggiù, tra i frammenti di un presente infranto, qualcosa è vivo e richiede la nostra energia per essere liberato dall'ombra delle frequenze". *CandidaTV*

CandidaTV è un collettivo che nasce da varie organizzazioni autogestite: *rave parties*, teatro di strada, radio e Bbs. A partire dal 1999 promuove "Fatevi la vostra TV", un approccio non mediato verso i mezzi di comunicazione

Verlassene Industriegebiete am Rand des Blickfelds als Räume, die während eines Spaziergangs durch die Stadt kaum wahrgenommen werden. Dasselbe passiert im Gehirn: Es gibt verlassene, ungenutzte Zonen, die unbemerkt bleiben: verlorene Erinnerungen oder unbekannte Fähigkeiten. *L'Ombra delle Frequenze* fragt, ob es möglich ist, mit diesen verlassenen Gebieten in Kontakt zu treten.

„Indem wir das Schlüsselwort *cronovisore* verwenden – eine in den 60er-Jahren von einem italienischen Priester erfundene Maschine, die es erlaubt vergangene Ereignisse zu sehen – haben wir online Videos gefunden, wo *Telepräsenzen* durch Frequenzen geistern und neurale Netzwerke wunderschöne Landschaften urbaner Verwahrlosung durchwandern. Sie versuchen einen Kontakt herzustellen. Sie rufen dazu auf, verlassene Gebiete des Gehirns zu reaktivieren. Wir haben eine TV-Station in einem Technologiesdepot innerhalb der Alumix-Fabrik aufgebaut, um diese Interferenzen zu bündeln. Hier unten, zwischen den Fragmenten einer zerrütteten Gegenwart, ist etwas, das lebt und unsere Energie benötigt, um sich von den Schatten der Frequenzen befreien zu können.“ *CandidaTV*

CandidaTV ist ein Kollektiv, das aus verschiedenen selbstverwalteten Realitäten hervorgeht: Rave-Parties, Straßentheater, Radio und BBS. Seit 1999 setzt sie sich für einen nicht-medialen Zugang zu Medien ein: „Mach dein eigenes Fernsehen!“

MARCOS CHAVES
1961, RIO DE JANEIRO, BR
LIVES IN RIO DE JANEIRO, BR

CITIES IN 2007: SÃO PAULO, TOKYO, STOCKHOLM, VENICE, KASSEL, MUNICH, BERLIN, ATHENS, HELSINKI, MADRID, LISBON, PORTO, PARIS, PORTO ALEGRE AND RECIFE



LAUGHING MASK, 2005
VIDEO, DURATION: 1' 48'', LOOP

The artist is wearing a latex mask purchased at a Rio Carnival store. It seems as if he wants to take a deep breath, but is unable to do so. "Chaves is not interested in the formal product, in the 'artistic' object itself, nor in its aesthetics. The creation of a work of art is, for him, nothing more than removing a common object from its logical context, adding to it words and other media stemming from outside the narrow scope of what can be seen, playing with mental associations, humor and chance. These are his 'aesthetic' criteria. Marcos Chaves finds surprising meanings and values in vulgar things that are dissimulated by habit or convention. He makes unpredictable displacements and produces parodistic assemblages by distilling his acute observations of the world, from technology to rubbish." *Ligia Canongia*

The work of Marcos Chaves is characterized by the use of different media, moving openly between the production of objects, photographs, videos, drawings, words and sounds.

L'artista indossa una maschera in latex acquistata in un negozio di Rio che vende articoli per il carnevale. Sembra che voglia fare un respiro profondo, ma non ci riesce. "Chaves non è interessato al prodotto formale, all'oggetto 'artistico' in sé, e neppure alla sua estetica. Per lui costruire un'opera d'arte non è altro che estrapolare un oggetto comune dal suo contesto logico e, aggiungendo parole o altri elementi che esulano dalla sfera limitata di ciò che può essere visto, giocare con associazioni mentali, con l'umorismo e il caso. In questo consistono le sue procedure 'estetiche'. Marcos Chaves sconvolge i significati e i valori delle cose semplici che si celano nelle abitudini e nelle convenzioni, e

attua imprevedibili dislocamenti attraverso assemblaggi parodistici, distillando le sue acute osservazioni sul mondo dalla tecnologia alla spazzatura". *Ligia Canongia*

L'opera di Marcos Chaves si caratterizza per l'uso di diversi mezzi di comunicazione: oggetti, fotografie, video, disegni, parole e suoni.

Der Künstler trägt eine Latexmaske, die er in einem Karneval-Geschäft in Rio gekauft hat. Es sieht aus, als wolle er tief einatmen, aber dazu nicht in der Lage wäre. „Chaves interessiert sich weder für das formale Produkt, das ‚künstlerische‘ Objekt selbst, noch für dessen Ästhetik. Ein Kunstwerk zu erzeugen, kann für ihn auch bloß darin bestehen, einen gewöhnlichen Gegenstand aus seinem logischen Kontext herauszulösen; ihm Worte und andere Bedeutungsträger beizufügen, die von außerhalb des engen Bereiches des Sichtbaren stammen; mit geistigen Assoziationen, mit Humor und dem Zufall zu spielen. Darin bestehen seine ‚ästhetischen‘ Vorgehensweisen. Marcos Chaves überrascht mit Bedeutungen und Werten, die in ordinären Dingen stecken und unter Gewohnheit oder Konvention begraben sind. So schafft er unvorhersehbare Verschiebungen und Verknüpfungen im Tonfall der Parodie, der seine scharfen Beobachtungen der Welt – von Technologie bis Abfall – herausdestilliert.“ *Ligia Canongia*

Die Arbeit von Marcos Chaves ist vom Gebrauch verschiedener Medien gekennzeichnet. Sein Werk bewegt sich frei zwischen Objekten, Fotografien, Videos, Zeichnungen, Worten und Klängen.

NEIL CUMMINGS & MARYSIA LEWANDOWSKA
NEIL CUMMINGS 1958, ABERDARE, UK; MARYSIA LEWANDOWSKA, 1958, SZCZECIN, PL
THEY LIVE IN LONDON, UK

CITIES IN 2007: STOCKHOLM, WARSAW, KRAKOW, MAASTRICHT, BELGRADE, VADUZ, OBERHAUSEN, BERLIN, MECHLEN, ISTANBUL AND TURIN



POST-PRODUCTION, 2008
ONE-HOUR FILM PROGRAM FROM THE *ENTHUSIASTS: ARCHIVE*

*“Post-production is a film program selected from the **Enthusiasts: archive** (enthusiastsarchive.net). The archive is the result of the artists’ extensive research into films made by amateur film clubs that were active in Poland during the Socialist period. These films have been restored and made available online through ‘open content’ licenses. The archive enables visitors to explore the generosity of the enthusiast, which reveals a range of interests and experiences generally invisible amongst the breathless flow of State funded, or professional films. Our intention through **Enthusiasts: archive** is to generate interest and discussion about the nature of contemporary creative exchange, the function of public archives and the future of the public domain.”*

Neil Cummings & Marysia Lewandowska

Neil Cummings & Marysia Lewandowska have been collaborating together since 1995. They have worked with museums, banks, galleries, archives, auction houses, schools and department stores. They have investigated the smuggling of goods across the Polish-Ukrainian border, documented the lost property recovered in the London transport system in a single day and impersonated a famous art dealer. Their different projects have consistently engaged with the relationship between art and institutions coupled with other domains such as politics, society and economics.

*“Post-production è una rassegna di film selezionati da **Enthusiasts: archive** (enthusiastsarchive.net). Si tratta di un archivio frutto dell’estesa ricerca degli artisti nell’ambito della produzione cinematografica di cineclub amatoriali, che erano attivi in Polonia durante il socialismo. I film sono stati restaurati e messi in rete a disposizione del pubblico grazie a licenze ‘open source’. L’archivio permette ai visitatori di esplorare la generosità degli ‘entusiasti’, svelando una gamma di interessi e di esperienze generalmente impossibili da rintracciare nel flusso incalzante della produzione cinematografica finanziata da enti statali o di carattere professionale. Il nostro intento attraverso **Enthusiasts: archive** è quello di stimolare l’interesse e la discussione sulla natura dello scambio creativo contemporaneo, sulla funzione degli*

*archivi pubblici e del dominio pubblico”. **Neil Cummings & Marysia Lewandowska***

Neil Cummings & Marysia Lewandowska collaborano dal 1995. Hanno lavorato con musei, banche, gallerie, case d’asta, grandi magazzini e scuole. Hanno fatto ricerche sul contrabbando che ha luogo sul confine polacco-ucraino, hanno classificato gli oggetti smarriti nel corso di una giornata sulla rete dei trasporti urbani londinesi, e imitato un famoso mercante d’arte. I loro progetti offrono una riflessione sul rapporto tra l’arte e le istituzioni, e gli ambiti della politica, della società e dell’economia.

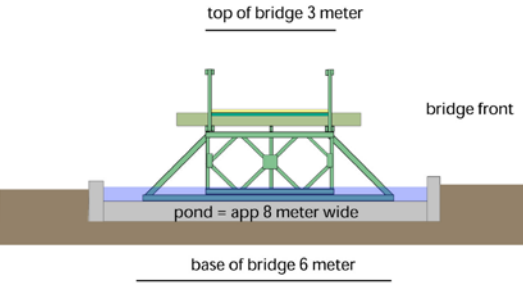
*„Post-Production ist ein Programm mit ausgewählten Filme aus **Enthusiasts: archive** (enthusiastsarchive.net), einem Archiv, das aus der ausgedehnten Recherche der Künstler über Filme, die in der sozialistischen Ära in polnischen Amateurfilmvereinen entstanden sind, resultiert. Diese Filme wurden restauriert und mittels „open-content“-Lizenzen online zugänglich gemacht. Das Archiv ermöglicht den Besucherinnen und Besuchern, die Großherzigkeit der ‚Enthusiasten‘ zu ergründen. Eine Großherzigkeit, die ein Spektrum von Interessen und Erfahrungen offenbart, die im atemlosen Fluss der staatlich geförderten oder professionell vermittelten Filme für gewöhnlich unsichtbar sind. Mit **Enthusiasts: archive** wollen wir das Interesse an der Natur des gegenwärtigen kreativen Austausches, an der Funktion öffentlicher Archive und an der Zukunft des öffentlichen Sektors wecken sowie eine Diskussion darüber anregen.”*

Neil Cummings & Marysia Lewandowska

Neil Cummings & Marysia Lewandowska arbeiten seit 1995 zusammen; in Museen, Banken, Galerien, Archiven, Auktionshäusern, Bildungseinrichtungen und Kaufhäusern. Sie haben den Warenschmuggel über die polnisch-ukrainische Grenze erforscht, verlorenes Eigentum, das im Londoner Nahverkehrsnetz innerhalb eines Tages aufgefunden wurde, dokumentiert und sich für berühmte Kunsthändler ausgegeben. Ihre Projekte haben sich trotz ihrer Vielseitigkeit kontinuierlich mit den Beziehungen der Kunst zu ihren Institutionen sowie ihren politischen, sozialen und wirtschaftlichen Aspekten auseinandergesetzt.

HAROLD DE BREE
1966, VOORSCHOTEN, NL
LIVES IN THE HAGUE, NL

CITIES IN 2007: REYKJAVIK, GOTHENBURG, SEOUL, BUSAN, SARAJEVO, ZURICH AND THE BIESBOSCH



M1 SS BAILEY BRIDGE, 2008
WOODEN CONSTRUCTION, 27 × 480 × 250 CM

The Bailey Bridge – a strong and quickly assembled, prefabricated bridge – was first used by the Allied Forces in Italy in 1943. The ease of movement it provided was decisive as the retreating German and Italian armies destroyed existing bridges. The original design is still in use as a rapid response bridge. It became part of the US Government program concerning possible disaster scenarios after September 11th. “To build a 27 meter-long M1 Bailey Bridge over the rectangular pond situated in front of the aluminum factory built by Benito Mussolini’s government seemed to me the best way to contribute to Manifesta 7. The bridge does not reach neither of the shores, and it is too high for people to cross.” *Harold de Bree*

The work of Harold de Bree reconstructs sections from history in such a way as to trigger deep memories and sensations. It often has an industrial, military glow: he is particularly attracted by pure, sober, grey forms and by heavy, dangerous things. Through repetition, however, these colossal objects seem to become incoherent and less concrete. “After I completed various studies in graphic design and painting at the Art Academy in The Hague and Rotterdam, I transformed myself into a big elephant. I am now working on large-scale constructions in The Hague, mostly site specific.” *Harold de Bree*

Il ponte Bailey è una costruzione prefabbricata, resistente e facilmente ricostruibile. Venne usato per la prima volta dalle Forze Alleate nel 1943 in Italia. La sua estrema facilità di movimento, mentre le truppe italiane e tedesche in ritirata procedevano alla sistematica distruzione dei ponti, si rivelò decisiva. Il progetto originario è ancora in uso come struttura d’emergenza ed è diventato parte del programma governativo statunitense riguardante possibili scenari di disastro dopo l’11 settembre. “Ho pensato che il modo migliore di partecipare a Manifesta 7 fosse quello di costruire un ponte Bailey di 27 metri sopra la vasca rettangolare realizzata dal governo di Benito Mussolini, situata davanti all’Alumix. Il ponte non unisce nessuna delle sponde ed è troppo alto perché la gente possa attraversarlo”. *Harold de Bree*

L’opera di Harold de Bree è una riscrittura della storia atta a suscitare ricordi e sensazioni profonde e che ha spesso un aspetto industriale e militare. L’artista è particolarmente attratto da forme pure, sobrie, grigie, e da oggetti pesanti e pericolosi. Nelle sue ricostruzioni, tuttavia, questi oggetti colossali sembrano diventare incoerenti e meno concreti. “Dopo vari corsi di studio in grafica e in pittura all’Accademia d’Arte de L’Aia e di Rotterdam, mi sono trasformato in un grande elefante. Ora lavoro a costruzioni su larga scala, soprattutto progetti *site specific* a L’Aia”. *Harold de Bree*

Die Bailey-Brücke, eine stabile - aus vorgefertigten Einzelbauteilen bestehende, schnell zusammengesetzte Brücke - wurde erstmals 1943 von den Alliierten in Italien eingesetzt. Sie war entscheidend für die Gewährleistung der Fortbewegung, als die deutschen und italienischen Truppen damit begannen, auf ihrem Rückzug die bereits bestehenden Brücken zu zerstören. Die ursprüngliche Bauform ist noch immer als schnelle Einsatzbrücke in Verwendung. Nach dem 11. September wurde sie Teil der Katastrophenszenarien der US-Regierung. “Eine 27 Meter lange M1-Bailey-Brücke über den rechteckigen Teich dieser Aluminium-Fabrik zu bauen, die von Benito Mussolinis Regierung errichtet worden war, erschien mir der geeignetste Beitrag zur Manifesta 7. Die Brücke wird keines der beiden Ufer erreichen und überdies zu hoch sein, um sie zu besteigen.” *Harold de Bree*

Die Arbeiten von Harold de Bree rekonstruieren Abschnitte der Geschichte, indem sie tief liegende Erinnerungen und Sineseindrücke zutage fördern. Dabei lassen sie häufig einen Bezug zu industriellem, militärischem Abglanz erkennen: Besondere Anziehung üben einfache, nüchterne, graue Formen sowie schwere und gefährliche Gegenstände auf ihn aus. In seiner Wiedergabe scheinen diese riesigen Gegenstände jedoch inkohärent und weniger greifbar zu werden. “Nachdem ich verschiedene Studien in Graphik-Design, Graphik und Malerei an der Kunstakademie von Den Haag und Rotterdam abgeschlossen hatte, verwandelte ich mich selbst in einen großen Elefanten. Zurzeit arbeite ich hauptsächlich ortsspezifisch an großformatigen Gebäudeanlagen in Den Haag.” *Harold de Bree*

LATIFA ECHAKHCH
1974, EL KHNANSA, MA
LIVES IN MARTIGNY, CH

CITIES IN 2007: LYON, PARIS, THESSALONIKI, ZURICH, GRENOBLE, LIMERICK, UMEA, SKELLEFTEA, DUBAI AND NEW YORK

SANS TITRE, FANFARE, 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

This work investigates the context of fanfare in the political life of communities and its survival into the present day. It is reminiscent of the obsolete form of the fanfare, as it used to be played at ceremonies and military victory marches. “I am exhibiting a small fanfare of drums and brass instruments, like the ones you see in small towns or villages, with all the costumes and musical instruments, but without the musicians – as if they had finished, abandoned or resigned from their roles.” *Latifa Echakhch*

The work of Latifa Echakhch highlights the norms and codes inherent in our society by investigating systems of membership, cultural attribution and social and geopolitical events. She explores these systems through banal objects, images and situations and through the issues of social and cultural debate.

L’opera analizza il contesto delle fanfare nella vita politica delle comunità e la loro sopravvivenza fino ai giorni nostri. Si tratta di una reminiscenza dell’ormai obsoleta forma della fanfara, così come veniva suonata durante le cerimonie ufficiali e le marce militari.

“Metto in mostra una piccola fanfara composta da percussioni e ottoni, come quelle che si vedono nei piccoli villaggi o nei paesi, con tutti i costumi e gli strumenti, ma senza i musicisti, come se avessero terminato di suonare, oppure avessero abbandonato o rinunciato al loro ruolo”.

Latifa Echakhch

L’opera di Latifa Echakhch ha per oggetto le norme e i codici della nostra società, e guarda ai sistemi di associazionismo, di attribuzione culturale, e agli eventi sociali e geopolitici. L’artista esplora questi ambiti attraverso l’uso di oggetti banali, immagini e situazioni, e il ricorso a questioni proprie del dibattito sociale e culturale.

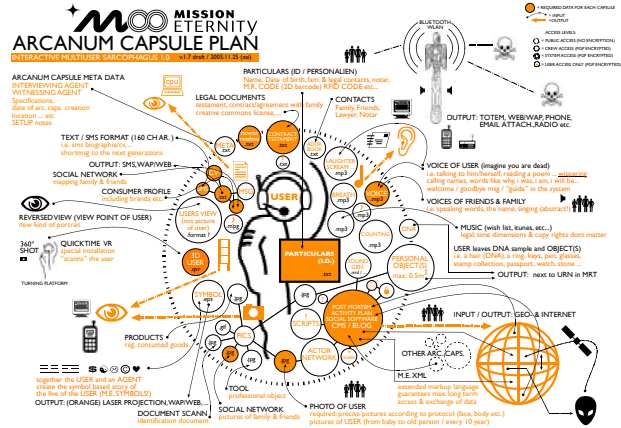
Diese Arbeit erinnert an die obsolete Form der Fanfare, so wie sie bei öffentlichen Zeremonien und militärischen Siegesmärschen gespielt wurde. Sie betrachtet die Fanfaren im Kontext des politisch-gesellschaftlichen Lebens und ihren Fortbestand in der heutigen Zeit.

“Ich werde eine kurze Fanfare zeigen: Mit Schlagzeug und Blechblasinstrumenten – so als wäre es für eine kleine Stadt oder ein Dorf – mit allen dazugehörigen Kostümen und Musikinstrumenten, jedoch ohne die Musiker – so als hätten sie ihre Aufgabe einfach beendet, liegen gelassen oder aufgegeben.” *Latifa Echakhch*

In ihrem Werk thematisiert Latifa Echakhch die unserer Gesellschaft inhärenten Normen und Codes, indem sie ihren Blick auf die herrschenden Systeme von Zugehörigkeit und kultureller Zuschreibung sowie auf soziale und geopolitische Ereignisse richtet. Sie erforscht diese Systeme anhand alltäglicher Objekte, Bilder und Situationen und anhand jener Problemstellungen, die Gegenstand der aktuellen gesellschaftlichen und kulturellen Debatten sind.

ETOY.CORPORATION
BASED IN ZURICH, CH,
AND BERLIN, DE

CITIES IN 2007: VOELKLINGEN, MOTIERS, TOKYO, MADRID, PARIS, GHENT, NEW YORK AND BEIJING



MISSION ETERNITY* SELF-ENCAPSULATION, 2008
SHIPPING CONTAINER, TEST ENVIRONMENT FOR TIME CAPSULE

Five etoy.CREW MEMBERS will live and work inside a standard shipping container to encapsulate their own data for the eternal trip called MISSION ETERNITY (mission-eternity.org) – a digital cult of the dead. With this project etoy questions the role of storage technology, archiving strategies and loss in the digital age. In live public sessions, etoy.AGENTS will try to format, filter, parse and compress their own digital legacy. Social interaction will be the main base for the construction of a new breed of self-portrait called ARCANUM CAPSULES. These digital capsules are designed to survive hundreds of years, through massive technological and social change. After physical death each ARCANUM CAPSULE is linked to the TERMINUS – an art object containing the mortal remains of the PILOT.

etoy.CORPORATION is known for its pioneering role in Internet art. etoy is incorporated as a privately-held shareholder company. It replaces the older concept of the genius artist with a brand that is owned, controlled and fed by a group of stakeholders: etoy.AGENTS, investors, art collectors and fans. In the art market, the only available product of etoy is etoy.SHARE.

Cinque etoy.CREW MEMBERS (membri dell’equipaggio etoy) vivranno e lavoreranno all’interno di un container per raccogliere tutti i loro dati in previsione del viaggio eterno denominato MISSION ETERNITY (missione eternità – missioneternity.org): un culto digitale dei morti. Con questo progetto etoy s’interroga sul ruolo della tecnologia dello stoccaggio, delle strategie archivistiche e della perdita nell’era digitale. Nel corso di sessioni pubbliche dal vivo, gli etoy.AGENTS (agenti etoy) cercheranno di formattare, filtrare, analizzare e comprimere la loro eredità digitale. L’interazione sociale sarà la base per la costruzione di un nuovo genere di autoritratto detto ARCANUM CAPSULES (capsule arcane). Tali capsule digitali sono progettate per sopravvivere centinaia di anni attraverso cambiamenti radicali di natura tecnologica e sociale. Dopo la morte fisica ciascuna ARCANUM CAPSULES è col-

legata al TERMINUS (terminal), un oggetto artistico contenente le spoglie mortali del PILOT (pilota).

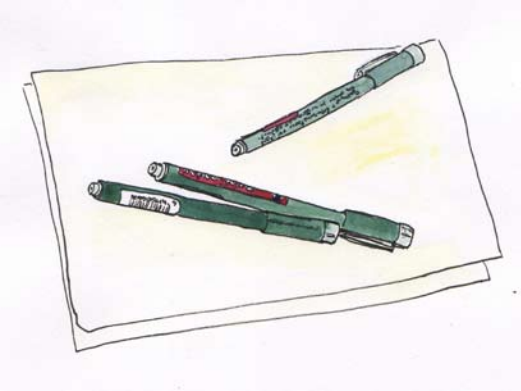
etoy.CORPORATION è nota per il ruolo pionieristico che svolge nell’ambito dell’internet art (arte in rete). Il gruppo si è costituito come società per azioni privata, e rimpiazza il vecchio concetto dell’artista genio attraverso un marchio che è posseduto, controllato e finanziato da un gruppo di azionisti: etoy.AGENTS (agenti etoy), investitori, collezionisti e sostenitori. L’unico prodotto etoy disponibile sul mercato dell’arte è l’etoy.SHARE (la quota etoy).

Fünf etoy.CREW-MEMBERS werden im Inneren eines Standard-Transportcontainers leben und arbeiten, um Daten für die ewige Reise namens MISSION ETERNITY (missioneternity.org) zu verkapseln - ein digitaler Totenkult. Mit diesem Projekt hinterfragt etoy die Rolle von Speichertechniken, Archivierungsstrategien und Datenverlust im digitalen Zeitalter. In öffentlichen Live-Sessions versuchen etoy.AGENTS ihr eigenes digitales Vermächtnis zu formatieren, zu filtern, zu analysieren und zu komprimieren. Soziale Interaktion wird dabei die Grundlage für die Entwicklung einer neuen Gattung des Selbstporträts, der ARCANUM CAPSULES, bilden. Diese digitalen Kapseln sind dafür geschaffen, hunderte von Jahren zu überdauern und damit auch enorme technologische und gesellschaftliche Änderungen mitzuerleben. Nach dem physischen Tod wird jede ARCANUM CAPSULE an den TERMINUS gekoppelt – ein Kunstobjekt, das die sterblichen Überreste des PILOTEN enthält.

etoy.CORPORATION sind als Pioniere der Internetkunst bekannt. etoy ist eine eingetragene private Aktiengesellschaft und ersetzt so das bisherige Konzept des Geniekünstlers durch eine Marke, die von einer Gruppe von Aktionären gehalten, kontrolliert und gespeist wird: Es sind etoy.AGENTS, Investoren, Kunstsammler und Anhänger. Das einzige von etoy erhältliche Produkt auf dem Kunstmarkt ist etoy.SHARE.

ANNA FAROQHI
1968, BERLIN, DE
LIVES IN BERLIN, DE

CITIES IN 2007: BELLARIA, NICE AND TEL AVIV



VARIATIONS ON THE EVERYDAY I, 2008
PENCIL ON PAPER, DIMENSIONS VARIABLE
VARIATIONS ON THE EVERYDAY II, 2008
FILM, DURATION: 7' 53''
VARIATIONS ON THE EVERYDAY III, 2008
FILM, DURATION: 6' 34''

“The project *Everyday Variations I – III* is a work-in-progress that allows me to explore the most private aspects of life. Having a one year-old daughter, I am reminded every day of the beauty and potency of each moment, and that there is nothing too small or insignificant to be carefully regarded. *Variation I* is a loosely assembled collection of still-lives found in my own flat. The two videos *Variations II* and *III* are portrayals of the working-class neighbourhood of Neukölln, where I live in Berlin. In *Variation II*, streets and houses are looked at in relation to their history, whereas in *Variation III* the present and daily routes of the narrator are the main focus. One of the themes of the films is the invisibility of the past and how it has to be searched for and extracted, like an archaeological object.” *Anna Faroqhi*

Anna Faroqhi has studied music, mathematics, physics and film. She lives and works as an author and filmmaker in Berlin and teaches film at the Hanns Eisler Hochschule für Musik in Berlin.

“Il progetto *Everyday Variations I – III* è un *work-in-progress* che mi permette di esplorare gli aspetti più privati della vita. Poiché ho una figlia di un anno, ogni giorno mi rendo conto della bellezza e della potenza di ciascun attimo, e del fatto che nulla è troppo piccolo o insignificante per non essere osservato attentamente. *Variation I* è una collezione di nature morte recuperate nel mio appartamento e raggruppate in modo casuale. I due video *Variations II* e *III* ritraggono il quartiere operaio Neukölln, in cui vivo a Berlino. In *Variation II*, strade e case sono osservate dal punto di vista della loro storia, mentre in *Variation III* l'attenzione è puntata sui percorsi quotidiani del narratore. Uno dei temi che i film affrontano

è l'invisibilità del passato e il modo con cui esso debba essere ricercato e scavato come se si trattasse di un reperto archeologico”. *Anna Faroqhi*

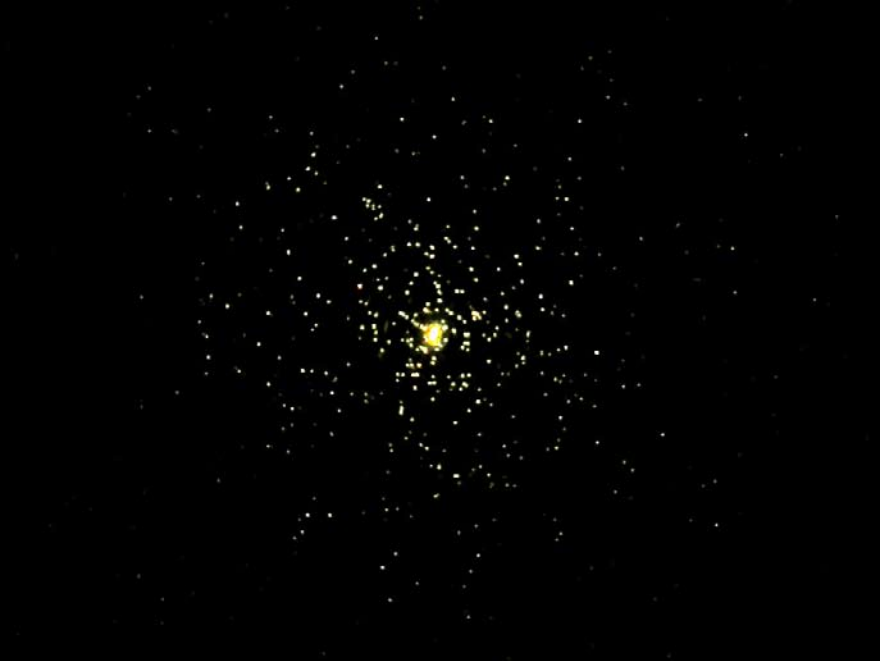
Anna Faroqhi ha studiato musica, matematica, fisica e cinematografia. Vive e lavora a Berlino. È autrice di testi, regista, e insegna cinematografia presso la Hanns Eisler Hochschule für Musik.

„*Variations on the Everyday I – III* ist ein andauerndes Projekt, das es mir erlaubt, die privatesten Aspekte des Lebens zu erforschen. Durch meine kleine Tochter, sie ist gerade ein Jahr alt, werde ich jeden Tag an die Schönheit und Kraft eines jeden Augenblicks erinnert und daran, dass nichts zu klein oder unbedeutend ist, um eingehende Beachtung zu finden. *Variation I* ist eine lose Zusammenstellung von Stillleben, die ich in meiner eigenen Wohnung gefunden habe. Die zwei dazugehörigen Videos, *Variations II* und *III*, sind Porträts meiner Nachbarn aus der Arbeiterschicht in Berlin-Neukölln, wo auch ich lebe. In *Variation II* werden Straßen und Häuser in Beziehung zu ihrer Geschichte betrachtet, während im Fokus von *Variation III* die gegenwärtigen alltäglichen Wege der Erzählerin stehen. Eines der Themen in den Filmen ist die Unsichtbarkeit der Vergangenheit und wie sie immer wieder gesucht und zu Tage gefördert werden muss, als wäre sie Gegenstand archäologischer Erkundungen.” *Anna Faroqhi*

Anna Faroqhi hat Musik, Mathematik, Physik und Film studiert. Sie lebt und arbeitet als Schriftstellerin und Filmemacherin in Berlin und unterrichtet Film an der Hanns Eisler-Hochschule für Musik in Berlin.

IVANA FRANKE
1973, ZAGREB, HR
LIVES IN ZAGREB, HR

CITIES IN 2007: VENICE, LOPUD, LABIN, NOVIGRAD, DELHI, BOLZANO/BOZEN, LONDON, BERLIN AND NEW YORK



Animated (sphere), 2008, Installation

LIMINAL LEVEL, 2008
SITE-SPECIFIC INSTALLATION, 2000 × 300 × 300 CM

This work located in the ex-Alumix factory is almost invisible. It forms a part of the peripheral vision of exhibition visitors. In *Liminal Level*, a monofilament structure is employed as a surface to reflect light. Reflections appear and disappear as observers move around. The structure is in itself invisible: moments of visibility trace and indicate its presence while its own shape remains elusive.

Ivana Franke often works with transparent materials and light to create situations that convey a sense of the ephemeral. Her installations probe the relations between appearance and materiality, questioning our sense of spatial dimensions. By introducing unstable forms at the margins of perception, they manage to open up moments of inaccuracy in human perception.

L'opera è allestita in un luogo quasi invisibile all'interno dell'ex-Alumix e fa parte del percorso visivo periferico dei visitatori della mostra. In *Liminal Level*, una struttura composta da un unico filamento è impiegata come una superficie per riflettere la luce. I riflessi appaiono e scompaiono in relazione al movimento dei visitatori. La struttura in sé è invisibile; alcuni momenti di visibilità indicano e delineano la sua presenza mentre la sua forma resta elusiva.

Ivana Franke lavora spesso con materiali trasparenti e con la luce per creare situazioni che spesso suggeriscono un senso

effimero. Le sue installazioni mostrano il rapporto che intercorre tra l'apparenza e la materialità, mettendo in dubbio la nostra percezione delle dimensioni spaziali. Attraverso l'introduzione di forme instabili ai margini della nostra sfera sensoriale, esse sono in grado di provocare attimi in cui la percezione umana si mostra inaccurata.

Diese Arbeit befindet sich an einem beinahe unsichtbaren Ort in der ex-Alumix-Fabrik. Sie fügt sich in die periphere Sicht der Ausstellung durch die Besucherinnen und Besucher ein. In *Liminal Level* wird eine Monofilament-Struktur als Oberfläche eingesetzt, um Licht zu reflektieren. Reflexionen erscheinen und verschwinden, während Beobachter umhergehen. Die Struktur als solche ist in sich unsichtbar. Nur Momente der Sichtbarkeit lassen ihr Vorhandensein erahnen, während sich die Gestalt der Struktur selbst der Wahrnehmung entzieht.

Ivana Franke arbeitet häufig mit transparenten Materialien und Licht, um Situationen zu schaffen, die einen Sinn für das Flüchtige vermitteln. Ihre Installationen untersuchen die Zusammenhänge zwischen Erscheinung und Materialität; sie befragen unseren Sinn für räumliche Dimensionen. Über den Einsatz instabiler Formen an den Randgebieten der Wahrnehmung erreichen sie es, Momente der Vagheit menschlicher Sinneseindrücke zu erschließen.

**MATTHEW FULLER
LIVES IN LONDON, UK**

CITIES IN 2007: LONDON



DIGGER BARLEY, 2007–2008
BAGS OF SEEDS, 1 × 2 CM

In 1649, during the English Revolution, St George’s Hill in the county of Surrey was the first of several common land sites occupied and farmed by groups of people proposing to “make the earth a common treasury for all.” The Diggers broke and ploughed the land, fertilized it with manure and planted beans, parsnips, carrots and barley. Though they were eventually evicted from these sites, some of their plants persisted. In the 20th century the hill became a luxury housing estate and golf course, and public access was curtailed. *Digger Barley* is a distribution of seeds gathered from this place. For Manifesta 7, a garden of this barley has been grown by Floricultura Schullian in Bolzano. Packets of seeds and information are free to take away.

Matthew Fuller is the author of a number of books including *Behind the Blip: Essays on the Culture of Software* and *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*. He is editor of the recent *Software Studies, a Lexicon*. He has worked with a number of groups such as I/O/D and Mongrel, and carries out projects in art systems coupled with other domains such as software, ecological practices and architecture. He works at the Centre for Cultural Studies at Goldsmiths, University of London.

Nel 1649, durante la rivoluzione inglese, St George’s Hill, nella contea del Surrey, fu il primo lotto di terre comunali a essere occupato e coltivato da gruppi di persone che intendevano “rendere la terra un tesoro comune accessibile a tutti”. I *Diggers* spezzarono le zolle, ararono e concimarono la terra piantandovi fagioli, rape, carote e orzo. Sebbene finirono per essere sfrattati, alcune delle loro coltivazioni resistettero. Nel ventesimo secolo la collina fu trasformata in un terreno per edifici di lusso e in un campo da golf, e l’accesso venne chiuso al pubblico. *Digger Barley* è una distribuzione di semi che sono stati raccolti in questo luogo. Per Manifesta 7 la Floricultura Schullian di Bolzano ha coltivato un appezzamento di questo orzo. Il pubblico può portare con sé i pacchetti di sementi e le informazioni sulla storia dell’orzo dei *Diggers*.

Matthew Fuller ha scritto vari libri tra cui *Behind the Blip: Essays on the Culture of Software* e *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*, ed è il curatore del recente *Software Studies, a Lexicon*. Egli ha lavorato con vari gruppi tra cui I/O/D e Mongrel, e realizza progetti in cui i sistemi artistici interagiscono con i softwares, le pratiche ecologiche e l’architettura. Fuller lavora presso il Centre for Cultural Studies del Goldsmiths University of London.

St George’s Hill in der Grafschaft Surrey war eine der ersten jener wenigen gemeinschaftlich genutzten Ländereien, die während des Englischen Bürgerkriegs im Jahr 1649 von Teilen der Bevölkerung, den so genannten „Diggers“, mit der erklärten Absicht, “die Erde zum Gemeingut aller” zu machen, besetzt und auch bestellt wurden. Sie machten das Land urbar, pflügten und düngten es und bauten Bohnen, Pastinaken, Karotten und Gerste darauf an. Nachdem sie des Landes schließlich wieder verwiesen wurden, blieben doch einige ihrer Pflanzen dort bestehen. Im zwanzigsten Jahrhundert wurde auf diesem Gebiet eine Luxus-Wohnanlage samt Golfplatz errichtet und der öffentliche Zugang eingeschränkt. *Digger-Gerste* ist eine Gerstensorte dieses Ortes. Im Rahmen der Manifesta 7 wurde von der Bozener Gärtnerei Floricultura Schullian ein Garten mit eben dieser speziellen Gerste angelegt. Samenpakete und entsprechende Informationen liegen dazu frei aus.

Matthew Fuller ist Verfasser zahlreicher Bücher, unter anderem *Behind the Blip: Essays on the Culture of Software* und *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*, sowie Herausgeber von *Software Studies, a Lexicon*. Er hat mit einer Reihe von Künstlergruppen zusammengearbeitet, darunter I/O/D und Mongrel, und in diesem Zusammenhang Projekte im Kunstbetrieb entwickelt, die mit anderen Sektoren wie Software, ökologischen Verfahren oder Architektur einhergehen. Er ist Lektor am Zentrum für Cultural Studies am Goldsmiths College in London.

**FRANCESCO GENNARI
1973, FANO, IT
LIVES IN MILAN AND PESARO, IT**

CITIES IN 2007: AGHARTA



COME SE (AS IF), 2001
STABILIZED CYPRESS TREE, 240 × 40 × 40 CM

The artist has deprived a cypress tree of its vital sap, and another substance is substituted in order to make it stay green and elastic forever. Now the cypress has no roots. It needs no water and no sun, and its appearance has been fixed for eternity. The aesthetics of life and death are the same. “Everything is set for the construction of a metaphysical landscape, made up of self-portraits and of visions of the world. The demiurge sits at the center of this as the generating and centring figure.” *Francesco Gennari*

Francesco Gennari lives in a place where there is no longer any space for awareness. He loves to go back to where he has never been, and entertains himself by abandoning his human guise and transforming himself into gin. He always has his evening meal at 7.45 pm. He is the founder of a new pagan metaphysics. He embodies the awareness of the crisis and, at the same time, its solution.

L’artista ha privato un cipresso della sua linfa vitale sostituendola con un’altra sostanza che gli consente di restare verde ed elastico per sempre. Ora il cipresso non ha radici. Non ha bisogno di acqua o di sole, e il suo aspetto è fissato per l’eternità. L’estetica della vita e della morte coincidono. “Tutto è predisposto per la costruzione di un paesaggio metafisico, fatto di autoritratti e di visioni del mondo. Il demiurgo siede al centro di questo panorama e ne è la figura generatrice e accentratrice”. *Francesco Gennari*

Francesco Gennari vive in un luogo dove non è rimasto più alcuno spazio per la coscienza. Ama tornare in luoghi in cui non è mai stato, e si diverte ad abbandonare le spoglie umane e a trasformarsi in gin. Cena sempre alle 19:45. È il fondatore di una nuova metafisica pagana. Incarna la coscienza della crisi e, al contempo, la sua soluzione.

Der Künstler beraubt eine Zypresse ihres vitalen Saftes und ersetzt diesen mit einer anderen Substanz, die es dem Baum erlaubt, für immer grün und biegsam zu bleiben. Die Zypresse besitzt keine Wurzeln. Sie benötigt kein Wasser und keine Sonne. Ihr Erscheinungsbild ist für die Ewigkeit. Die Ästhetik des Lebens und des Todes ist dieselbe. “Alles ist bereit für die Errichtung einer metaphysischen Landschaft, bestehend aus Selbstporträts und Weltvisionen; der Demiurg sitzt im Zentrum all dessen, er ist die hervorbringende und im Mittelpunkt stehende Figur.” *Francesco Gennari*

Francesco Gennari lebt an einem Ort, an dem es keinen Platz mehr für ein Bewusstsein gibt. Er liebt es, dorthin zurück zu gehen, wo er noch nie war, und vergnügt sich selbst, indem er seine menschliche Gestalt verlässt, um sich in Gin zu verwandeln. Um 19:45 Uhr nimmt er stets sein abendliches Mahl zu sich. Er ist der Begründer einer neuen heidnischen Metaphysik; er ist das Bewusstsein der Krise und zugleich deren Lösung.

RANU GHOSH
1965, KOLKATA, IN
LIVES IN KOLKATA, IN

CITIES IN 2007: SINGAPORE, TOKYO, MUNICH, TOULOUSE, HAMBURG AND PARIS



THE DIALOGUE REMAINS, 2008
TWO-CHANNEL VIDEO INSTALLATION, DURATION: 30' AND 60'

“Farming is our legacy, industry is our future.” This is the new slogan of the Communist-led government that for the last thirty years has presided over the state of West Bengal in eastern India. The government has been collaborating with private investors to acquire land and replace farming with large-scale industries. At the same time, in the cities, factories are being sold off and replaced with high-value real estate.

Jay Engineering Works, a factory in South Kolkata producing such consumer durables as sewing machines, was sold to a group of real estate developers in 2004. All the workers were evicted with little or no compensation – except one, Shambhu Prasad Singh, a man in his fifties who refused to accept the deal. He filed a case against his former employer, got a stay order from the court and remained in his quarters.

“Since 2004 I have been documenting the enormous development around this old factory. Since I was not allowed to enter the site, I began a collaboration with Shambhu, who lives beyond the closed gate and therefore could shoot a video in that zone. *The Dialogue Remains* is a two-screen video documentary shot by Shambhu and me.”
Ranu Ghosh

Ranu Ghosh is an independent film director, producer and filmmaker.

“Coltivare la terra è il nostro passato, l’industria è il nostro futuro”. Questo è il nuovo slogan del governo comunista che da trent’anni è in carica nello stato del Bengala occidentale nell’India orientale. Il governo sta collaborando con investitori privati per acquistare terre e rimpiazzare l’agricoltura con industrie su vasta scala. Allo stesso tempo, in città, le fabbriche vengono vendute per fare spazio ad appezzamenti immobiliari di lusso.

Jay Engineering Works, una fabbrica nella zona sud di Calcutta che produce beni di consumo durevoli, come le macchine da cucire, è stata venduta a un gruppo di investitori immobiliari nel 2004. Tutti gli operai sono stati sfrattati con un compenso minimo o addirittura inesistente, tranne uno, Shambhu Prasad Singh, un uomo di più di cinquant’anni che ha rifiutato l’offerta. Egli ha fatto causa al suo ex-datore di la-

voro, ottenendo un ordine di sospensione e continuando a vivere nel suo appartamento.

“A partire dal 2004 ho documentato l’enorme sviluppo intorno alla fabbrica. Da quando mi hanno negato l’accesso alla fabbrica ho iniziato a collaborare con Shambhu, la cui vita scorreva oltre i cancelli sbarrati e che poteva quindi girare dei video in quella zona. *Dialogue Remains* è un documentario proiettato su due schermi, girato da me e Shambhu”.

Ranu Ghosh

Ranu Ghosh è una regista, operatrice e produttrice indipendente.

„Die Landwirtschaft ist unser Erbe, die Industrie ist unsere Zukunft.“ Dies ist der neue Slogan der kommunistischen Partei, die seit dreißig Jahren den ostindischen Bundesstaat Westbengalen regiert. In ihrem Bestreben nach Erneuerung arbeitet diese Regierung nun mit privaten Investoren zusammen, um landwirtschaftlich genutztes Land zu erstehen und die Agrikultur durch große Industrieanlagen zu ersetzen. Zur selben Zeit werden die Fabriken in den Städten verkauft, abgerissen und durch hochwertige Immobilien ersetzt.

Jay Engineering Works, eine Fabrik im Süden von Kalkutta, die langlebige Gebrauchsgüter wie Nähmaschinen herstellt, wurde 2004 an eine Gruppe von Bauunternehmern verkauft. Sämtliche Arbeiter wurden entlassen und erhielten wenig bis überhaupt keine Abfindung. Bis auf einen, Shambhu Prasad Singh, ein Mann in seinen Fünfzigern, der sich weigerte, diese Abmachung zu akzeptieren. Er reichte Klage gegen seine früheren Arbeitgeber ein, erreichte vor Gericht eine Aussetzung des Verfahrens und blieb weiterhin in seinem Quartier.

„Seit 2004 habe ich die enorme Entwicklung dokumentiert, die rund um diese alte Fabrik stattfand. Nachdem mir nicht die Erlaubnis erteilt wurde, das Gelände zu betreten, begann ich meine Zusammenarbeit mit Shambhu, dessen Leben sich auf der anderen Seite des geschlossenen Tores abspielte, und der daher in dieser Zone Videos drehen konnte. *The Dialogue Remains* ist ein Doppelscreen-Video dokument, gedreht von Shambhu und mir.”
Ranu Ghosh

Ranu Ghosh ist unabhängige Filmregisseurin, Produzentin und Kamerafrau.

RUPALI GUPTA & PRASAD SHETTY
RUPALI GUPTA, 1974, MUMBAI, IN; PRASAD SHETTY, 1975, MUMBAI, IN
THEY LIVE IN MUMBAI, IN

CITIES IN 2007: NAGPUR, NANDED, NASHIK, PUNE, DELHI, MILTON KEYNES, AMSTERDAM, MILAN AND MANGALORE



MULTIFARIOUS NOWS: MUMBAI MILL LAND STORIES, 2008
MULTIMEDIA MAP, 215 × 215 × 15 CM

Mumbai’s textile mills date from the 19th century, when the city was a major exporter of cotton textiles. Labor conflict and new sources of competition closed most of these mills in the 1970s and 1980s. They occupy some 600 acres at the heart of Mumbai, a city with some of the most expensive real estate in the world.

Multifarious Nows is a multimedia map of the Mumbai mill lands, containing films and other objects suggesting (often semi-fictionally) the nuanced history and multifarious “nows” of this dynamic area of the city. It is an attempt at rebuilding the map of Mumbai’s mill lands beyond its cartographic skin, accessing the richness of its lived spaces, its memories and intricate narratives.

Rupali Gupta is an architect, writer and urbanist who works and teaches in Mumbai. As an urban researcher and designer she is interested in tactical urban conditions and design interventions.

Prasad Shetty is an architect and urban researcher who is particularly concerned with contemporary Indian urbanism, including studies of post-industrial landscapes in Mumbai.

I mulini tessili di Mumbai risalgono al diciannovesimo secolo, quando la città esportava una considerevole quantità di tessuti in cotone. Scontri sindacali e nuove fonti di competizione hanno costretto molti di questi mulini a chiudere nel corso degli anni settanta e ottanta. Essi occupano un’area pari a 240 ettari di terra nel centro di Mumbai, dove si trovano alcuni fra i terreni immobiliari più cari al mondo. *Multifarious Nows* è una mappa multimediale dei mulini di Mumbai, che comprende film e altri oggetti che raccontano una storia sfaccettata (spesso semi-romanzata), dagli aspetti molteplici che oggi caratterizza quest’area dinamica della città. L’opera costituisce il tentativo di ricostruire una mappa dei mulini di Mumbai che vada oltre la superficie cartografica, e che acceda alla ricchezza dei suoi spazi vissuti, delle sue memorie e delle sue storie complicate.

Rupali Gupta è architetto, scrittrice e urbanista che lavora e insegna a Mumbai. Come ricercatrice e progettista urbano è interessata alle condizioni strategiche urbane e agli interventi progettuali.

Prasad Shetty è un architetto urbanista e ricercatore particolarmente interessato all’urbanistica indiana contemporanea, e specializzato nello studio dei paesaggi post-industriali a Mumbai.

Mumbais Tuchfabriken datieren auf das 19. Jahrhundert, als die Stadt einer der großen Exporteure von Baumwolltextilien war. Arbeitskonflikte sowie neue Dimensionen des Konkurrenzdenkens führten dazu, dass die meisten dieser Tuchfabriken in den 1970er und 80er Jahren geschlossen wurden. Sie nehmen etwa 240 Hektar im Herzen Mumbais ein, dessen Grundstückspreise zu den teuersten der Welt zählen.

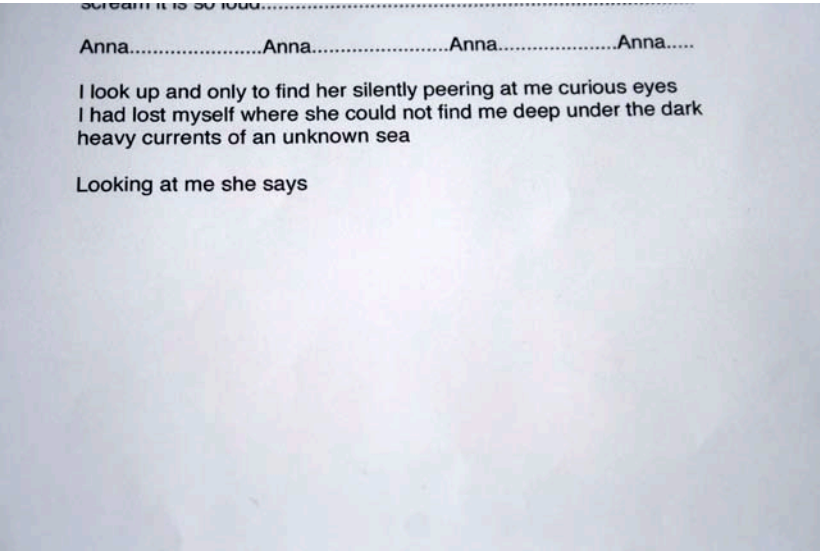
Multifarious Nows ist eine multimediale Karte der Tuchfabrik-Grundstücke von Mumbai, die sich aus Filmen und anderen, teilweise fingierten Objekten, zusammensetzt, um auf die feinen Nuancen der Geschichte und die facettenreiche Gegenwart dieses dynamischen städtischen Areal hinzuweisen. Es ist der Versuch, die Karte von Mumbais Tuchfabriken über ihre topographische Oberfläche hinaus neu zu erstellen und so einen Zugang zur Dichte ihres gelebten Raumes, zu ihrem Gedächtnis und ihren verschachtelten Erzählungen zu schaffen.

Rupali Gupta ist Architektin, Schriftstellerin und Stadtplanerin, sie arbeitet und lehrt in Mumbai. Als Stadtforscherin und Graphikerin gilt ihr Interesse städtebaulichen Gegebenheiten und Gestaltungsmaßnahmen.

Prasad Shetty ist Architekt und Stadtforscher, er befasst sich im Besonderen mit zeitgenössischer indischer Städteplanung sowie mit Studien über postindustrielle Landschaften in Mumbai.

ANAWANA HALOBA IN COLLABORATION WITH FRANCESCA GRILLI
ANAWANA HALOBA 1978, LIVINGSTONE, ZM. LIVES IN AMSTERDAM, NL, AND OSLO, NO
FRANCESCA GRILLI, 1978, BOLOGNA, IT. LIVES IN AMSTERDAM, NL, AND BOLOGNA, IT

CITIES IN 2007: CAPE TOWN, JOHANNESBURG, MADRID, ROME, KASSEL, ISTANBUL, SHARJAH, DUBAI, SYDNEY, FRANKFURT (HALOBA), MILAN, OSLO AND ISTANBUL (GRILLI)



THE AIR BETWEEN TWO WOMEN, 2008
SOUND INSTALLATION

The *Air between Two Women* is a conversation between Anawana Haloba and Francesca Grilli about the word ‘residue’ as it relates to human experience.

“I believe all human beings have an invisible bag of air surrounding them, a congested and loud bag that carries many kinds of residue in a mental, memory and physical state. This could be expressed through words, images or objects. We have picked ‘mental residue’ as our point of departure. This phrase should not be taken in its literal meaning, nor should it be mistaken for the idea of memory, since memory produces its own residue. In today’s globalized world, cultures are continually evolving, reforming and being re-emphasized. We find ourselves going back to the past to find fragments of memory to ground our being, thus creating a fantasized reality of the past. It is possible that this mentally charged residue, carried in a bag of air around us, could actually be positive. But perhaps it is a source of pain, loss, or a reminder of love.” *Anawana Haloba*

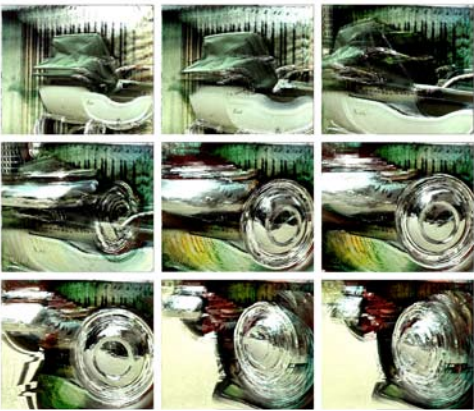
“Credo che tutti gli esseri umani abbiano una guaina invisibile d’aria che li circonda, un bagaglio congestionato e rumoroso che trasporta molti tipi di residui allo stato fisico, mnemonico e mentale. Questa condizione potrebbe essere espressa attraverso le parole, le immagini o gli oggetti. Abbiamo scelto il ‘residuo mentale’ come nostro punto di partenza. Tale espressione non dovrebbe essere presa nel suo significato letterale, né confusa con l’idea di memoria, in quanto la memoria produce il proprio residuo. Nel mondo globalizzato di oggi, le culture sono in continua evoluzione, riformate e ri-enfatizzate. Ci ritroviamo a rivisitare il passato

al fine di trovare frammenti di memoria che diano un fondamento al nostro essere, creando così una realtà fantastica di ciò che fu. È possibile che questo residuo mentalmente carico, che portiamo intorno a noi come una borsa d’aria, possa essere effettivamente positivo. Ma forse si tratta di una fonte di dolore, di perdita, o perfino un promemoria d’amore”. *Anawana Haloba*

The Air between Two Women ist eine Konversation zwischen Anawana Haloba und Francesca Grilli über das Wort “Residuum” und seinen Bezug auf menschlichen Erfahrung.

„Ich glaube, dass alle Menschen von einem unsichtbaren Luftkissen umgeben sind, von einem dicht gefüllten und lauten Luftkissen, das viele Arten von geistigen, physischen und Erinnerungs-Rückständen beinhaltet. Es kann in Worten, Bildern oder Gegenständen ausgedrückt werden. Wir haben die ‚mental Residuen‘ zu unserem Ausgangspunkt gemacht. Diese Formulierung sollte aber weder in ihrer wörtlichen Bedeutung aufgefasst werden noch sollte sie mit dem Konzept der Erinnerung verwechselt werden, denn das Gedächtnis erzeugt seine eigenen Rückstände. In der globalisierten Welt von heute befinden sich Kulturen in einem Prozess stetiger Entwicklung, Neugestaltung und Wiederentdeckung. Wir befinden uns auf einer Reise zurück in die Vergangenheit, um Gedächtnisfragmente zu finden, die wir unserem Dasein zugrunde legen und so eine vorgestellte Wirklichkeit der Vergangenheit erschaffen. Es ist möglich, dass diese mental aufgeladenen Residuen, die wir in einem Luftkissen mit uns herum tragen, tatsächlich positiv sein können. Aber vielleicht sind sie auch eine Quelle von Schmerz und Verlust oder gar eine Erinnerung an die Liebe.” *Anawana Haloba*

GRAHAM HARWOOD
1960, BRIGHTON, UK
LIVES IN SOUTHBEND-ON-SEA, UK



ALUMINIUM, 2008
BOOK (21 × 23 CM), SINGLE-CHANNEL VIDEO PROJECTION, ALGORITHMIC SEQUENCE

This year it is 99 years since Filippo Marinetti set out the Futurist manifesto. *Aluminium*, a Futurist graphic novel about the social history of aluminum, takes the Futurist logic of the 20th century and turns it on its comic self. Drawing on archival footage from the aluminum industry, Harwood uses Futurist algorithms to create cells for the book by recording only the differences between key video frames. Dialogue phrases are then gathered up from aluminium issue-crawlers crawling across the Internet. “We have been up all night, my mates and I, beneath the hum of the microwave transmitter, electricity piped in through high-voltage aluminum conductors. Transported here by motors, alloy rims with deep polished lips, fat pipes and chrome spinners, bright as our souls. Like our machines, we are ruled by the internal glow of electric hearts.” (from *Aluminium*)

The work of Graham Harwood is concerned with establishing ways to make the media strange, and allowing them to become spaces of expanded thoughts and actions. Whether in a social, artistic or educational context, his work has been about releasing the full potential of the media – allowing signals, things, objects, people and actions to pass freely between people.

Sono passati 99 anni da quando Marinetti presentò il Manifesto Futurista. *Aluminium*, un racconto a fumetti futurista sulla storia sociale dell’alluminio, s’ispira alla logica futurista del ventesimo secolo rivolgendola verso il suo lato comico. Attingendo dal materiale video d’archivio proveniente dall’industria dell’alluminio, Harwood usa gli algoritmi futuristi per creare delle cellule per il suo libro, registrando solo le differenze tra le inquadrature chiave dei filmati. Raccoglie quindi degli spezzoni di dialoghi inserendo nei motori di ricerca on line la parola chiave alluminio. “Siamo stati svegli tutta la notte, i miei amici e io, sotto al ronzio del trasmettitore del forno a microonde, l’elettricità incanalata attraverso i conduttori di alluminio ad alto voltaggio. Trasportata qui dai motori, i bordi di lega dalle labbra profondamente levigate, le grasse condutture e le antenne rotative

cromate, brillanti come le nostre anime. Come le nostre macchine, siamo governati dal bagliore interno di cuori elettrici”. (tratto da *Aluminium*)

L’opera di Graham Harwood s’incentra sui modi precostituiti di rendere i media insoliti permettendo loro di diventare degli spazi di pensieri e azioni in espansione. In un contesto sia didattico, che artistico o sociale, le sue opere hanno continuato a focalizzarsi sulla liberazione del pieno potenziale dei media, concedendo ai segnali, alle cose, agli oggetti, alle persone e alle azioni di fluire gratuitamente tra la gente.

In diesem Jahr werden es 99 Jahre seit Marinetti das Futuristische Manifest veröffentlicht hat. *Aluminium*, ein futuristischer illustrierter Roman über die Sozialgeschichte des Aluminiums, wendet die futuristische Logik des 20. Jahrhunderts auf ihr komisches Selbst an. Harwood verwendet Filmmaterial aus den Archiven der Aluminiumindustrie und benutzt futuristische Algorithmen zur Schaffung der Zellen des Buches, indem er ausschließlich die Unterschiede zwischen den Video-Keyframes aufzeichnet. Dialogsätze werden schließlich von „aluminium-issue-crawlern“ aufgesammelt, die durch das Internet kriechen. „Wir waren die ganze Nacht wach, meine Freunde und ich, über uns das Brummen des Mikrowellensenders, durch Aluminium-Hochspannungsleitungen drang Elektrizität ein. Hochglanzpolierte Leichtmetallfelgen mit dicken Speichen und Chromscheiben, strahlend wie unsere Seelen, hier her transportiert von Motoren. Wie unsere Maschinen werden wir beherrscht vom inneren Glühen unserer elektrischen Herzen.“ (Aus *Aluminium*)

Die Arbeit von Graham Harwood beschäftigt sich mit den Möglichkeiten, Medien befremdlich werden zu lassen und sie so zu Plätzen erweiterter Gedanken und Aktionen zu machen. Ob in sozialen, künstlerischen oder pädagogischen Kontexten, seine Arbeit handelt von der Freilegung des Potentials der Medien, das er ausschöpft, indem er den Zeichen, Dingen, Objekten, Menschen und Handlungen erlaubt, sich frei zwischen den Leuten zu bewegen.

GRAHAM HARWOOD, RICHARD WRIGHT AND MATSUKO YOKOKOJI
GRAHAM HARWOOD, 1960, BRIGHTON, UK; RICHARD WRIGHT, 1963, LONDON, UK;
MATSUKO YOKOKOJI, 1960, YOKOHAMA CITY, JP
GRAHAM HARWOOD AND MATSUKO YOKOKOJI LIVE IN SOUTHEND-ON-SEA, UK
RICHARD WRIGHT LIVES IN LONDON, UK

CITIES IN 2007: SAN JOSE, SALEM (OREGON), NEW YORK, NORWICH,
CAMBRIDGE, AMSTERDAM, MANCHESTER, BRISTOL AND KOKKOLA (WRIGHT)



TANTALUM MEMORIAL – RESIDUE, 2008
1938 TELEPHONE EXCHANGE CONNECTED TO SOCIAL TELEPHONY NETWORK

Tantum Memorial – Residue is a telephony-based memorial to the people who have died as a result of the “coltan wars” in the Congo. Coltan is mined for the metal tantalum – an essential component of mobile phones that is now more valuable than gold. This work is constructed out of an old electro-mechanical Strowger telephone exchange, discovered amongst the remains of the Alumix factory. The switches are reanimated by tracking the phone calls from *Telephone Trottoire* – a social telephony network designed by the artists in collaboration with the Congolese radio program *Nostalgie Ya Mboka* in London. The precisely poised movements and sounds of the switches create a concrete presence for this otherwise intangible network of circulating conversations, weaving together the ambiguities of globalization, transnational migration and the impact of our addiction to constant communication.

The artists Graham Harwood, Richard Wright, and Matsuko Yokokoji, have worked together since 2004, firstly as part of Mongrel, an internationally recognized artist collective. Working in a fusion of art, electronic media and street culture, they try to reach beyond the hierarchies of power and knowledge to involve those normally excluded from expression and collaboration.

Tantum Memorial – Residue é un memoriale in forma telefonica in ricordo di coloro che sono morti in seguito alle “guerre per il coltan” in Congo. Il coltan viene estratto perché contiene la tantalite, un componente essenziale per la telefonia mobile e oggi più prezioso dell’oro. Quest’opera é stata realizzata a partire da un vecchio commutatore telefonico elettromeccanico Strowger, scoperto tra i resti dell’Alumix. Gli interruttori vengono riattivati per rintracciare le telefonate dal *Telephone Trottoire*, una rete telefonica sociale ideata dagli artisti in collaborazione con il programma radiofonico congolese *Nostalgie Ya Mboka* di Londra. I movimenti e i suoni dei commutatori bilanciati con

precisione, creano una presenza concreta per questa rete di conversazioni in transito, altrimenti invisibile, mescolando le ambiguità della globalizzazione, la migrazione transnazionale e l’impatto della nostra dipendenza da una comunicazione costante.

Gli artisti, Graham Harwood, Richard Wright e Matsko Yokokoji lavorano insieme dal 2004, in primo luogo come membri di Mongrel, un collettivo di artisti riconosciuti a livello internazionale. Fondendo diversi aspetti di arte, tecniche multimediali e street art, *cercano* di andare al di là delle gerarchie del potere e della cultura per coinvolgere coloro a cui é preclusa la possibilità di esprimersi e di collaborare.

Die Arbeit wurde aus einer alten elektromechanischen Strowger-Vermittlungsstelle hergestellt, die in Überresten der Alumix-Fabrik gefunden wurde. Die Schalter werden wiederbelebt, indem den Telefonanrufen von *Telephone Trottoire* – einem sozialen Telefonnetz, das die Künstler in Zusammenarbeit mit dem kongolesischen Radioprogramm *Nostalgie Ya Mboka* in London realisierten – nachgespürt wird. Die präzise ausbalancierten Bewegungen und Laute der Schalter erzeugen eine greifbare Präsenz für dieses sonst unangreifbare Netzwerk kursierender Gespräche; sie verweben die Doppeldeutigkeiten der Globalisierung, transnationale Migration und die Auswirkungen unseres Bedürfnisses nach beständiger Kommunikation miteinander.

Die Zusammenarbeit der Künstler Graham Harwood, Richard Wright und Matsuko Yokokoji begann im Jahr 2004, als sie Teil des international anerkannten Künstlerkollektivs Mongrel waren. In ihren Arbeiten fusionieren sie Kunst, elektronische Medien und Straßenkultur. So versuchen sie, über die Hierarchien von Macht und Wissen hinaus zu blicken und Menschen mit einzubeziehen, die für gewöhnlich von den Möglichkeiten, sich einzubringen und ihren Anliegen Ausdruck zu verleihen, ausgeschlossen sind.

NIKOLAUS HIRSCH & MICHEL MÜLLER
NIKOLAUS HIRSCH, 1964, KARLSRUHE, DE; MICHEL MÜLLER, 1961, LUDWIGSHAFEN, DE
THEY LIVE IN FRANKFURT, DE

CITIES IN 2007: DELHI, BOLZANO/BOZEN, SHEFFIELD, BERLIN, LONDON, TBILISI, KRAKOW,
ANTWERP, STUTTGART, STOCKHOLM, NEW YORK CITY AND MEXICO CITY.



CYBERMOHALLA HUB, 2007
MIXED MEDIA INSTALLATION

Cybermohalla Hub is a segment of Nikolaus Hirsch’s and Michel Müller’s growing project for a cultural laboratory in a new settlement in Delhi. A hybrid between school, community centre and gallery, it is both a load-bearing structure and a stacked display for the dense cultural production of the Cybermohalla group. The installation is part of the Cybermohalla project, initiated in Delhi by Sarai/CSDS and the Ankur Society for Alternatives in Education, where seventy young writers and media practitioners engage with their urban contexts through various media.

The work of architects Nikolaus Hirsch (Karlsruhe, 1964) and Michel Müller (Ludwigshafen, 1961) focuses on institutional structures, such as the Bockenheimer Depot Theatre (with William Forsythe), the European Kunsthalle, and unitednationsplaza (with Anton Vidokle). *Cybermohalla Hub* in Manifesta 7 is in collaboration with the AbK Stuttgart (Matthias Acksel, Krasimir Anastasov, Alexander Gaus, Steffen Sendelbach, Sylvia Stoll, Letizia Valsecchi), Stephan Engelsmann, Daniel Dolder and the Cybermohalla ensemble.

Cybermohalla Hub è il segmento di un work-in-progress di Nikolaus Hirsch e Michel Müller per realizzare un laboratorio culturale in un nuovo spazio a Delhi. Un ibrido tra una scuola, un centro comunitario e una galleria, che è al contempo sia una struttura portante, sia una dimostrazione esaustiva della intensa produzione culturale del gruppo Cybermohalla. Cybermohalla Project, iniziato a Delhi da Sarai/CSDS e dall’Ankur Society for Alternatives in Education, è un progetto a cui partecipano settanta giovani scrittori e tecnici mediatici nei propri contesti urbani attraverso vari media.

Il lavoro degli architetti Nikolaus Hirsch (Karlsruhe, 1964) e Michel Müller (Ludwigshafen, 1961) è incentrato su strutture istituzionali come il Bockenheimer Depot Theatre (con William Forsythe), la European Kunsthalle e la unitednation-splaza (con Anton Vidokle). *Cybermohalla Hub* per Manifesta 7 è realizzato in collaborazione con AbK Stuttgart (Matthias Acksel, Krasimir Anastasov, Alexander Gaus, Steffen Sendelbach, Sylvia Stoll, Letizia Valsecchi), Stephan Engelsmann, Daniel Dolder e l’ensemble di Cybermohalla.

Cybermohalla Hub ist Teil des noch nicht vollständig realisierten Projektes von Nikolaus Hirsch und Michel Müller für ein „Kulturlabor“ in einer neuen Siedlung in Delhi. Ein Hybridbau zwischen Schule, Gemeindezentrum und Galerie, der sowohl die tragende Struktur als auch eine gesammelte Darstellung der dichten kulturellen Arbeit der Cybermohalla-Gruppe ist. Die Installation ist Teil des Cybermohalla-Projektes, das in Delhi von Sarai/CSDS und der Ankur Society for Alternatives in Education intiiert wurde und in dessen Rahmen sich 70 junge Schriftstellerinnen und Schriftsteller sowie Medienfachleute über diverse Medien mit ihrem städtischen Umfeld auseinander setzen.

Der Fokus im Schaffen von Nikolaus Hirsch (Karlsruhe, 1964) und Michel Müller (Ludwigshafen, 1961) richtet sich auf institutionelle Strukturen, etwa das Bockenheimer Depot Theater (mit William Forsythe), die Europäische Kunsthalle oder die temporäre Kunstakademie unitednationsplaza (mit Anton Vidokle). *Cybermohalla Hub* in Manifesta 7 wird gemeinsam mit der Akademie der Bildenden Kunst Stuttgart (Matthias Acksel, Krasimir Anastasov, Alexander Gaus, Steffen Sendelbach, Sylvia Stoll, Letizia Valsecchi), Stephan Engelsmann, Daniel Dolder und der Cybermohalla-Gruppe, realisiert.

EMRE HÜNER
1977, ISTANBUL, TR
LIVES IN ISTANBUL, TR

CITIES IN 2007: ISTANBUL



PANOPTIKON, 2005
ANIMATED FILM, 11' 18''

Panoptikon was created by bringing together an archive of objects, plants, and architectural components, which were initially drawn on paper, independently from one another. The artist then animated the images using two-dimensional animation techniques. Every element in the scenes has been meticulously rendered. The viewer is aware of each single, delicate detail due to the artist's transparent method of layering. The work catalogues the world around us, using references to independent layers of history that are then combined to form an imaginary world. Hüner visualizes a series of progressive actions, industrial and scientific in nature, which incorporate both mechanical and human forms. *Panoptikon* reflects on contemporary human beings, architecture and nature and on their inseparability in modern society. The sequences of the film convey the idea of a society at risk, with humans as potential victims in the new world. The work is simultaneously calm and full of tension, while emanating a feeling of emptiness.

The work of Emre Hüner has a sense of melancholy, hinting at a dystopian future for society.

Panoptikon è stato creato mettendo insieme un archivio di oggetti, piante e componenti architettoniche che furono inizialmente disegnati su carta, l'uno indipendentemente dall'altro. L'artista ha quindi animato le immagini usando delle tecniche di animazione bidimensionale. Ogni elemento nelle scene è stato reso con meticolosità. Lo spettatore è cosciente di ogni singolo delicato particolare grazie al metodo dell'artista che consiste nell'uso di strati trasparenti sovrapposti. L'opera cataloga il mondo attorno a noi, utilizzando come riferimento le stratificazioni indipendenti della storia combinate tra loro per formare un mondo immaginario. Hüner individua una serie di azioni progredite, industriali e scientifiche per natura, che incorporano sia forme umane che meccani-

che. *Panoptikon* riflette sugli esseri umani, l'architettura e la natura, e sulla loro inseparabilità nella società moderna. Le sequenze del film trasmettono l'idea di una società a rischio, con gli uomini vittime potenziali del nuovo mondo. Il lavoro risulta allo stesso tempo calmo e pieno di tensione, trasmettendo una sensazione di vuoto.

L'opera di Emre Hüner è caratterizzata da un senso di malinconia da cui trapela la visione di un futuro distopico per la società.

Panoptikon ist durch das Zusammentragen eines Archivs von Objekten, Pflanzen und architektonischen Komponenten entstanden, die ursprünglich unabhängig voneinander zu Papier gebracht worden waren. Der Künstler belebte anschließend diese Bilder durch zweidimensionale Animationstechniken. Jedes Element dieser Szenen wurde akribisch genau wiedergegeben. Durch die offensichtliche Methode des Künstlers, Schichtungen vorzunehmen, ist sich der Zuschauer jedes einzelnen, kleinen Details bewusst. Die vorliegende Arbeit katalogisiert die Welt, die uns umgibt, indem sie auf unabhängige Abschnitte der Geschichte verweist, die in Verbindung gesetzt wurden, um eine imaginäre Welt zu schaffen. Emre Hüner visualisiert eine Reihe von industriellen und wissenschaftlichen Fortschrittshandlungen, welche mechanische und zugleich menschliche Formen einbeziehen. *Panoptikon* reflektiert über den heutigen Menschen, die Architektur und die Natur und stellt Überlegungen zu deren Unzertrennlichkeit in der modernen Gesellschaft an. So vermitteln die Sequenzen des Films die Vision einer Risikogesellschaft, in welcher die Menschen als potentielle Opfer dieser neuen Welt gelten. Die Arbeit ist ruhig und gleichzeitig voller Spannung; sie strahlt ein Gefühl von Leere aus.

Die Arbeit von Emre Hüner besitzt eine Schwermut, die auf die Gefahr einer dystopischen Zukunft unserer Gesellschaft hinweist.

I. HELEN JILAVU
1977, KAISERSLAUTERN, DE
LIVES IN BERLIN, DE

CITIES IN 2007: MAINZ, BARCELONA, BANGKOK, BEIJING, KASHGAR, URUMQUI, JINGHONG, KUNMING, HONG KONG, TURFAN, LEIPZIG, AMSTERDAM AND KAISERSLAUTERN



YOUR STAGE!, 2007
C-PRINT, 170 x 85 CM

The artist visits abandoned rooms, focuses on the signs left behind by earlier life and directs the viewer's attention to past connections and analogies – things forgotten on the periphery of progress. The figure embodied by the artist herself is featured in almost every photograph she makes. It is a crucial element, essentially the starting and finishing point in her work. This figure sometimes faces us head-on, fixing the viewer intently with her gaze, or stands with her back to the viewer, as a model with whom we identify.

Helen Jilavu is founder and co-curator with Erik Schmelz of the Moguntia Projekt (2003) and the China Project (2006), short-term, site-specific exhibition spaces. She has worked together with andcompany&Co. on a number of performances and audio-visual installations including photography, sound and text.

L'artista visita stanze abbandonate, si sofferma sui segni lasciati da una vita precedente dirigendo l'attenzione dello spettatore a collegamenti e analogie del passato, cose dimenticate nella periferia del progresso. La figura rappresentata dall'artista stessa è presente in quasi tutte le fotografie che realizza. È un elemento cruciale, e costituisce l'inizio e la fine di ogni lavoro. Questa figura a volte si colloca di fronte allo spettatore, lo fissa intensamente, altre volte gli gira le spalle, come un modello con cui identificarsi.

Helen Jilavu ha fondato ed è co-curatrice con Erik Schmelz del Moguntia Projekt (2003) e del China Project (2006), luoghi di mostre site-specific temporanee per differenti espressioni culturali. Ha lavorato con andcompany&Co. producendo performance e installazioni audio-visive che includono la fotografia, il suono e il testo.

Die Künstlerin inspiziert verlassene Räume, nimmt die Zeichen, die von einem früheren Leben zurückgelassen wurden, ins Visier und lenkt den Blick des Betrachters auf vergangene Verbindungen und Zusammenhänge, auf den Rändern des Fortschritts vergessene Dinge. Die von der Künstlerin selbst verkörperte Gestalt tritt praktisch in jeder Fotografie in Erscheinung; sie ist ein wichtiges Element, gewissermaßen Anfangs- und Endpunkt ihres Schaffens. Diese Gestalt steht dem Betrachter entweder frontal gegenüber und fixiert ihn mit ihrem intensiven Blick, oder sie wendet ihm den Rücken zu und kann auf diese Weise als Identifikationsmodell in Erscheinung treten.

Helen Jilavu gründete und kuratierte gemeinsam mit Erik Schmelz das Moguntia Projekt (2003) sowie das China Project (2006), kurzfristige, standortspezifische Ausstellungsräume für verschiedene künstlerische Arbeiten. Sie kooperierte mit andcompany&Co. in einer Reihe von Performances und audio-visuellen Installationen mit Fotografie, Klang und Text.

HIWA K.
1975
LIVES IN MAINZ, DE

CITIES IN 2007: ISTANBUL, LONDON, TEHRAN, BERLIN, KERMANSHAH, KASSEL, GDANSK AND FRANKFURT



MOON CALENDAR, 2007
LIVE DANCE AND VIDEOS:
MOON CALENDAR/IRAQ, 12'
MOON CALENDAR/GERMANY, 8' 30''

In this video and performance, Hiwa K. tap dances to his own heartbeat, which the public can hear live. As the dance proceeds, he loses control over his fast-moving feet, which after a certain point are unable to keep up with his heartbeat.

"I believe this performance has the potential to transform the space in which it occurs. The version shot in Germany relates more to my relation with the audience. The one shot in Saddam Hussein's former security building in Iraq is very different. Although the video only shows a rehearsal, since the performance never took place, the viewer reads the work through the context of historical events, and the traumas of people who were imprisoned, tortured and killed there. The factory in which I am to perform for Manifesta 7 has its own story and a context that generates new meanings and forms of interpretation." *Hiwa K*

Hiwa K. graduated from secondary school in Iraq and continued his schooling in self-education circles with other visual artists, intellectuals, musicians and theater artists. The major fields of these informal studies were European literature and philosophy, learnt from books translated into Arabic. Since 2002, Hiwa K. has been living in Germany as a political refugee.

In questo video e performance, Hiwa K. esegue il ballo del tip tap al ritmo del proprio battito cardiaco, che il pubblico può ascoltare dal vivo. Nell'incalzare del ballo, perde controllo sui piedi veloci che ad un certo punto non sono più in grado di stare al passo con il cuore.

"Credo che questa performance abbia il potenziale di trasformare lo spazio in cui ha luogo. La versione filmata in Germania è maggiormente connessa alla mia relazione col pubblico. Quella filmata nell'ex edificio della Polizia per la Sicurezza Nazionale di Saddam Hussein in Iraq è ancora diversa. Benché il video mostri solo delle prove, dato che la performance non ha mai avuto luogo, lo spettatore legge il lavoro attraverso il contesto degli eventi storici e i traumi di coloro che furono imprigionati, torturati e uccisi. La fabbrica nella quale

danzo in occasione di Manifesta 7 ha una storia ed un contesto che generano nuovi significati e nuove forme di interpretazione". *Hiwa K.*

Hiwa K. si è diplomato alla scuola secondaria in Iraq e ha continuato la propria formazione in circoli autodidattici con altri artisti visivi, intellettuali, musicisti e artisti teatrali. I campi principali di questi studi informali sono la letteratura e la filosofia europee, apprese da testi tradotti in arabo. Dal 2002, Hiwa K. vive in Germania come rifugiato politico.

In diesem Video und der Performance tanzt Hiwa K. einen Stepptanz zu seinem eigenen Herzschlag, und das Publikum verfolgt dies live mit. Im Verlauf des Tanzes verliert er die Kontrolle über seine schneller werdenden Füße, die ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr mit seinem Herzschlag mithalten können.

"Ich glaube, dass diese Performance das Potential besitzt, den Raum, in dem sie stattfindet, zu verwandeln. Die in Deutschland aufgenommene Version bezieht sich mehr auf mein Verhältnis zum Publikum. Die im ehemaligen Sicherheitsgebäude von Saddam Hussein im Irak aufgenommene Version unterscheidet sich davon sehr. Obwohl dieses Video nur eine Probeaufnahme zeigt, da die Performance nie stattgefunden hat, greift der Betrachter die Arbeit im Kontext historischer Ereignisse, erfasst die Traumata der hier inhaftierten, gefolterten und ermordeten Menschen. Die Fabrik, in der ich die Performance im Rahmen von Manifesta 7 aufführen werde, hat ihre eigene Geschichte und einen Kontext, der neue Bedeutungen und neue Interpretationsweisen hervorbringen wird." *Hiwa K.*

Hiwa K. absolvierte die Oberschule im Irak und bildete sich im Rahmen autodidaktischer Fortbildungszirkel zusammen mit anderen visuellen Künstlern, Intellektuellen, Musikern und Theaterkünstlern selbst fort. Das Hauptinteresse dieser informellen Studien galt der europäischen Literatur und der Philosophie, rezipiert über ins Arabische übersetzte Bücher. Seit 2002 lebt Hiwa K. als politischer Flüchtling in Deutschland.

SANJAY KAK
1958, PUNE, IN
LIVES IN NEW DELHI, IN

CITIES IN 2007: BANGALORE, MUMBAI, HYDERABAD, MINNEAPOLIS, TORONTO, NEW YORK, PHILADELPHIA, AUSTIN, AMSTERDAM, LEEDS, LONDON, GORAKHPUR, SRINAGAR AND MUNICH



A SHRINE TO THE FUTURE: MEMORY OF A HILL, 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION

"Niyam-giri" literally means "hill of justice." Not a great mountain, just an ordinary hill, like many others in this part of Orissa, in eastern India. Gently wooded and flat-topped. That's the give-away: in this corner of India, that unmistakable contour can mean only one thing. Bauxite. It tells us that the hill of justice is now already consigned to the past. Its future is already recast as aluminum.

"Bend down to the red-earth top of Niyam-giri, scrape it a bit, anywhere, and you are sure to find a hole. Drop a pebble in and you can hear it falling away, shooting down some endless narrow shaft. Does it fall all the way through? Does it survive the flaming inferno of the earth's core and shoot out somewhere in Europe? A synapse, connecting the memory of aluminum once made in the Alumix factory to the future of a hill in eastern India." *Sanjay Kak*

Sanjay Kak is an independent documentary filmmaker. Over the last 20 years his work has focused on issues concerning the environment, resistance and the socially marginalized. *A Shrine to the Future* has been made with designer Itu Chaudhuri.

Niyam-giri – letteralmente, "collina della giustizia". Non una grande montagna, ma una collinetta come molte altre in questa parte di Orissa, nell'India dell'Est. Dai fianchi gentilmente alberati e dalla cima piatta. Ecco il prezzo da pagare: in questo angolo dell'India quel contorno inconfondibile può significare solo una cosa. Bauxite. Ci dice che la collina della giustizia è già stata consegnata al passato. Il suo futuro è già riscritto nell'alluminio.

"Chinati sulla cima di terra rossa di *Niyam-giri*, scrostala un po' ovunque, stai sicuro che troverai un buco. Buttaci un sasso, lo sentirai cadere lontano lungo un corridoio interminabile. Continua a cadere? Sopravvive all'inferno infuocato

del centro della terra, ed è scagliato fuori da qualche parte in Europa? Una sinapsi, che collega la memoria dell'alluminio prodotto nell'industria Alumix al futuro di una collina nell'India orientale". *Sanjay Kak*

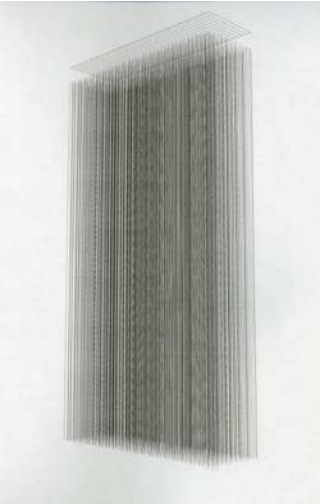
Sanjay Kak è un documentarista indipendente. Negli ultimi venti anni il suo lavoro si è focalizzato sulle questioni ambientali, sulla resistenza e sulla emarginazione sociale. *A Shrine to the Future* è stato realizzato insieme al designer Itu Chaudhuri.

Niyam-giri – wörtlich „Hügel der Gerechtigkeit". Kein großartiger Berg, nur ein gewöhnlicher Hügel, wie so viele andere in diesem Gebiet von Orissa in Ostindien. Mit lichthem Wald, flacher Kuppe. Das ist ein eindeutiger Hinweis. In diesem Teil Indiens kann diese unverwechselbare Kontur nur eines bedeuten: Bauxit. Das heißt, der Hügel der Gerechtigkeit gehört nun der Vergangenheit an. Seine Zukunft ist bereits in Aluminium gegossen. „Bück dich hinunter zur roten Erde auf der Kuppe des Niyam-giri, schab irgendwo ein wenig ab, und du wirst ganz sicher auf ein Loch stoßen. Wirf einen Kieselstein hinein, und du kannst ihn fallen hören, weiter und weiter einen endlosen schmalen Schacht hinunter. Fällt er ganz hindurch, überlebt das flammende Inferno des Erdkerns und schießt irgendwo in Europa hervor? Eine Synapse, die die Erinnerung an das einst in der Alumix-Fabrik hergestellte Aluminium mit der Zukunft eines Hügels in Ostindien verbindet." *Sanjay Kak*

Sanjay Kak ist ein unabhängiger Dokumentarfilmer. In den letzten 20 Jahren hat er seine Arbeit auf Themen der Umwelt, des Widerstands und der sozialen Marginalisierung konzentriert. *A Shrine to the Future* wurde gemeinsam mit dem Designer Itu Chaudhuri entworfen.

ZILVINAS KEMPINAS
1969, PLUNGE, LT
LIVES IN NEW YORK, US

CITIES IN 2007: TAMPA, VILNIUS, KLAIPEDA, KAOHSIUNG, KYOTO, TOTTORI, FUKUOKA, YOKOHAMA, TOKYO, MIAMI, PARIS, SACHE, TOURS, NANTES, SAINT-NAZAIRE AND BOLZANO/BOZEN



SKYLIGHT TOWER, 2008
MAGNETIC TAPE, 600 × 200 × 115 CM

An existing architectural element of a former aluminum factory – a skylight – is “projected” down on to the concrete floor by numerous strips of unspooled videotape. Taking up all 12 meters of the building’s height, the black lines stop just a few millimeters above the floor, to form one giant, vertical block. They hang from thin, invisible fishing wire, allowing each strip to rotate freely, so that they constantly change in width, varying from half an inch wide to micro thin, animated by the motion of viewers in space, disappearing and reappearing, optically overlapping and reflecting light from their surroundings. *Skylight Tower* appears stable and gigantic as a monument. At the same time it dissolves in space, melting away, vulnerable and ephemeral, like smoke or memory.

The installations of Zilvinas Kempinas often use unspooled videotape and electric fans to conjure transfixing visual co-nundrums such as *Flying Tape* (2004), which levitated a room-size loop of video tape on the air currents from a circle of fans, and *White Noise* (2007), which recreated a monumental kinetic screen of “white noise” on a wall.

Un lucernario, elemento architettonico di quella che era un’industria di alluminio è “proiettato” sul pavimento in cemento armato da numerosi nastri srotolati di videocassette. Scendendo per tutta l’altezza dei dodici metri dell’edificio, le linee nere si fermano solo a pochi millimetri dal pavimento e formano un gigantesco blocco verticale. Appeso grazie a un sottilissimo filo metallico da pesca, ogni nastro è libero di roteare, la sua larghezza cambia continuamente, passando da circa un centimetro e mezzo a uno spessore affilato; si anima col movimento degli spettatori nello spazio, scompare e riappare, si sovrappone e riflette la luce dell’ambiente circostante. *Skylight Tower* sembra stabile e gigantesca come un mo-

numento. Allo stesso tempo si dissolve nello spazio, svanisce, vulnerabile ed effimera come il fumo o la memoria.

Le installazioni di Zilvinas Kempinas vengono spesso realizzate usando videonastri e ventilatori elettrici per un effetto visivo enigmatico e paralizzante, come nel caso di *Flying Tape* (2004), un videonastro della grandezza di una stanza che gira in loop, fluttuando a causa delle correnti d’aria create dai ventilatori, e *White Noise* (2007), la creazione di uno schermo cinetico monumentale di “rumore bianco” sul muro.

Ein vorhandenes architektonisches Element der ehemaligen Aluminium-Fabrik – ein Oberlicht – wird durch zahlreiche Streifen abgespulten Videobands auf den Zementboden „projiziert“. Die schwarzen Bänder erstrecken sich über die gesamten 12 Höhenmeter des Gebäudes, bis zu wenigen Millimetern über den Boden, und bilden einen gigantischen vertikalen Block. Sie hängen an fast unsichtbaren dünnen Angelschnüren, die eine freie Rotation ermöglichen, so dass ihre Breite sich ständig verändert, von einem halben Zoll zu mikro-dünn. Die Bewegungen der Besucherinnen und Besucher im Raum beleben die Bänder: Sie erscheinen, verschwinden, überlagern sich optisch und reflektieren das Licht der Umgebung. *Skylight Tower* erscheint wie ein stabiles, gigantisches Monument – gleichzeitig löst es sich im Raum auf, schmilzt dahin, ist anfällig und flüchtig wie Dunst oder eine Erinnerung.

Abgespultes Videoband und elektrische Ventilatoren sind ein wiederkehrendes Element der Installationen von Zilvinas Kempinas, die faszinierende visuelle Rätsel erschaffen. So z. B die Arbeit *Flying Tape* (2004), die einen raumgroßen Ring aus Videoband auf den Luftströmungen eines Kreises von Ventilatoren schweben ließ, oder *White Noise* (2007), die eine monumentale, kinetische Wand aus „weißem Rauschen“ nachbildete.

ANDERS KREUGER
1965, RISINGE, SE
LIVES BETWEEN LUND AND MALMÖ, SE

CITIES IN 2007: COPENHAGEN, STOCKHOLM, TALLINN, VILNIUS, PARIS, AMSTERDAM, OSLO, BERLIN, RIGA, VENICE, KASSEL, BOLZANO/BOZEN, MOSCOW, SARANSK, IZHEVS, YOSHKAR-OLA, SYKTYVKAR, STAVANGER, GOTHENBURG, BUDAPEST, HANOVER, COLOGNE, HELSINKI, GHENT, SKOPJE, CAIRO AND ALEXANDRIA



SUBTITLES, 2008
SINGLE-CHANNEL VIDEO, 25’

“Little Daddy Cardboard! Little Daddy Cardboard! That’s me! Actually, you’re not allowed to stand on tables if you’re a human being, or a dog, or a table, or in the ceiling. Well, only if you’re a fly!” (from *Subtitles*)

Subtitles consists of Kreuger’s own subtitles to an episode of the children’s television series *Det Bara Händer* (an untranslatable pun combining two meanings: “just happening” and “bare hands”) by Staffan Westerberg, produced for Swedish Television in 1972.

“I have collapsed a whole archive of the Self into this one episode, which I found a few years ago when I spent several months studying audiovisuals from the 1970s. I remembered it, frame by frame, from when I was seven. I also remember being offended by the over-aestheticized pedagogy. But that might as well be someone else’s memory.” *Anders Kreuger*

Anders Kreuger is curator at the Lund Konsthall, Director of the Malmö Art Academy, program team member for the European Kunsthalle in Cologne, and co-initiator (with artist Praneet Soi) of Calcutta Art Research.

“Little Daddy Cardboard! Little Daddy Cardboard! Sono io! A dire il vero, è vietato stare in piedi sui tavoli se sei un essere umano, o un cane, o un tavolo, o sul soffitto. Be’, solo se sei una mosca!” (tratto da *Subtitles*)

Subtitles sono, letteralmente, i sottotitoli che Anders Kreuger ha inserito in un episodio della serie televisiva per bambini *Det Bara Händer* (un gioco di parole non traducibile che combina due significati: “succede ora” e “mani nude”) di Staffan Westerberg, prodotto per la televisione svedese nel 1972. “Ho lasciato che l’intero archivio del Sé collassasse in questo solo episodio, che ho trovato quando, anni fa, ho passato

vari mesi a studiare gli audiovisivi degli anni settanta. Mi ricordavo questa puntata, fotogramma per fotogramma, da quando avevo sette anni. Mi ricordo pure di essermi sentito offeso da un tipo di pedagogia ultra estetizzata. Ma potrebbe anche essere la memoria di qualcun’altro”. *Anders Kreuger*

Anders Kreuger è il curatore del Lund Kunsthall, direttore del Malmö Art Academy, membro del team per la programmazione della European Kunsthalle di Colonia, e co-iniziatore (con l’artista Praneet Soi) di Calcutta Art Research.

„Kleiner Papa Karton! Kleiner Papa Karton! Das bin ich! Eigentlich ist es nicht erlaubt, auf Tischen zu stehen, wenn du ein Mensch bist, oder ein Hund, oder ein Tisch, oder an der Decke. Na ja, nur wenn du eine Fliege bist!“ (Aus *Subtitles*)

Subtitles besteht aus Kreugers eigenen Untertiteln zu einer Episode der Kinderfernsehserie *Det Bara Händer* (ein Wortspiel, welches zwei Bedeutungen vereint: „etwas, das gerade geschieht“ und „nackte Hände“) von Staffan Westerberg, die im Jahr 1972 für das schwedische Fernsehen produziert wurde. „Ich habe ein ganzes Archiv des Selbst in diese eine Episode eingebracht, die ich vor einigen Jahren während eines mehrmonatigen Studiums audiovisueller Materialien der 70er Jahre gefunden habe. Ich konnte mich an jedes Bild aus meiner Kindheit, als ich sieben Jahre alt war, erinnern. Ich weiß auch noch, dass mich die überästhetisierte Pädagogik gestört hat. Aber das könnte ebenso gut die Erinnerung von jemand anderem sein.“ *Anders Kreuger*

Anders Kreuger ist Kurator an der Lund Konsthall, Direktor der Malmö Art Academy, Mitglied des Programteams der European Kunsthalle, Köln und Mitinitiator (neben dem Künstler Praneet Soi) von Calcutta Art Research.

REINHARD KROPF & SIV HELENE STANGELAND
REINHARD KROPF, 1967, GLEISDORF, AT; SIV HELENE STANGELAND, 1966, STAVANGER, NO
THEY LIVE IN STAVANGER, NO

CITIES IN 2007: BUENOS AIRES, INNSBRUCK, BRUCK AN DER MUR, VIENNA, STOCKHOLM, OSLO, MILAN, LONDON, LIVERPOOL, LJUBLJANA, TOKYO AND BOLZANO/BOZEN



THE NAKED GARDEN, 2008
RENDITION OF BIOTOPE ANALYSIS, WALL PERFORATION

Over time, parasitic micro-organisms such as cyanobacteria and the *Cladosporium* genus of fungi, have occupied and overgrown the Alumix factory. When the restoration of the building was implemented, it ceased to act as a habitat and host structure for such organisms.

The Naked Garden emerges from this transitional state. It is generated by the mediation of different modes: biological propagation, mathematical abstraction and technological execution. A robot, programmed with the rules by which the fungi grow, engraves and perforates the wall already inhabited by fungi, thereby allowing light, water and wind to enter and to facilitate the basic conditions of life.

In their work, Stangeland and Kropf create alternative building methods using local knowledge and resources, for instance from the timber building heritage or the oil industry. Some of their recent projects are: *Geopark*, a youth park in Stavanger, a cultural center at Fløien/Bergen, a mountain lodge at Prekestolen, and a cultural center at Flekkefjord.

Nel tempo, l'industria Alumix è stata invasa e ricoperta da micro organismi parassitari come i cianobatteri e i funghi del genere *Cladosporium*. Nel momento in cui i lavori di restauro dell'edificio vengono completati, quest'ultimo non è più né l'habitat né la struttura ospitante per tali organismi. *The Naked Garden* emerge dallo stato transitorio attuale. Viene generato dalla mediazione di modi diversi: propagazione biologica, astrazione matematica ed esecuzione tecnica. Un robot, programmato con le stesse regole grazie alle quali i funghi crescono, incide e perfora il muro già abitato dai funghi, permettendo quindi alla luce, all'acqua e al vento di entrare e di facilitare le condizioni basilari della vita.

Nel loro lavoro, Stangeland e Kropf creano metodi alternativi di costruzione utilizzando abilità e risorse locali, riutilizzando per esempio il patrimonio per la costruzione in legno o quello dell'industria del petrolio. Tra i loro progetti recenti si ricorda *Geopark*, un parco giovani a Stavanger, un centro culturale a Fløien/Bergen, un rifugio montano a Prekestolen, e un centro culturale a Flekkefjord.

Die Alumix-Fabrik wurde nach und nach von parasitären Mikroorganismen wie Cyanobakterien und der Pilzart *Cladosporium* bezogen und überwuchert. Wenn die gegenwärtigen Restaurierungspläne für das Gebäude umgesetzt werden, wird es nicht länger als Habitat und Wirtstruktur für solche Organismen dienen. *The Naked Garden* erwächst aus eben diesem Übergangszustand, durch die Vernetzung verschiedener Verfahren: biologische Fortpflanzung, mathematische Abstraktion und technologische Ausführung. Ein mit den Wachstumsregeln der Pilze programmierter Roboter durchkerbt und perforiert die Mauer, auf der die Pilze bereits siedeln, lässt Licht, Wasser und Wind ein und schafft somit die Grundbedingungen des Lebens.

Die Arbeiten von Stangeland und Kropf entwickeln alternative Baumethoden, wobei sie sich auf lokales Wissen und Ressourcen wie z. B. die Hinterlassenschaften der Holzbau- oder Ölindustrien beziehen. Unter ihren jüngsten Projekten befinden sich *Geopark*, eine Anlage für Jugendliche in Stavanger, ein Kulturzentrum in Fløien/Bergen, eine Berghütte in Prekestolen und ein Kulturzentrum in Flekkefjord.

LAWRENCE LIANG
1974 KOLKATA, IN
LIVES IN BANGALORE, IN

CITIES IN 2007: DELHI, MUMBAI, TAIPEI, AMSTERDAM, MANIPAL, CHENNAI, BANGKOK, BERLIN AND DUBROVNIK



PANDORA'S INDEX, 2008
MIXED MEDIA, DIMENSIONS VARIABLE

"I've been fascinated for some time by the myth of Pandora, since she was the first person to be granted the gift of curiosity – and to be punished for being curious. *Pandora's Index* uses the form of a classical library index (already an object that is vanishing) to explore different dimensions and stakes of the debate on knowledge and culture in the contemporary world. For me, the index is an incomplete attempt to order knowledge and a symbol of the way in which the law also tries to create different registers of coherence and value. The contemporary field of knowledge and culture is fraught with tensions produced between control and restlessness, curiosity and punishment – and *Pandora's Index* attempts to create a fantastical space, which invites us to temporarily dissolve these binary concepts." *Lawrence Liang*

Lawrence Liang is a legal researcher who is interested in the mutations of knowledge and culture as they encounter new conceptions of property around the world.

"Da tempo sono affascinato dal mito di Pandora, in quanto fu la prima persona a cui venne dato il dono della curiosità, e per questo fu punita. *Pandora's Index* è stato redatto seguendo il modello classico degli indici raccolti negli schedari da biblioteca (oggetti che stanno scomparendo), per esplorare sia le differenti dimensioni che i fondamenti del dibattito sulla conoscenza e la cultura nel mondo contemporaneo. Per me, gli schedari costituiscono un tentativo incompleto di riordinare il sapere, e il simbolo di come anche la legge cerchi di creare differenti registri di coerenza e valore.

Il campo contemporaneo della conoscenza e della cultura è pieno di tensioni che nascono tra controllo e irrequietezza, curiosità e punizione. *Pandora's Index* cerca di creare uno spazio fantastico che ci invita a dissociare temporaneamente questi binari". *Lawrence Liang*

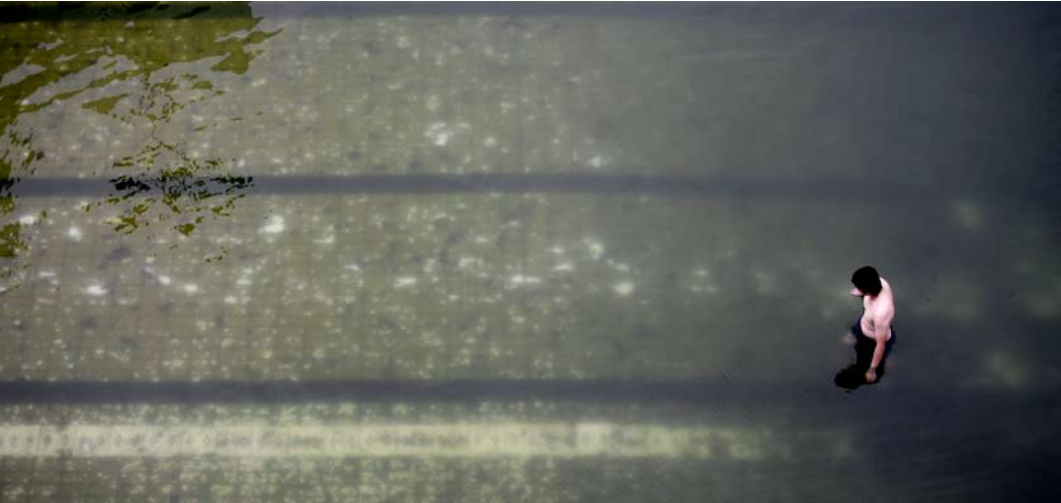
Lawrence Liang è un ricercatore in campo legale. In particolare la sua ricerca si focalizza sul rapporto fra conoscenza, cultura e i concetti emergenti di proprietà.

„Der Pandora-Mythos fasziniert mich seit geraumer Zeit. Sie war die erste Person, der die Gabe der Neugier verliehen wurde – und die dafür bestraft wurde, neugierig zu sein. *Pandora's Index* nutzt die Form des klassischen Bibliotheksindex (bereits ein aussterbendes Objekt) zur Untersuchung der verschiedenen Dimensionen und Ausprägungen der Debatte um Wissen und Kultur in der gegenwärtigen Welt. Für mich ist dieser Index ein unvollständiger Versuch der Wissensordnung und ein Symbol für die Bemühungen, verschiedene Kohärenzen und Wertregister über Gesetze zu kreieren. Das zeitgenössische Feld des Wissens und der Kultur ist mit Spannungen zwischen Kontrolle und Unrast, Neugier und Bestrafung aufgeladen. *Pandora's Index* zielt auf die Erschaffung eines Raumes der Fantasie, in dem wir diese Gegensätze für eine gewisse Zeit auflösen können." *Lawrence Liang*

Der Rechtsforscher Lawrence Liang interessiert sich für die globalen Veränderungen des Wissens und der Kultur und wie diese mit neuen Vorstellungen von Eigentum konfrontiert werden.

CHARLES LIM LI YONG
1973, SINGAPORE, SG
LIVES IN SINGAPORE, SG

CITIES IN 2007: VALENCIA, BARCELONA, SAINT MORITZ, ELBA ISLAND, TRIESTE, KUALA LUMPUR, BANGKOK, HONG KONG, UDINE AND MILAN



IT'S NOT THAT I FORGOT BUT RATHER I CHOSE NOT TO MENTION, 2008
THREE-CHANNEL VIDEO INSTALLATION, 5'

In a highly developed tropical island city, the built environment is systematically cleaned and replaced as a way of resisting the tropical forces of decay and parasitic growth. But Charles Lim wonders if this particular human behavior is not actually another form of these same tropical forces. He notices that human construction operates exactly like parasitic growth. The only difference is that human behavior has the power, for short periods, to conquer the environment entirely, giving rise to a totally sterilized “clean slate” on which to build.

This system of sterilization encourages the fear of the “ghost” – everything that suggests any other histories. There is a formidable presence that cannot be forgotten and must not be mentioned. Lim’s films of decay and sterilization seek to probe and test this presence.

Charles Lim Yi Yong co-founded the net-art collective tsunamii.net with Tien Wei Woon and Melvin Phua and is currently working on the *Seastories* series, in which he conflates the idea of borders by reversing the geography of the sea and land.

Su di un’isola tropicale fortemente sviluppata, le aree edificate vengono sistematicamente pulite e ricostruite in modo da resistere alla forza distruttiva dei tropici e al proliferare dei parassiti. Ma Charles Lim si chiede se questo particolare comportamento umano non sia un’altra delle manifestazioni tipiche delle stesse forze equatoriali. Egli nota che la condizione umana opera allo stesso modo della crescita dei parassiti. La sola differenza è che l’agire umano ha il potere, per brevi periodi, di conquistare completamente l’ambiente dando vita ad una “lastra pulita” e totalmente sterilizzata su cui costruiri.

re. Il sistema di sterilizzazione incoraggia la paura del “fantasma”, di tutto ciò che stimoli qualunque altra storia. Vi è una presenza incontestabile che non può essere dimenticata e non deve essere menzionata. I film di Lim sul disfacimento e la sterilizzazione cercano di sondare e testare questa presenza.

Charles Lim Yi Yong è co-fondatore, insieme a Tien Wei Woon e Melvin Phua, del collettivo di net art tsunamii.net. Al momento lavora alla serie *Seastories* che fonde insieme l’idea dei confini rovesciando la geografia del mare e della terra.

In einer hoch entwickelten Inselstadt in den Tropen wird die gebaute Umwelt systematisch gereinigt und erneuert, um den tropischen Kräften des Verfalls und des parasitären Wachstums Einhalt zu gebieten. Charles Lim jedoch fragt, ob dieses besondere menschliche Verhalten nicht eigentlich eine andere Form derselben tropischen Kräfte ist, funktionieren doch unsere baulichen Unternehmungen genau wie parasitäres Wachstum. Der einzige Unterschied besteht darin, dass die menschlichen Handlungsweisen zu einer totalen Beherrschung der Umwelt über kurze Zeiträume führen und vollkommen sterile, makellose Leerflächen für die Bebauung schaffen. Jenes Sterilisierungssystem erzeugt die Angst vor dem „Geist“ – vor all dem, was eine andere Geschichte impliziert. Das was nicht vergessen werden kann und nicht genannt werden darf, hat eine unheimliche Präsenz. Lims Filme über Verfall und Bereinigung loten diese Präsenz aus.

Charles Lim Yi Yong ist Mitbegründer des Netzkunst-Kollektivs tsunamii.net mit Tien Wei Woon und Melvin Phua und arbeitet zur Zeit an der Serie *Seastories*, die durch eine Umkehrung der Geografie von Meer und Land die Vorstellung von Grenzen aufweicht.

M-CITY
1978, GDYNIA, PL

CITIES IN 2007: ŁÓDŹ, BARCELONA, SÃO PAULO, BERLIN, STAVANGER, MYSŁOWICE, ŁOWICZ AND WARSAW



BOLZANO, 2008
GRAFFITI PAINTING ON WALL

All of m-city’s pieces begin as stencils and are painted in two shades. They constitute a play with the form and space of the city: on walls, posters, billboards and stickers. The inspiration for m-city’s fantasy urban proliferations comes mostly from the architecture of the Gdansk region of Poland. His painted streets and buildings are not planned in advance, but come to life as the work goes on. Most of his works are on walls that have been specially chosen to match the historical or architectural context of their surroundings. People on the stencils are mostly the author’s friends or people involved in some local social activity.

m-city creates most of the cities himself, but the biggest projects offer the opportunity for friends and sometimes bystanders to help. Such meetings have the atmosphere of a picnic. What is interesting is that subconsciously, people often recreate their own environment when they paint buildings. People living in blocks of flats tend to paint blocks of flats, while people living in villas tend to paint villas.

Tutte le opere di m-city nascono come mascherine e sono bicromatiche; un gioco con la forma e lo spazio della città: muri, manifesti, tabelloni e adesivi. L’ispirazione per le proliferazioni di fantasia urbana proviene principalmente dall’architettura della regione polacca di Danzica. Le strade e gli edifici dei suoi graffiti non sono pianificati in precedenza, ma prendono vita man mano che il progetto procede. Gran parte delle opere sono realizzate su muri espressamente scelti per permettere ai graffiti di adattarsi al contesto storico o architettonico dei dintorni. Le figure riprodotte sono soprattutto amici dell’autore o persone coinvolte in attività sociali del luogo.

m-city crea da solo gran parte delle città, ma i progetti più grandi offrono l’opportunità ad amici, e a volte ai passanti di dare una mano: spesso si crea l’atmosfera di una scampagnata o di un atto comunitario. È interessante notare come la gente, nel momento in cui dipinge edifici, tenda a ricreare il proprio ambiente: coloro che vivono in condomini di preferenza ritraggono grandi caseggiati, viceversa chi vive in case singole tende a riprodurre villette.

Alle Arbeiten von m-city basieren auf Schablonen. Die Farbe wird in zwei Schattierungen aufgetragen. Auf Mauern, Postern, Plakatwänden und Aufklebern spielen sie mit dem städtischen Raum und seinen Formen. Die Inspiration für m-citys urbane Fantasiegebilde entstammt größtenteils der Architektur der polnischen Region Gdansk. Seine gemalten Straßen und Gebäude sind nicht im Voraus geplant, sondern entstehen während der Arbeit. Die meisten seiner Werke befinden sich auf speziell ausgesuchten Wänden und fügen sich in den historischen oder architektonischen Kontext ihrer Umgebung ein. Freunde des Künstlers oder Menschen, die vor Ort beliebigen sozialen Aktivitäten nachgehen, dienen oft als Vorlage für die Figuren in seinen Schablonen.

m-city erschafft den Großteil seiner Stadtscenarien allein, größere Projekte bieten Freunden und auch manchmal Zuschauern die Gelegenheit, behilflich zu sein. Solche Zusammentreffen nehmen die Atmosphäre eines Picknicks an. Interessant ist, dass Menschen beim Malen oft unbewusst ihre eigene Umgebung nachbilden. Bewohner von Wohnblöcken tendieren dazu, Wohnblöcke zu malen, Villenbesitzer malen Villen.

TERESA MARGOLLES
1963, CULIACÁN, MX
LIVES IN MEXICO CITY, MX

CITIES IN 2007: MADRID, FLORENCE, VIENNA, DRESDEN, HONOLULU, PRATO, MONTEVIDEO, BRISBANE, NEW YORK, ESSLINGEN, JERUSALEM, CARAGLIO, BASEL, PARIS, ROME, VALENCIA, BOGÓTA AND MOSCOW



SUDOR Y MIEDO, 2008
WATER, HUMIDIFIER

The room is apparently empty, though there is the faint sound of a humidifier. The air feels moist on the skin. The viewer cannot find anything to look at except a label on the wall. This reveals that the air in the room has been humidified with water brought from a morgue, where it was used to wash the bodies of unidentified corpses prior to autopsy.

Teresa Margolles worked as a forensic technician in a morgue in Mexico City, where she forged uncanny connections with the city's dead and anonymous underclass. Her work explores the idea of death and its visceral presence, in the experience of the living.

La stanza è in apparenza vuota benché si oda il suono fievole di un umidificatore e l'aria sembri bagnata sulla pelle. Lo spettatore non riesce a trovare nulla su cui posare lo sguardo, eccetto un'etichetta sul muro. Questa rivela che l'aria nella stanza è stata umidificata con acqua presa da un obitorio e usata per pulire dei cadaveri non identificati prima dell'autopsia.

Teresa Margolles ha lavorato come tecnico di medicina legale presso un obitorio di Città del Messico, dove ha trovato inquietanti connessioni tra i morti e l'anonima classe povera della città. Le sue opere esplorano l'idea della morte e la sua viscerale presenza nell'esperienza dei vivi.

Der Raum scheint leer zu sein, doch das Geräusch eines Luftbefeuchters ist gerade noch wahrnehmbar. Die Luft fühlt sich feucht auf der Haut an. Die Besucherinnen und Besucher entdecken nichts, was sie sich anschauen könnten, außer der Beschilderung an der Wand. Sie klärt auf, dass die Luft im Raum mit Wasser befeuchtet wird, welches in einem Leichenschauhaus zum Waschen unidentifizierter Toter vor der Autopsie verwendet wurde.

Teresa Margolles arbeitete als Gerichtsmedizinerin in einem Leichenschauhaus in Mexico City, wo sie unheimliche Verbindungen zwischen den Toten der Stadt und ihrer anonymen Unterschicht entdeckte. Ihre Arbeit erkundet die Vorstellung vom Tod und seine körperlichen Präsenz in der Erfahrung der Lebenden.

WALTER NIEDERMAYR
1952, BOLZANO/BOZEN, IT
LIVES IN BOLZANO/BOZEN, IT

CITIES IN 2007: TEHRAN, ISFAHAN, BERLIN, OSLO AND NEW YORK



RAUMFOLGEN 20 (SPACE CON/SEQUENCES 20), 2001
PHOTOGRAPHS, DIPTYCH, 128 x 325 CM

"Interior spaces of hospitals seen from canonical perspectives, the point of view not directed at any particular procedures or people but almost machine-like at the spaces. In this way the spaces take on the character of assembly halls, it's as if people only appear in the frames by coincidence. The cool colors radiate a sort of uncanniness, similar to the impression one gets from modernist spaces on second glance. As with the mountain photographs, underexposure fragments and simplifies the entire image. In art, landscapes and spaces always have a function of projection, they convey longing and thus, are places of repression. There are no longer projection surfaces, only artificiality devoid of soul; a laboratory that seems to operate on its own. Niedermayr presents his works as series, thus distancing himself quite consciously from the kind of photography that seeks to simulate the panel painting. No secret is made here about technical reproducibility, the medium itself takes on something machine-like, menacing. The photographs hold the knowledge that they are not a simple reality we can fill with our fantasies." (From Martin Prinzhorn, *The Sleight of Hand of Repression*)

Since 1985, Walter Niedermayr has produced a number of large photographic series, often displayed as multi-panel works. Whether his subjects are Alpine landscapes or contemporary highways, his work questions the perception of space and invites the spectator to seek what is forgotten amid speed and achievement.

"Gli interni degli ospedali vengono visti da prospettive canoniche, l'osservazione non è diretta a nessuna particolare procedura o persona ma, quasi in modo meccanico, agli spazi che assumono quindi il carattere di luoghi di assemblaggio, come se la gente vi apparisse per coincidenza. I colori freddi sembrano irradiare una certa inquietudine, simile all'impressione restituita dagli spazi modernisti a una seconda occhiata. Come con le fotografie di montagna, la sottoposizione frammenta e semplifica la stessa immagine. Nell'arte, i paesaggi e gli spazi hanno sempre la funzione di proiettare, di trasmettere una nostalgia fungendo quindi da luoghi di repressione. Non vi sono più superfici di proiezione, solo un'artificialità svuotata dall'anima, un laboratorio che sembra funzionare per conto proprio. Niedermayr presenta le sue opere in serie, distanziandosi quindi in modo decisamente cosciente dal

tipo di fotografia che cerca di simulare il pannello dipinto. Non ci sono segreti qui circa la riproducibilità tecnica, il mezzo stesso si carica di qualcosa di meccanico, di minaccioso. Le fotografie avvalorano la consapevolezza che non sono una semplice realtà che possiamo riempire con la nostra fantasia". (Martin Prinzhorn, *The Sleight of Hand of Repression*)

Dal 1985, Walter Niedermayr ha prodotto alcune serie fotografiche su grande scala. Che riprenda paesaggi alpini o autostrade, le sue opere invitano a interrogarsi sulla percezione dello spazio e ad accedere a ciò che viene dimenticato tra la velocità e la realizzazione.

„Das Projekt *Raumfolgen*, zu dem diese Arbeiten gehören, scheint zunächst völlig verschieden von den Bergbildern zu sein. Innenräume von Krankenhäusern, aus kanonischen Perspektiven betrachtet, den Blick nicht auf irgendwelche Abläufe oder Menschen gerichtet, sondern fast maschinenartig auf die Räume. Die Räume selbst nehmen so den Charakter von Montagehallen an, Menschen erscheinen eher zufällig in ihnen. Die kühlen Farben strahlen eine Unheimlichkeit aus, wie sie oft bei einem zweiten Blick auf Räume der Moderne entsteht. Ähnlich wie bei den Bergbildern fragmentiert und vergrößert die Unterbelichtung das Gesamtbild. Landschaften und Räume haben in der Kunst immer eine Projektionsfunktion, transportieren Sehnsüchte und sind so die Orte der Regression. In diesen Bildern gibt es keine Projektionsflächen mehr, nur eine seelenlose Künstlichkeit, ein Labor, das sich selbst zu steuern scheint. Niedermayr präsentiert seine Arbeiten als Serien und setzt sich damit ganz bewusst von einer Photographie ab, die das Tafelbild simulieren will. Die technische Reproduzierbarkeit wird offen dargelegt, das Medium selbst bekommt so etwas Maschinenhaftes und Bedrohliches. Die Bilder tragen das Wissen in sich, dass sie keine einfache Wirklichkeit sind, die wir mit unserer Phantasie besetzen können.“ (aus Martin Prinzhorn, *Die doppelten Böden der Verdrängung*)

Seit 1985 hat Walter Niedermayr eine Anzahl großformatiger Fotografieserien produziert, die oft als mehrteilige Arbeiten präsentiert werden. Ob alpine Landschaft oder moderne Schnellstraße, sein Werk beschäftigt sich stets mit der Wahrnehmung von Raum und der Sichtbarmachung von Inhalten, die unter der Vorherrschaft von Schnelllebigkeit und Erfolgsdenken vergessen wurden.

JORGE OTERO-PAILOS
1971, MADRID, ES
LIVES IN NEW YORK, US

CITIES IN 2007: ATLANTA, BARCELONA, BOLZANO/BOZEN, BOSTON, CHICAGO, FRANKFURT, GENEVA, HOUSTON, KINGSTON, LONDON, LOPUD, LOS ANGELES, MADRID, MIAMI, MONTREAL, NICE, OSLO, PARIS, ROME AND SAN JUAN



THE ETHICS OF DUST, 2008
LATEX, RESIDUE FROM DISUSED WALL, 1054 × 1127 × 0.1 CM

For better or worse, pollution is one of our most important products. If pollution could be preserved, what would it tell us about our social, cultural and industrial past? What sort of ethical questions would a history of pollution raise? Because of pollution's negative connotations, its effects are indiscriminately removed from our buildings and environment. But these are our best records of airborne pollution. Part of our history is erased when such cleaning takes place. The *Ethics of Dust* displays the pollution that was 'saved' from a wall inside the ex-Alumix factory in Bolzano/Bozen, which has accumulated dust since the times when it was built during Mussolini's government. In a two-week performance, Otero-Pailos and his team of architectural conservators scientifically transferred the pollution onto latex casts. Following the tradition of nineteenth-century archaeologists, who made plaster casts of the world's monuments so that European academics could study the architecture of distant cultures, Otero-Pailos suggests a new way of looking at architecture and our history.

Jorge Otero-Pailos is an architect and theorist specialized in experimental forms of preservation. In his projects and writings, preservation becomes a powerful counter-cultural practice that creates alternative futures for our world heritage.

Nel bene o nel male, l'inquinamento è uno dei nostri più importanti prodotti. Se questo potesse essere conservato, cosa potrebbe dire del nostro passato sociale, culturale e industriale? Quali tipi di questioni etiche la storia dell'inquinamento potrebbe sollevare? Per la sua connotazione negativa, questa patina di sporco viene rimossa in maniera indiscriminata dall'ambiente e dagli edifici. Si tratta però della miglior testimonianza dell'inquinamento trasportato dall'aria. Parte della nostra storia viene cancellata quando avvengono questi interventi di pulizia. *L'Etica della polvere* presenta l'inquinamento "salvato" su un muro all'interno dell'ex Alumix di Bolzano, sul quale la polvere si è accumulata sin dai tempi del governo di Mussolini, quando l'edificio venne costruito. In un processo della durata di due settimane, Otero-Pailos ed il suo team di conservatori, applicando del lattice sul muro contaminato, hanno rimosso lo sporco trasferendolo su uno stam-

po di lattice. Seguendo la tradizione archeologica del diciannovesimo secolo, che prevede la realizzazione di modelli in gesso dei monumenti di tutto il mondo cosicchè possano essere studiati anche a distanza, Otero Pailos suggerisce un nuovo modo di guardare l'architettura e la nostra storia.

Jorge Otero-Pailos è architetto e teorico specializzato in forme sperimentali di conservazione. I suoi progetti e scritti ripensano la conservazione nei termini di una pratica potente e contro-culturale che potrebbe fornirci un aiuto nella creazione di un futuro e di un passato alternativi per il mondo contemporaneo.

Wie man es dreht und wendet, die Umweltverschmutzung ist eines unserer wichtigsten Hinterlassenschaften. Wenn sie konserviert werden könnte, was hätte sie uns über unsere gesellschaftliche, kulturelle und industrielle Vergangenheit mitzuteilen? Welche Art ethischer Fragen würde eine Geschichte der Umweltverschmutzung aufwerfen? Aufgrund ihrer negativen Bedeutung werden die Spuren der Umweltverschmutzung willkürlich von unseren Gebäuden und aus unserer Umgebung entfernt. Sie sind jedoch die besten Belege für Luftverschmutzung und ihre Bereinigung löscht einen Teil unserer Geschichte aus.

Ethics of Dust zeigt die Spuren der Umweltverschmutzung, die von einer Mauer in der ehemaligen Alumix-Fabrik in Bozen, auf der sich seit der Konstruktion der Fabrik unter Mussolini der Staub gesammelt hatte, gerettet wurden. In einem vierzehntägigen Einsatz haben Otero-Pailos und sein Team von Architektur-Konservatoren diese Rückstände in Gussformen aus Latex übertragen. Der Tradition der Archäologen des 19. Jahrhunderts folgend, die Gipsabgüsse von den Denkmälern der Welt anfertigten, so dass europäische Akademiker die Architekturen entfernter Kulturen studieren konnten, plädiert Otero-Pailos für eine neue Art der Betrachtung unserer Architektur und Geschichte.

Jorge Otero-Pailos ist ein Architekt und Theoretiker, der sich auf experimentelle Formen der Konservierung spezialisiert. In seinen Projekten und Schriften stellt er die Konservierung als mächtige gegenkulturelle Praktik dar, die uns zur Erschaffung einer alternativen Zukunft und Vergangenheit für die zeitgenössische Welt verhelfen kann.

MARTIN PICHLMAIR
1977, VIENNA, AT
LIVES IN VIENNA, AT

CITIES IN 2007: BERLIN, COPENHAGEN, LOS ANGELES, DHAKA, ISTANBUL, BOLZANO/BOZEN, THE KAMCHATKA PENINSULA, GIJON, BARCELONA, SALZBURG, AMSTERDAM, KYOTO, BEPPU, KOBE, TOKYO, NOVI SAD, PORDENONE, PORVOO, PRAGUE AND VIENNA



APPROXIMATING A STEAM ENGINE, 2007-2008
RECORDED SOUND, SPEAKERS, LENGTHS OF TUBE, DIMENSIONS VARIABLE

Cloud-spitting chimneys grow into smoke-darkened skies. Throbbing sounds from beating, churning, shifting machines fill the hazy air. Fire drives the engines, and steam spurts out.

The fires have been fed with Welsh coal ever since the depletion of the Gwennap forests. The engines are pumping and hammering in the Cornish Mines: pulling out tin, copper, silver, zinc and arsenic. Departed things leave a memory, a slowly fading impression.

Denis Papin and Thomas Savery were steam-engine designers, quick to acquire patents for their machines. Thomas Newcomen installed seventy-five engines under their patent in English coal and lead mines. Between 1777 and 1801 James Watt and his business partner Matthew Boulton erected forty-nine steam engines of their own patented design – a revision of the Newcomen engine – all over Cornwall. The mining companies' engineers revolted when they realized they were forbidden to alter the engines. In 1800, James Watt's patent expired, and collective invention began.

Martin Pichlmair is a media artist and researcher. He is interested in the many facets of interaction between technology and society.

Ciminiere che tagliano le nuvole si trasformano in cieli oscurati dal fumo. Suoni pulsanti dal battere e ribattere delle macchine in movimento riempiono l'aria stagnante. Il fuoco aziona i motori che fanno sgorgare vapore.

I forni sono alimentati dal carbone del Galles da quando si sono esaurite le foreste del Gwennap. I motori pompano e sbattono nelle miniere della Cornovaglia: estrarono stagno, bronzo, argento, zinco e arsenico. Le cose che spariscono lasciano una memoria, un'impressione che lentamente svanisce.

Denis Papin and Thomas Savery, progettisti di macchine a vapore, furono veloci a ottenere il brevetto per i loro dispositivi. Thomas Newcomen installò settantacinque di queste

macchine nelle miniere inglesi di carbone e piombo. Tra il 1777 e il 1801 James Watt con il socio Matthew Boulton, costruirono quarantanove macchine a vapore in tutta la Cornovaglia con un proprio brevetto, una revisione del motore Newcomen. I tecnici delle compagnie delle miniere si rivoltarono quando si resero conto che non potevano alterare questi motori. Quando nel 1800 il brevetto di James Watt fu scaduto, l'invenzione collettiva ebbe inizio.

Martin Pichlmair è artista multi-mediale e ricercatore. Le sue opere si focalizzano sulle molte sfaccettature dell'interazione tra la tecnologia e la società.

Dunkle Wolken spuckende Kamine wachsen in den rauchverhangenen Himmel. Das rhythmische Geräusch hämmernder, knirschender, rotierender Maschinen erfüllt die diesige Luft. Feuer treibt die Maschinen an, und Dampf schießt hervor. Die Feuer werden seit der Abholzung der Gwennap-Wälder mit walisischer Kohle genährt. Die Maschinen pumpen und trommeln in den Minen von Cornwall, um Zinn, Kupfer, Silber, Zink und Arsen hervorzubringen. Vergangenes hinterlässt eine Erinnerung, einen langsam verblassenden Eindruck.

Denis Papin und Thomas Savery waren Erfinder von Dampfmaschinen und klug genug, sich schnell ein Patent auf ihre Geräte geben zu lassen. Thomas Newcomen installierte 75 Maschinen unter ihrem Patent in den englischen Kohle- und Bleiminen. Zwischen 1777 und 1801 errichteten James Watt und sein Geschäftspartner Matthew Boulton 49 Dampfmaschinen ihres eigenen patentierten Designs – eine Überarbeitung der Maschine von Newcomen – in ganz Cornwall. Die Ingenieure der Bergbaubetriebe revoltierten, als sie herausfanden, dass es ihnen verboten war, die Maschinen zu verändern. Im Jahr 1800 lief James Watts Patent aus, und das kollektive Erfinden begann.

Martin Pichlmair ist Medienkünstler und Forscher mit besonderem Interesse für die vielen Facetten der Interaktion zwischen Technik und Gesellschaft.

PIRATBYRÅN (THE BUREAU OF PIRACY)



PLEASE JOIN THE PARTY, 2008
PARTY IN A BUS

Computer technologies are bringing about an abundance of information, a new land of endless possibilities far away from any abstract solutions of the copyright. Everyday practices of people in these networks are both wiping out and opening up the old rules and rights to copy – turning the known back into the unknown. In the summer of 2008, the Piratbyrån crew undertakes a bus trip from Sweden to Manifesta 7 in Bolzano/Bozen. The journey will be a workshop whose aim is the formulation of a new, collaborative statement based on the group's experiences of the recent Scandinavian conflicts over copyright. When the bus arrives there will be a final party featuring Jem Noble. The bus will then be left behind as part of the exhibition, along with the documentation of Piratbyrån's work. The party is open to all. Piratbyrån (The Bureau of Piracy) might be best known internationally for starting up *The Pirate Bay*, which is now the world's largest bit torrent tracker and the subject of a controversial court case.

Piratbyrån is a group of theorists, artists, consultants, activists and pranksters concerned with the impact of digital information abundance on the creation of cultural meaning, cultural production and economies of urban life.

Le tecnologie computerizzate offrono un'abbondanza informatica, una nuova terra dalle possibilità infinite, ben lontana da qualsiasi soluzione astratta per i diritti d'autore. Le abitudini giornaliere degli utenti delle reti fanno piazza pulita di vecchie regole e diritti di riproduzione, trasformando il noto in ignoto. Nell'estate 2008, l'equipaggio di Piratbyrån intraprenderà un viaggio in autobus dalla Svezia a Bolzano. Il viaggio è un laboratorio il cui scopo risiede nella formulazione di una dichiarazione nuova e collettiva basata sull'esperienza del gruppo, connessa ai conflitti scandinavi sui diritti d'autore. Nel momento in cui l'autobus arriverà a destinazione vi sarà la festa finale con una performance di Jem Noble. Lo stesso autobus verrà esibito con la documentazione del lavoro di Piratbyrån. La festa è aperta a tutti.

Piratbyrån (L'Agenzia per la Pirateria) è conosciuta a livello internazionale per la creazione di *The Pirate Bay*, al momento il più grande smistatore per la rete di file BitTorrent, e oggetto di un caso giudiziario controverso.

Piratbyrån è un gruppo di teorici, artisti, consulenti, attivisti e burloni che si preoccupano dell'impatto della quantità dell'informazione digitale sulla creazione della produzione culturale, del significato culturale e delle economie della vita urbana.

Computertechnologie führt zu Informationsüberfluss und somit in ein neues Land endloser Möglichkeiten, weit entfernt von jeglichem abstrakten Copyright-Konzept. Die alltäglichen Praktiken der Menschen in diesen Netzwerken fegen die alten Regeln hinweg, eröffnen neue Wege und Rechte der Reproduktion und übergeben das Bekannte wieder dem Unbekannten. Im Sommer 2008 wird die Piratbyrån-Crew einen Bustrip von Schweden aus zur Manifesta 7 in Bozen antreten. Diese Reise ist ein Workshop mit dem Ziel der Formulierung eines neuen, kollaborativen Statements, der auf den Erfahrungen der Gruppe mit den jüngsten Auseinandersetzungen über das Urheberrecht in Skandinavien gründet. Wenn der Bus seinen Bestimmungs-ort erreicht, findet eine Abschlussparty mit einer Performance von Jem Noble statt, die allen offen steht. Der Bus selbst wird zusammen mit der Dokumentation über Piratbyråns Arbeit in der Ausstellung verbleiben. Piratbyrån (The Bureau of Piracy) ist wohl am bekanntesten für ihre Initiierung von *The Pirate Bay*, dem derzeit größten BitTorrent-Tracker weltweit und Gegenstand eines kontroversen Rechtsfalls.

Piratbyrån ist eine Gruppe von Theoretikern, Künstlern, Beratern, Aktivisten und Scherzbolden, die sich mit der Wirkung des digitalen Informationsüberflusses auf die Erschaffung kultureller Sinngehalte, kultureller Produktion und den Ökonomien des urbanen Lebens befassen.

JAIME PITARCH
1963, BARCELONA, ES
LIVES IN BARCELONA, ES

CITIES IN 2007: BUDAPEST, ROME, MADRID AND BERLIN



CHERNOBYL, 2007
LIME TREE WOOD, ANILINE, OIL, VARNISH

"My work takes as its starting point the contradiction between our mistrust of social structures and our desire to fit into them. I address this contradiction by looking at the order that underpins any form of production, trying to find the common aspects between the design, for example, of a chair, and the design of a political or economic strategy. I do so because I believe the motivations behind all these forms of production are not so distant. Men and women live in a perpetual state of social adaptation, however the pace of change is not determined by individuals but by the inertia of the group. This social adaptation is often unsuccessful, generating a sense of inadequacy or dissatisfaction. I express the tragicomic condition of this unsuccessful adaptation, and the absurdity of the signs offered to us for social guidance (political mottos, emblems, nationalistic imagery, etc.) by deconstructing familiar objects and reassembling them into new kinds of resonance. The disparity between the first state and the last speaks of our eternal condition of displacement." *Jaime Pitarch*

Jaime Pitarch uses cheap equipment and materials to produce videos and "sculptures." His goal is to produce evocative works that escape the new forms of mannerism that impregnate global art practices within a technophile society.

"Il punto di partenza del mio lavoro risiede nella contraddizione tra la sfiducia che serbiamo nei confronti delle strutture sociali e il desiderio di farne parte. Rifletto su questa contraddizione osservando l'ordine che fa da supporto a qualsiasi forma di produzione, nel tentativo di trovare aspetti comuni tra il design, per esempio di una sedia, e il disegno di una strategia politica o economica. Credo infatti che le motivazioni che risiedono dietro queste forme di produzione non siano molto distanti. Gli uomini e le donne vivono in uno stato perpetuo di adattamento sociale, il ritmo del cambiamento non è determinato dagli individui ma dall'inerzia del gruppo. L'adattamento sociale risulta spesso un insuccesso, il che genera un senso di inadeguatezza e di insoddisfazione. Racconto la condizione tragicomica di questo adattamento fallimentare e l'assurdità dei segni che ci vengono offerti come

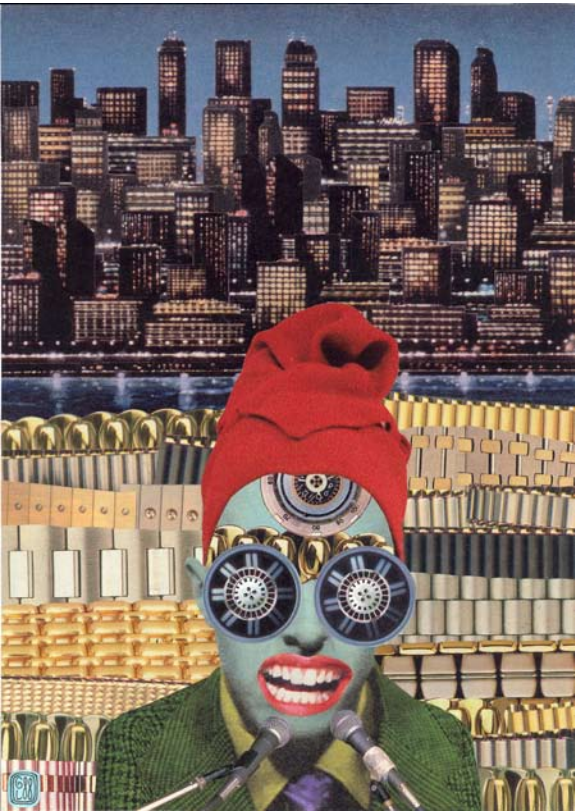
norme sociali (slogan politici, emblemi, immaginario nazionalistico, ecc.) per decostruire oggetti familiari e assemblarli con un nuovo tipo di risonanza. La disparità tra il primo e l'ultimo stato parla della nostra eterna condizione di spaesamento". *Jaime Pitarch*

Jaime Pitarch usa attrezzature e materiali poveri per produrre video e "sculture". Il suo scopo è di creare opere che sfuggano alle nuove forme di manierismo attraverso cui un tipo di società entusiasta della tecnologia contamina la pratica artistica globale.

„Ausgangspunkt meiner Arbeit ist der Widerspruch zwischen unserem Misstrauen gegenüber gesellschaftlichen Strukturen und unserem Wunsch, uns ihnen anzupassen. Ich untersuche diesen Widerspruch, indem ich die Struktur betrachte, die jeder Form der Produktion zugrunde liegt und so versuche, die gemeinsamen Aspekte des Designs z. B. eines Stuhls und des Designs einer politischen oder wirtschaftlichen Strategie zu finden. Denn ich glaube, dass die Motivationen hinter all diesen Formen der Produktion nicht weit voneinander entfernt sind. Männer wie Frauen leben in einem fortwährenden Zustand der sozialen Adaption, doch das Tempo der Veränderung wird nicht von den Individuen, sondern von der Trägheit der Masse bestimmt. Die soziale Adaption bleibt oftmals erfolglos und ruft ein Gefühl der Unzulänglichkeit oder Unzufriedenheit hervor. Ich bringe die tragikomische Verfassung dieser erfolglosen Adaption und die Absurdität der Symbole, die uns als soziale Leitlinien dienen sollen (politische Mottos, Embleme, nationalistische Bildwelten usw.) zum Ausdruck, in dem ich vertraute Gegenstände auseinander nehme und sie in neuartiger Resonanz wieder zusammensetze. Die Disparität zwischen vorher und nachher reflektiert unseren permanenten Umstand des Deplatziert-seins." *Jaime Pitarch*

Jaime Pitarch verwendet einfache Geräte und Materialien für die Produktion von Videos und „Skulpturen“. Sein Ziel ist es „resonante“ Arbeiten zu schaffen, die neue Formen des Manierismus, mit dem eine technophile Gesellschaft die globale Kunstpraxis infiltriert, vermeiden.

PROFESSOR BAD TRIP (GIANLUCA LERICI)
1963–2006 LA SPEZIA



Senza Titolo, Collage on boardcard, 1988

IMAGES, 1995–2002
COLLAGES AND PAINTINGS

Gianluca Lerici, also known as Professor Bad Trip, was a cult figure in the world of underground music and comics. Punk musician and artist, his psychedelic drawings and paintings circulated around the world in magazines and political manifestos, on album covers and T-shirts. His graphic novel *Il pasto nudo* (1992), loosely based on William Burroughs’ *Naked Lunch*, is regarded as a masterpiece of this genre, and whose influence can be seen in the work of many following artists.

Professor Bad Trip died in 2006 after a heart attack. He left behind a house filled with irrepressible artistic outpourings, where there was hardly a surface that was not covered with one of his collages. The work shown in Manifesta 7 comes mainly from the artist’s private collection.

Gianluca Lerici, conosciuto come Professor Bad Trip, è stato una figura cult nel mondo dei fumetti e della musica underground. Musicista punk e artista, i suoi disegni e dipinti psichedelici sono stati visti in tutto il mondo su riviste e manifesti politici, sulle copertine di dischi e magliette. Il suo racconto grafico *Il pasto nudo* (1992), vagamente ispirato a *Naked Lunch* di William Burroughs, è considerato un capolavoro del

genere underground, la cui influenza è presente nel lavoro di molti artisti successivi. Professor Bad Trip è deceduto nel 2006 in seguito ad un arresto cardiaco. Ha lasciato una casa piena di opere intense, dove difficilmente si può trovare una parete non occupata da un suo collage. Le opere mostrate a Manifesta 7 provengono principalmente dalla sua collezione privata.

Gianluca Lerici, auch als Professor Bad Trip bekannt, war eine Kultfigur in der Welt der Underground-Musik und -Comics. Die psychedelischen Zeichnungen und Gemälde des Punkmusikers und Künstlers finden sich in Magazinen, politischen Manifesten, Plattencovers und T-Shirts auf der ganzen Welt. Sein graphischer Roman *Il Pasto Nudo* (1992) – frei nach William Burroughs *Naked Lunch* – wird als Meisterwerk seiner Art betrachtet. Sein Einfluss ist in der Arbeit vieler nachfolgender Künstlerinnen und Künstler spürbar.

Professor Bad Trip starb im Jahr 2006 nach einem Herzinfarkt. Er hinterließ ein Haus voller unbändiger künstlerischer Ergüsse, in dem kaum ein Platz nicht mit Collagen bedeckt war. Die auf der Manifesta 7 gezeigten Arbeiten stammen größtenteils aus dieser Privatsammlung.

KATEŘINA ŠEDÁ
1977, BRNO, CZ
LIVES IN BRNO-LÍŠEŇ, CZ, AND PRAGUE, CZ

CITIES IN 2007: NEW YORK, KASSEL, STOCKHOLM, INNSBRUCK, BOLZANO/BOZEN, BOURGES, CHICAGO AND BERLIN



HER MISTRESS’S EVERYTHING, 2008
VIDEO, PHOTOGRAPHS
IT DOESN’T MATTER, 2005–2007
DRAWINGS, PHOTOGRAPHS, VIDEO, INTERVIEW
ONCE DAILY BEFORE MEALS, 2006–2007
QUESTIONNAIRES

“After her retirement, my grandmother became lethargic and stopped answering our questions. I decided to find ways to bring her back to active life.
It Doesn’t Matter was named after my grandmother’s constant response. Once when I was talking to her, I learned she could recall the prices of all 650 items sold in the hardware shop where she’d worked. For two years, we worked together on a set of drawings of these tools.
In 2006, I felt that drawings alone were becoming too automatic. *Once Daily Before Meals* is a series of questionnaires that she filled out every day before her main meal. The last questionnaires were completed at the hospital in Brno where she passed away in 2007.
Ajda the wolfhound pined for her mistress, and in order to console her we decided to keep my grandmother’s apartment alive, turning the radio on at mealtimes, and the television in the morning. When I tell people this they say she’s probably the only dog in the world with her own one-room flat. We don’t care, because Ajda plays the Mistress Game with us.” *Kateřina Šedá*

Kateřina Šedá uses provocative actions and the unlikely use of everyday materials to intervene creatively in the social life of the area where she lives.

“Dal momento in cui andò in pensione, mia nonna si fece letargica e smise di rispondere alle nostre domande. Decisi quindi di trovare un modo per riportarla a una vita attiva. *It Doesn’t Matter* (non importa) prende il titolo dalla costante risposta data da mia nonna. Una volta, mentre parlavo con lei, ho notato che riusciva a ricordare i prezzi di tutti i seicentocinquanta prodotti venduti nel negozio di ferramenta dove aveva lavorato. Per due anni abbiamo collaborato a una serie di disegni degli attrezzi che aveva venduto.
Nel 2006 ho capito che i disegni stavano diventando troppo automatici. *Once Daily Before Meals* (una volta al giorno prima dei pasti) è una serie di questionari che la nonna riempiva ogni giorno prima del pasto principale. Gli ultimi questionari sono stati completati all’ospedale di Brno dove è deceduta

nel 2007. Ajda, il suo cane lupo, si consumava per la perdita della padrona, e per consolarla abbiamo deciso di tenere l’appartamento della nonna in vita, accendendo la radio ai pasti e la televisione al mattino. Ogni qualvolta ne parlo a qualcuno, inevitabile giunge il commento che è l’unico cane al mondo con il proprio monolocale. A noi poco importa perché Ajda gioca il ‘gioco della padrona’ con noi. *Kateřina Šedá*

Kateřina Šedá porta avanti azioni provocatorie grazie all’uso spiazzante di materiali quotidiani per intervenire in modo creativo nel contesto sociale in cui vive.

„Nach ihrer Pensionierung wurde meine Großmutter lethargisch und reagierte nicht mehr auf uns. Ich beschloss Wege zu finden, sie wieder ins aktive Leben zurückzuholen.
It Doesn’t Matter (Es ist egal) ist nach der ständigen Antwort meiner Großmutter benannt. In einem unserer Gespräche fand ich heraus, dass sie sich an die Preise aller 650 Artikel erinnern konnte, die in dem Eisenwarenladen, in dem sie gearbeitet hatte, verkauft wurden. Zwei Jahre lang arbeiteten wir gemeinsam an einer Serie von Zeichnungen dieser Werkzeuge.
Im Jahr 2006 hatte ich das Gefühl, dass die Zeichnungen zu einem Automatismus wurden. *Once Daily Before Meals* (*Einmal am Tag vor den Mahlzeiten*) ist eine Reihe von Fragebögen, die sie täglich vor ihrer Hauptmahlzeit ausfüllte. Die letzten Fragebögen wurden im Krankenhaus in Brno ausgefüllt, wo sie im Jahr 2007 verstarb.
Die Wolfshündin Ajda trauerte um ihre Herrin und um sie zu trösten, hielten wir die Wohnung meiner Großmutter am Leben, indem wir zu den Mahlzeiten das Radio einschalteten und morgens den Fernseher. Die Leute, denen ich dies erzähle, sagen, dass sie wahrscheinlich der einzige Hund mit eigener Einzimmerwohnung ist. Uns ist das egal, denn Ajda spielt das ‚Herinnenspiel‘ mit uns.“ *Kateřina Šedá*

Kateřina Šedá greift mit ihren provokativen Aktionen und dem ungewöhnlichen Gebrauch alltäglicher Materialien künstlerisch in das gesellschaftliche Leben ihrer Umgebung ein.

DAYANITA SINGH
1961, NEW DELHI, IN
LIVES IN GOA AND NEW DELHI, IN

CITIES IN 2007: VIENNA, GÖTTINGEN, BENARES, BERLIN, ARLES, KOLKATA, BOSTON, NEW YORK, BOMBAY AND LAMU



BLUE SCENERY SERIES, 2006–2008
WALLPAPER, 300 × 300 CM

Dayanita Singh’s photographs of aluminum factories in Renukoot in the Indian state of Uttar Pradesh show the vertiginous scale of metal production in the world’s new industrial centers.

“As a child I would often see wallpapers of exotic locales in doctors’ clinics, even in some homes. I had been photographing factories and wondered if some of them might turn into the new scenery for homes, as cheap posters from the street or as shower curtains. So came the idea of the wallpaper for Manifesta 7. I dream of walking into my dentist’s office and instead of the Swiss mountains, seeing the *Blue Scenery Series* wallpaper on the walls.” *Dayanita Singh*

Dayanita Singh has published five books of photography: *Zakir Hussain* (1986), *Myself Mona Ahmed* (2001), *Privacy* (2003), *Chairs* (2005) and *Go Away Closer* (2007). In 2008 she published *Sent A Letter*, a box with seven journals from travels with friends.

Le fotografie di Dayanita Singh sulle industrie di alluminio a Renukoot nello stato indiano di Uttar Pradesh, mostrano la progressione vertiginosa della produzione del metallo nei nuovi centri industriali del mondo.

“Da bambina spesso vedevo carte da parati di posti esotici nelle sale d’attesa del dentista, a volte anche in alcune case. Ho continuato a fotografare industrie chiedendomi se alcune di queste foto potessero diventare dei nuovi scenari per abitazioni, per economici manifesti da strada o per tende da doccia. Ecco come mi è venuta l’idea per la carta da parati

per Manifesta 7. Sogno di entrare nella sala del dentista e invece delle montagne svizzere vedere *Blue Scenery Series* sulle pareti”. *Dayanita Singh*

Dayanita Singh ha pubblicato cinque libri di fotografia: *Zakir Hussain* (1986), *Myself Mona Ahmed* (2001), *Privacy* (2003), *Chairs* (2005) e *Go Away Closer* (2007). Nel 2008 ha pubblicato *Sent A Letter*, una scatola con sette diari di viaggio fatti con amici.

Dayanita Singhs Fotografien von Aluminiumfabriken in Renukoot, im indischen Staat Uttar Pradesh, zeigen das schwindelerregende Ausmaß der Metallproduktion in den neuen Industriezentren der Welt.

„Als Kind habe ich oft Tapeten exotischer Orte in Arztpraxen und sogar in manchen Wohnungen gesehen. Ich habe Fabriken fotografiert und fragte mich, ob manche wohl zu neuen Szenarien für das Zuhause werden könnten, wie auf der Strasse billig erstandene Poster oder Duschvorhänge. So entstand die Idee der Tapeten für Manifesta 7. Ich träume davon, die Praxis meines Zahnarztes zu betreten und statt der Schweizer Berge die Tapeten der *Blue Scenery Series* an den Wänden zu sehen.“ *Dayanita Singh*

Dayanita Singh hat fünf Fotobücher publiziert: *Zakir Hussain* (1986), *Myself Mona Ahmed* (2001), *Privacy* (2003), *Chairs* (2005) und *Go Away Closer* (2007). Im Jahr 2008 veröffentlichte sie *Sent A Letter*, eine Box mit sieben Tagebüchern von Reisen mit Freunden.

MEG STUART
1965, NEW ORLEANS, US
LIVES IN BERLIN, DE

CITIES IN 2007: BRUSSELS, GHENT, ANTWERP, KORTRIJK, PARIS, LISBON, VIENNA, LOS ANGELES, KASSEL, AMSTERDAM, MAASMECHELEN, ROTTERDAM, SINGAPORE, HO CHI MINH CITY AND LEUVEN



THE ONLY POSSIBLE CITY, 2008
SINGLE-CHANNEL VIDE

“The face is at once the irreparable being-exposed of humans and the very opening in which they hide and stay hidden. The face is the only location of community, the only possible city.” *Giorgio Agamben*

Meg Stuart says of *The Only Possible City*: “What’s in the timing of things? In the Alumix factory, I read in the information file that clocks and electronic devices did not work, because of the magnetic fields... Every work is made under the specifics of a time regime. To choreograph is to come to terms with that regime. To dance is to traverse it. Face it. I think of images as excavation sites. To vacillate between the simplest of gestures, working the trace suspended in repetition, the face: the prime canvas. The close-up as a means to hone the optical unconscious and involuntary memories of everyday behavior, singular and collective, manufactured and fractured at the same time.”

Meg Stuart is a choreographer and dancer. She is living in Berlin and works in Brussels with her company Damaged Goods. She has created more than 20 works for stage and collaborates with artists active in video, plastic art, music and dance.

“La faccia è al contempo l’irreparabile essere-esposto degli uomini e l’apertura nella quale si nascondono e restano nascosti. La faccia è l’unico luogo della comunità, l’unica città possibile”. *Giorgio Agamben*

Dice Meg Stuart di *The Only Possible City*: “Cos’è l’essere-tempo delle cose? Ho letto che nell’industria Alumix per la presenza dei campi magnetici, gli orologi e i dispositivi elettronici non funzionavano... Ogni lavoro viene eseguito entro un particolare lasso di tempo. Coreografare significa assecondare le condizioni di un particolare sistema. Danzare significa attraversarlo. Affrontarlo. Penso alle immagini come

siti di scavi. Vacillare tra i gesti più semplici, rielaborando la traccia sospesa nella ripetizione, la faccia: la prima tela. Il primo piano come mezzo per affilare l’inconscio ottico e le memorie involontarie del comportamento di ogni giorno, singolare e collettivo, fabbricato e spaccato allo stesso momento”.

Meg Stuart è una coreografa e ballerina. Residente a Berlino, lavora a Bruxelles con la sua compagnia Damaged Goods. Ha messo in scena oltre venti opere e collabora con artisti che si occupano di video, di arti plastiche, di musica e di danza

„Das Gesicht stellt zugleich das unwiderrufliche Ausgesetztsein der Menschen und die Öffnung dar, in der sie sich verbergen und verborgen bleiben. Das Gesicht ist der einzige Ort der Gemeinschaft, die einzig mögliche Stadt.“ *Giorgio Agamben*

Meg Stuart sagt über *The Only Possible City*: „Was liegt in der zeitlichen Einteilung von Dingen? In der Alumix-Fabrik, so heißt es im Informationsblatt, funktionierten aufgrund der Magnetfelder weder Uhren noch Elektrogeräte... Jegliche Arbeit geschieht unter den genauen Bestimmungen eines Zeitregimes. Zu choreographieren bedeutet, mit diesem Regime umgehen zu lernen. Zu tanzen heißt, es zu durchlaufen. Sich ihm entgegenzustellen. Ich betrachte Bilder als Ausgrabungsstätten. Das Oszillieren zwischen einfachsten Gesten, die Bearbeitung der Spur, die sich in Wiederholung verläuft, das Gesicht: die erste Leinwand. Die Nahaufnahme als Mittel, das optisch Unbewusste und die unfreiwilligen Erinnerungen des alltäglichen Verhaltens zu schärfen, vereinzelt und kollektiv, gleichzeitig gestaltet und gebrochen.“

Meg Stuart ist eine amerikanische Choreografin und Tänzerin. Sie lebt in Berlin und arbeitet mit ihrem Ensemble Damaged Goods in Brüssel. Sie hat mehr als 20 Tanzstücke für die Bühne geschaffen und arbeitet mit Künstlerinnen und Künstlern aus den Bereichen Video, Skulptur, Musik und Tanz zusammen.

MELATI SURYODARMO
1969, SURAKARTA, ID
LIVES IN BRAUNSCHWEIG, DE

CITIES IN 2007: DENPASAR, UBUD, JOGJAKARTA, JAKARTA, VENICE, PARIS, SZCZECIN, SINGAPORE, HO CHI MINH CITY, BARCELONA, MALMÖ AND KUALA LUMPUR



ALÉ LINO, 2003
LIVE PERFORMANCE, 180', LAMBDA PRINT ON ALU-DIBOND

Among the Bugis of South Sulawesi, four genders are acknowledged: male, female, feminine male, masculine female – and *bissu*, a shaman identity beyond gender. The *bissu* are often homosexual and transsexual, and their freedom from conventional gender roles is part of a search for a transcendental state free from all human constraints. The artist developed *Alé Lino* by researching the *bissu*, whose spiritual path out of gender provides its conceptual basis. In her performance, she stands on a plinth for three hours, with a pole pointing at her upper body. These objects enable her to reach the desired state of transcendence.

Melati Suryodarmo is known for her long and highly physical performances using the body and its environment to create what she calls “a concentrated level of intensity.”

Tra i Bugis del Sud Sulawesi, sono quattro i generi riconosciuti: il maschio, la femmina, la femmina maschile, il maschio femminile, e il *bissu*, un’identità sciamanica che va oltre il genere. Il *bissu* è spesso omosessuale e transessuale, la libertà dai ruoli del genere convenzionale è spesso parte integrante di una ricerca volta a raggiungere uno stato trascendentale libero da costrizioni umane. L’artista ha progettato *Alé Lino* attraverso lo studio dettagliato del *bissu*, il cui cammino spirituale al di fuori del genere ne costituisce la base concettuale. Nella sua performance sta in piedi su un basamento per tre ore con un palo puntato verso

la parte alta del corpo. Questi oggetti le permettono di raggiungere lo stato di trascendenza desiderato.

Melati Suryodarmo è conosciuta per le sue performance molto fisiche che fanno uso del corpo e del suo ambiente per creare ciò che definisce “un livello concentrato di intensità”.

Unter den Bugis in Süd-Sulawesi werden vier Geschlechter anerkannt: Mann, Frau, weiblicher Mann, männliche Frau – und *bissu*, eine schamanische Identität jenseits des Geschlechts. Die *bissu* sind oft homo- und transsexuell und ihre Freiheit gegenüber konventionellen Geschlechterrollen ist Teil ihrer Suche nach einem transzendenten, von allen menschlichen Zwängen befreiten Zustand. Die Künstlerin entwickelte *Alé Lino* anhand ihrer Recherchen zu den *bissu*, deren spiritueller Pfad außerhalb der Geschlechtlichkeit die konzeptuelle Grundlage des Werks bildet. In ihrer Performance steht sie für drei Stunden auf einem Sockel, wobei ein Stab auf ihren Oberkörper zeigt. Diese Gegenstände ermöglichen es ihr, den gewünschten Zustand der Transzendenz zu erreichen.

Melati Suryodarmo ist bekannt für ihre langen und ausgesprochen physischen Performances, die den Körper und seine Umgebung nutzen, um – mit den Worten der Künstlerin – „einen konzentrierten Grad an Intensität“ zu erreichen.

JÖRGEN SVENSSON
1958, KARLSTAD, SE
LIVES IN GOTHENBURG, SE

CITIES IN 2007: NEW YORK, ISTANBUL, STOCKHOLM, OSLO, STAVANGER, TRONDHEIM AND SAN FRANCISCO



THE WORLD NEXT DOOR, 1994/2008
TWO-CHANNEL VIDEO, 10'

The World Next Door consists of two fictitious documentary films. *Brothers in Sin* deals with fictitious murders carried out by two brothers in the United States during the 1980s. In these murders, the camera is the true weapon, since the killing is not the goal so much as the production of images. This film was made in San Francisco in 1994 and has never been shown. *Clown Town* shows an anonymous place where all the inhabitants have clown features. The film is an exploration of the distortions and perversions arising in the entertainment society. The people in these films are the residue of the pop culture they belong to, and their behavior is symptomatic of the society they live in.

Jörgen Svensson has taught fine arts at the Valand School of Fine Art in Gothenburg and at the Art Academy in Trondheim. He is particularly interested in art that enters into public spaces and forums, because he feels that art has a crucial role in supplementing the limited social vision of scientists and journalists.

The World Next Door è composto da due falsi documentari. *Brothers in Sin* parla di assassinii simulati, eseguiti da due fratelli negli Stati Uniti negli anni ottanta. In questi omicidi, la videocamera è la vera arma, poiché non è tanto l’assassinio a interessare quanto la produzione di immagini. Questo film è stato girato a San Francisco nel 1994 e non è mai stato proiettato. *Clown Town* mostra un luogo nel mezzo del nulla dove gli abitanti hanno le sembianze da clown. Il film è un’esplorazione delle distorsioni e delle perversioni che provengono dalla società dello spettacolo. Le persone in questi film sono i residui della cultura *pop* a cui

appartengono e il loro comportamento è sintomatico della società in cui vivono.

Jörgen Svensson ha insegnato Fine Arts presso la Valand School of Fine Art a Gothenburg e presso l’Art Academy a Trondheim. È particolarmente interessato alle forme d’arte che riescono a entrare negli spazi e nei forum pubblici, consapevole che la produzione artistica abbia un ruolo cruciale nell’essere complemento della limitata visione sociale degli scienziati e dei giornalisti.

The World Next Door besteht aus zwei fiktiven Dokumentarfilmen. *Brothers in Sin* erzählt von fiktiven Morden, die in den 1980er Jahren von zwei Brüdern in den Vereinigten Staaten verübt wurden. Die eigentliche Waffe dieser Mordtaten ist die Kamera, da das Ziel weniger das Töten, als vielmehr die Produktion von Bildern ist. Der Film entstand 1994 in San Francisco und wurde noch nie gezeigt. *Clown Town* zeigt einen Ort am Ende der Welt, in dem alle Bewohnerinnen und Bewohner die Eigenschaften von Clowns besitzen. Der Film erforscht die Verzerrungen und Persionen der Unterhaltungsgesellschaft. Die Menschen in diesen Filmen sind die Rückstände der Popkultur, der sie angehören; ihr Verhalten ist symptomatisch für ihre Gesellschaft.

Jörgen Svensson unterrichtete Kunst an der Valand School of Fine Art in Göteborg und an der Kunstakademie in Trondheim. Er interessiert sich besonders für Kunst, die in öffentliche Räume und Foren eindringt, da er der Meinung ist, dass Kunst eine entscheidende Rolle in der Ergänzung der begrenzten sozialen Vision von WissenschaftlerInnen und JournalistInnen spielt.

TEUFELSGROUP



UNTITLED, 2005–2008
NEWSPAPER INTERVENTION AND AUDIO-VISUAL INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

In the spring of 2005, Nico Dockx and Helena Sidiropoulos were wandering around the Teufelsberg (an artificial hill made from the rubble of Nazi architecture demolished during the Second World War) in Grunewald Forest when they encountered a “ghost” building – appearing, disappearing and reappearing in between trees and clouds. Their first impressions were of a scientific laboratory.

“We eventually found out it was a former NSA listening station abandoned by the Americans after the fall of the Berlin Wall. We approached the Berlin Senate for permission to enter this secure zone that had become overgrown by nature. We visited the site on several occasions, inviting a number of friends to participate in our space/time odyssey: Douglas Park, Jochem Vanden Ecker, Jan Mast, Rik Desaver, Kris Delacourt, Friedrich Meschede, Nataša Petrešin, Stephen Kovats, Anri Sala, Rut Blees Luxemburg, Krist Torfs and Ruth Rosenfeld. These people have become a temporary, spontaneous “research group” (buildingtransmissions.info) around this meditative and speculative architecture at the Teufelsberg, perhaps questioning the appearance of what is not entirely there.” *TEUFELSGroup*

Nella primavera del 2005, Nico Dockx e Helena Sidiropoulos stavano passeggiando nei pressi di Teufelsberg (una collina artificiale costruita dai resti dell’architettura nazista demolita durante la Seconda Guerra Mondiale) nella Foresta di Grunewald, quando si imbattono in un edificio “fantasma” che appariva, scompariva, riappariva tra gli alberi e le nuvole. Come prima impressione pensarono che potesse trattarsi di un laboratorio scientifico.

“Abbiamo infine scoperto che era una stazione d’ascolto Nsa abbandonata dagli americani dopo la caduta del Muro di Berlino. Ricevuto il permesso da parte del Senato di Berlino di entrare nella zona protetta che era stata ricoperta dalla ve-

getazione, abbiamo visitato il sito in varie occasioni e abbiamo invitato un gruppo di amici perché prendessero parte alla nostra odissea spazio-temporale: Douglas Park, Jochem Vanden Ecker, Jan Mast, Rik Desaver, Kris Delacourt, Friedrich Meschede, Nataša Petrešin, Stephen Kovats, Anri Sala, Rut Blees Luxemburg, Krist Torfs e Ruth Rosenfeld. Queste persone sono diventate un ‘gruppo di ricerca’ (buildingtransmissions.info) temporaneo e spontaneo attorno a questa architettura contemplativa e speculativa a Teufelsberg, probabilmente nel tentativo di interrogarsi sull’apparenza di qualcosa che non è completamente presente”.

TEUFELSGroup

Im Frühjahr 2005 wanderten Nico Dockx und Helena Sidiropoulos am Teufelsberg (einem künstlichen Hügel aus dem Bau-schutt von im Zweiten Weltkrieg zerstörter Nazi-Architektur) im Grunewald entlang, als sie auf ein „Geistergebäude“ stießen – es erschien zwischen den Bäumen und Wolken, verschwand und tauchte wieder auf. Ihr erster Eindruck war der eines wissenschaftlichen Labors.

„Wir fanden schließlich heraus, dass es sich um eine frühere Abhörstation der NSA handelte, die nach dem Fall der Berliner Mauer von den Amerikanern verlassen worden war. Wir baten den Berliner Senat um Erlaubnis, die Sperrzone, die mittlerweile von der Natur zurückerobert worden war, betreten zu dürfen. Wir besuchten die Stätte mehrmals und luden einige Freunde zur Teilnahme an unserer Raum- und Zeit-Odyssee ein: Douglas Park, Jochem Vanden Ecker, Jan Mast, Rik Desaver, Kris Delacourt, Friedrich Meschede, Nataša Petrešin, Stephen Kovats, Anri Sala, Rut Blees Luxemburg, Krist Torfs und Ruth Rosenfeld. Diese Leute haben sich zu einer temporären, spontanen „Forschungsgruppe“ (buildingtransmissions.info) zusammengeslossen, um die meditative und spekulative Architektur auf dem Teufelsberg, die möglicherweise die Erscheinung dessen, was nicht ganz da ist, in Frage stellt.” *TEUFELSGroup*

HANSA THAPLIYAL
1971, NEW DELHI, IN
LIVES IN MUMBAI, IN

CITIES IN 2007: SRINAGAR, DELHI, LUCKNOW, PONDICHERRY, CHAKORI, KUMAON, BANGALORE AND PUNE



HIS CITY, 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

In a small tailor’s shop in Srinagar in Kashmir, works an old man who gave up a government job – so coveted in these parts – to embroider. It was not a family tradition; he simply fell in love with it.

“Working in Srinagar, I found a place of rest, and a place to learn something about color, when I watched the old man at work. I don’t know what it might have been like in the early 90s, when there was widespread state brutality in Kashmir, for this old man to sit here in his shop.

For *his city* I have worked on the images of Syed Muzafar a local newspaper photographer. His photographs seem to me to contain much more than just ‘the news’. I want them to hang, like a light stiff cloth cut into fabric, so people can slowly explore images that were meant to have a very short life.” *Hansa Thapliyal*

Hansa Thapliyal was trained in film. She has an interest in story telling which she explores in several media. She is currently working with a small group of twelve year-olds to make a “murderous and comic” film, and on a documentary about the end of the grand old movie theaters.

In un piccolo negozio di sartoria a Srinagar nel Kashmir, si trova un uomo anziano che ha lasciato un impiego pubblico, molto richiesto da queste parti, per ricamare. Non era una tradizione familiare, amava semplicemente ricamare. “Lavorando a Srinagar, ho trovato un luogo di riposo e un posto dove imparare qualcosa sul colore, mentre osservavo l’anziano al lavoro. Non ho idea di come possa essere stata la vita nei primi anni novanta, quando ci fu una diffusa ondata di violenza in tutto il Kashmir, per questo anziano che stava qui nel suo negozio. In *his city* ho lavorato sulle immagini di Syed Nuzafar, un giornale locale. Mi sembra che le fotografie contengano molto di più delle semplici ‘notizie’. Voglio

appenderle come se fossero pezzi di panno leggero intelaiato, di modo che la gente possa esplorare con cura quelle immagini dense di significato”. *Hansa Thapliyal*

Hansa Thapliyal ha studiato cinema. Si interessa alla narrazione di storie che sperimenta con diversi mezzi. Al momento sta lavorando con un piccolo gruppo di dodicenni per fare un film “feroce e comico”, e alla realizzazione di un documentario sulla chiusura delle vecchie sale cine-teatro.

In einer kleinen Schneiderei in Srinagar in Kaschmir arbeitet ein alter Mann, der einen in der Gegend äußerst begehrten Regie-rungsjob aufgegeben hatte, um zu nähen und zu sticken. Es war keine Familientradition; es gefiel ihm einfach so gut. „Bei meiner Arbeit in Srinagar habe ich einen Ort der Ruhe gefunden und etwas über Farbe gelernt, während ich dem alten Mann bei der Arbeit zuschaute. Ich weiß nicht, was es für ihn bedeutet haben muss, während der frühen 90er Jahre, in Zeiten weit verbreiteter staatlicher Brutalität im Kaschmir, hier in seinem Laden zu sitzen. Für *his city* habe ich die Bilder Syed Muzafars, eines einheimischen Zeitungs Fotografen, bearbeitet. Seine Fotografien scheinen mir soviel mehr zu enthalten als nur „Nachrichten“. Ich möchte, dass sie wie leichte, steife Stoffstücke hängen, so dass die Besucherinnen und Besucher diese Bilder langsam entdecken können, obwohl ihnen nur eine kurze Lebensdauer zuge-dacht war.“ *Hansa Thapliyal*

Hansa Thapliyal wurde zur Filmemacherin ausgebildet. Ihrem Interesse für das Geschichtenerzählen geht sie in verschiedenen Medien nach. Zurzeit arbeitet sie mit einer kleinen Gruppe Zwölfjähriger an einem „mörderischen und komischen“ Film und an einer Dokumentation über das Ende der großen alten Filmtheater.

ALEXANDER VAINDORF
1965, ODESSA, UA
LIVES IN STOCKHOLM, SE

CITIES IN 2007: MOSCOW, LANZAROTE ISLAND, KIEL, GOTHENBURG, MADRID, BERLIN, INNSBRUCK, TRONDHEIM AND BERLIN



DETOUR. ONE PARTICULAR SUNDAY, 2006–2008
THREE-CHANNEL VIDEO INSTALLATION, DURATION: 60’

After Perestroika and the collapse of the Soviet industrial system, over half a million citizens of the former Soviet Union migrated to Italy in search of work. Around 300,000 Ukrainians, mostly women from industrial towns, now live in Rome and support their families back home by taking care of old people. Shut up in Italian homes and invisible during the week, they come out on Sundays and take over particular sites, such as the “Park of Resistance.” *Detour. One Particular Sunday* examines the effects elsewhere of the recent developments in Eastern Europe – illegal migration, issues of double identity and the formation of informal communities and economies. This three-channel film concentrates on individuals who involuntarily become part of these processes. It grasps a time fragment in the current history of “unified Europe” where a considerable number of people are not only excluded, but also subjected to contemporary forms of servitude.

Alexander Vaindorf grew up in Moscow and studied in New York and Stockholm.

Oltre mezzo milione di cittadini che appartenevano all’Unione Sovietica, dopo la Perestroika e il collasso del sistema industriale, sono emigrati in Italia alla ricerca di un lavoro. All’incirca 300.000 Ucraini, per la maggioranza donne delle città industriali, vivono ora a Roma e supportano le loro famiglie lavorando come assistenti delle persone anziane. Rinchiusi nelle case italiane e invisibili durante la settimana, escono di domenica e si ritrovano in luoghi particolari, come il “Parco della Resistenza”. *Detour. One Particular Sunday* esamina gli effetti degli sviluppi recenti nell’Europa dell’Est: l’emigrazione illegale, le questioni inerenti la doppia identità, la costituzione di comunità

e di economie illegali. La video installazione a tre canali si focalizza sugli individui che sono involontariamente diventati parte di questi processi. S’impadronisce di un frammento temporale della storia attuale dell’ “Europa unita”, in cui un numero notevole di persone sono escluse e spesso soggette a forme di servitù contemporanee.

Alexander Vaindorf è cresciuto a Mosca e ha studiato a New York e a Stoccolma.

Mehr als eine halbe Million Bürgerinnen und Bürger der ehemaligen Sowjetunion wanderten nach der Perestroika und dem Zusammenbruch des sowjetischen Industriesystems zur Arbeitssuche nach Italien aus. Ungefähr 300.000 UkrainerInnen, größtenteils Frauen aus Industriestädten, leben heute in Rom und unterstützen ihre Familien daheim durch ihre Arbeit als SeniorenpflegerInnen. Nachdem sie die Woche über in italienischen Heimen eingeschlossen und unsichtbar sind, gehen sie am Sonntag aus und übernehmen bestimmte Orte wie beispielsweise den „Park des Widerstands“. *Detour. One Particular Sunday* untersucht die Effekte der jüngsten osteuropäischen Entwicklungen an anderen Orten – illegale Migration, Probleme doppelter Identität und die Herausbildung informeller Gemeinschaften und Ökonomien. Der Dreikanalfilm konzentriert sich auf Individuen, die unfreiwillig Teil dieser Prozesse werden. Er erfasst ein Zeitfragment der gegenwärtigen Geschichte des „vereinten Europa“, in dem eine Vielzahl von Menschen nicht nur ausgeschlossen ist, sondern auch einer zeitgenössischen Form der Dienerschaft unterworfen wird. Alexander Vaindorf wuchs in Moskau auf und studierte in New York und Stockholm.

JUDI WERTHEIN
1967, BUENOS AIRES, AR
LIVES IN NEW YORK, US

CITIES IN 2007: LONDON, SAN SALVADOR, DENVER, NASSAU, BUENOS AIRES, PARRAL AND ROTTERDAM



SECURE PARADISE, 2008
SINGLE CHANNEL VIDEO, DURATION: 15’

“Colonia Renacer is twenty-five miles from Temuco (capital of the Araucanía Region in Chile). Its inhabitants are all, without exception, German. The only war criminal to have spent time in the colony was Walther Rauss, who, it was later claimed, had taken a part in certain torture sessions during the early years of Pinochet’s regime. Neighbors used to speak of albino families driving tractors at night. Magazine articles from the time contain what are probably manipulated photos in which the dismayed Chilean public was able to examine a number of rather pale and serious individuals tirelessly working the fields. After the coup in 1973, Colonia Renacer disappeared from the news. Willy Schürholz, the youngest of five brothers, did not learn to speak Spanish properly until he was ten years old. Until then, his world was this vast domain enclosed by the colony’s barbed-wired fences.” (From Roberto Bolaño’s, *Two Germans At The Ends of The Earth*, 1996)

The work of Judi Werthein has been seen at the Tate Modern, the Centrum Beeldende Kunst in Rotterdam, Stichting de Appel in Amsterdam and the Contemporary Art Museum in Vilnius, among others. – different style. The other artists have a brief description of their work....

“La Colonia Renacer si trova a venticinque miglia da Temuco (il capoluogo della regione dell’ Araucanía in Cile). I suoi abitanti sono tutti, salvo qualche eccezione, tedeschi. L’unico criminale di guerra che divenne residente nella colonia fu Walther Rauss, il quale, come si scoprì, aveva inflitto torture durante i primi anni del regime di Pinochet. I vicini parlavano spesso di famiglie albine che guidavano i trattori di notte e gli articoli di riviste dell’epoca contenevano delle foto, probabilmente manipolate, attraverso le quali il meravigliato pubblico cileno, veniva a conoscenza di un certo numero di individui seri e pallidi che lavoravano i campi senza mai stancar-

si. Dopo il golpe del 1973, la Colonia Renacer scomparve dai notiziari. Willy Schürholz, il più giovane dei cinque fratelli, non aveva imparato bene lo spagnolo fino all’età di dieci anni. Fino ad allora il suo mondo era confinato dentro il vasto dominio della colonia racchiuso dal filo spinato”. (Roberto Bolaño, *Two Germans At The Ends of The Earth*, 1996)

Le opere di Judi Werthein sono state esposte alla Tate Modern, al Centrum Beldende Kunst a Rotterdam, all’Appel ad Amsterdam e al Contemporary Art Museum di Vilnius.

„Die Siedlung Colonia Renacer liegt fünfundzwanzig Meilen von Temuco [der Hauptstadt der chilenischen Region Araucanía] entfernt. Seine Einwohner sind allesamt Deutsche – ausnahmslos. Der einzige Kriegsverbrecher, der sich je in dieser Siedlung aufgehalten hat, war Walther Rauss. Wie sich später herausstellte, spielte er während der ersten Jahre des Pinochet-Regimes eine Rolle bei gewissen Folterungen. Unter den Nachbarn wurde gemunkelt, dass Familien von Albinos nachts mit dem Traktor umherfuhren, und Zeitschriftenartikel aus dieser Zeit zeigen – höchstwahrscheinlich manipulierte – Fotos, die einer bestürzten chilenischen Bevölkerung eine Gruppe ziemlich blasser und ernsthafter Individuen zeigten, die unermüdlich auf dem Feld arbeiten. Nach dem Putsch von 1973 verschwand die Siedlung Colonia Renacer wieder aus den Nachrichten. Willy Schürholz, der jüngste von fünf Brüdern, konnte bis zu seinem zehnten Lebensjahr nicht korrekt spanisch sprechen. Bis dahin bestand seine Welt aus diesem weitläufigen, mit Stacheldraht-aun eingegrenzten Areal.“ (Aus: Roberto Bolaño, *Zwei Deutsche am Ende der Welt*, 1996)

Die Arbeit von Judi Werthein wurde unter anderem in der Tate Modern, dem Centrum Beldende Kunst in Rotterdam, dem De Appel in Amsterdam und dem Contemporary Art Museum in Wilna ausgestellt.

DARIUS ZIURA
1968, JONISKELIS, LT
LIVES IN VILNIUS, LT

CITIES IN 2007: BERLIN, TALLINN, MOSCOW, IZHEVSK, GLAZOV AND SARAPUL



VISUALS/UDMURTIA, 2007
C-PRINTS MOUNTED ON ALUMINUM, 74.5 x 74.5 CM

This series of photographs was made during a journey to the Republic of Udmurtia in Russia, during the late fall of 2007.

“I traveled hundreds of kilometers on muddy roads, sleeping in a tent (there were no hotels out there), taking short, early morning swims in the river, shaving in ice-cold water and driving further. I knew no one in those places and I had no destination. I pointed at the most remote places on the map and went there, sometimes making stops to have a look at something or to eat at some local canteen. The journey unfolded before my eyes with haunting beauty, uncertainty, hazy expectations and desire to see. My travel equipment was a Russian Lada Samara car, a tent, a sleeping bag, a flashlight and a map. Wandering alone through those places felt almost like time travel.” *Darius Ziura*

Darius Ziura graduated from the painting department of the Vilnius Academy of Art and works with video and photography.

Questa serie di fotografie è stata realizzata nel corso di un viaggio nella Repubblica di Udmurtia, in Russia, nell'autunno 2007.
“Ho viaggiato per centinaia di chilometri su strade fangose, ho dormito in una tenda (non c'erano alberghi là), al mattino presto facevo dei bagni veloci nel fiume, mi radevo nell'acqua gelida e continuavo a guidare spingendomi sempre più avanti. Non conoscevo nessuno in quei luoghi e non avevo nessuna meta. Mi sono diretto verso i posti più remoti sulla cartina, a volte mi fermavo per guardare qualcosa o per mangiare in qualche locanda. Il viaggio si è srotolato davanti ai

miei occhi nella sua bellezza ossessionante, nella sua incertezza, nelle attese vane e nel desiderio di vedere. Il mio equipaggiamento per il viaggio è stato un'automobile russa Lada Samara, una tenda, un sacco a pelo, una torcia e una mappa. Nel vagare da solo attraverso quei luoghi mi sembrava di compiere un viaggio nel tempo”. *Darius Ziura*

Darius Ziura si è laureato all'Accademia di Belle Arti di Vilnius, lavora con il video e la fotografia.

Diese Fotoserie entstand auf einer Reise zur Republik Udmurtia in Russland während des Spätsommers 2007.
„Ich war Hunderte von Kilometern auf matschigen Straßen unterwegs, übernachtete in einem Zelt (es gab dort draußen keine Hotels), schwamm morgens kurz im Fluss und rasierte mich mit eiskaltem Wasser, bevor ich weiterfuhr. Ich kannte niemanden an diesen Orten und hatte kein Ziel. Ich suchte mir die entferntesten Plätze auf der Karte aus, und dorthin fuhr ich. Manchmal machte ich Halt, um mir etwas anzuschauen oder in einer örtlichen Kantine etwas zu essen. Die Reise entfaltete sich vor meinen Augen mit unvergesslicher Schönheit, Unsicherheit, nebulösen Erwartungen und dem Wunsch zu sehen. Meine Reiseausrüstung bestand aus einem russischen Lada Samara Auto, einem Zelt, einem Schlafsack, einer Taschenlampe und einer Karte. Allein durch diese Landschaften zu ziehen, fühlte sich beinahe an wie eine Zeitreise.“ *Darius Ziura*
Darius Ziura schloss sein Kunststudium an der Malereifakultät der Vilnius Academy of Art ab und arbeitet mit Video und Fotografie.

HOT DESKING CURATORLAB

SITE
*J'aime beaucoup ce
que vous faites ...*
muhtelif
NERO

Hot Desking is a project that takes *The Rest of Now* as a point of departure for further discussion and exploration. The project consists of four broadsheets and events in four cities – Rome, Stockholm, Paris and Istanbul – which link ideas, themes and discussions from *The Rest is Now* to the local context of the four cities. For detailed information about the release of each broadsheet, see www.manifesta7.it.

CuratorLab is an international research-based program at Konstfack (University College of Arts, Crafts and Design) in Stockholm, opened to emerging curators, critics, artists, writers and theorists. It is a nomadic program which travels to different cities in Europe, where CuratorLab organizes symposiums, discussions, research visits, screenings and exhibitions. CuratorLab is directed by Måns Wrangé (Stockholm), Renée Padt (Stockholm), Ronald Jones (Stockholm) and Marysia Lewandowska (London). In 2007-2008, the participants in *Hot Desking* are: Christian Alandete (Paris), Elisabeth Byre (Oslo), Adnan Yildiz, (Istanbul/Berlin) and Esther Lu (Taipei/New York).

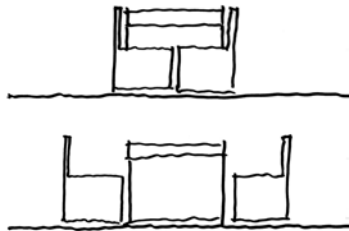
Hot Desking è un progetto che ha come punto di partenza la mostra bolzanina di Manifesta 7 *The Rest of Now* per poi sviluppare ulteriori discussioni ed esplorazioni. Il progetto consiste in quattro manifesti ed eventi in quattro città – Roma, Stoccolma, Parigi e Istanbul – che collegano idee, temi e discussioni iniziate da *The Rest of Now* ai contesti locali delle quattro città. Per informazioni dettagliate sull'uscita di ogni manifesto, è possibile consultare gli aggiornamenti su www.manifesta7.it.

CuratorLab è un programma internazionale basato sulla ricerca a Konstfack (University College of Arts, Crafts and Design) a Stoccolma, costituito da curatori emergenti, critici, artisti, scrittori e teorici. È un programma nomade che viaggia in diverse città d'Europa, in cui CuratorLab organizza simposi, discussioni, visite di ricerca, proiezioni cinematografiche e mostre. CuratorLab è diretto da: Måns Wrangé (Stoccolma), Renée Padt (Stoccolma), Ronald Jones (Stoccolma) e Marysia Lewandowska (Londra). Nel 2007–8, i partecipanti di *Hot Desking* sono: Christian Alandete (Parigi), Elisabeth Byre (Oslo), Adnan Yildiz, (Istanbul/Berlino) ed Esther Lu (Taipei/New York).

Das Projekt *Hot Desking* nimmt *The Rest of Now* als Ausgangspunkt für weitere Diskussionen und Untersuchungen. Es besteht aus vier großformatigen Zeitschriften und vier diskursiven Veranstaltungen in vier Städten – Rom, Stockholm, Paris und Istanbul – die als unabhängige, aber der Ausstellung *The Rest of Now* zugehörige Satelliten funktionieren werden. Die Zeitungen und Veranstaltungen werden Ideen, Themen und Diskussionen mit dem lokalen Kontext der vier Städte vernetzen. In jeder Stadt wird CuratorLab einen „Hot Desk“ bei einer Kunstzeitschrift oder einer anderen Organisation besetzen, um folgende Titel zu produzieren: Hot Desk Paris: *J'aime beaucoup ce que vous faites*, Hot Desk Istanbul: *Muhtelif*, Hot Desk Stockholm: *Site Magazine*, Hot Desk Rome: *Nero Magazine*. Für detaillierte Informationen über die Veröffentlichung der Zeitschriften siehe www.manifesta7.it.

CuratorLab ist ein internationales Forschungsprogramm der Konstfack (Universität für Kunst, Handwerk und Design) in Stockholm für Nachwuchskuratoren, -kritiker, -künstler, -schriftsteller und -theoretiker. Dieses nomadische Programm reist in verschiedene europäische Städte, in denen CuratorLab Symposien, Diskussionen, Forschungsaufenthalte, Filmvorführungen und Ausstellungen organisiert. CuratorLab wird geleitet von Måns Wrangé (Stockholm), Renée Padt (Stockholm), Ronald Jones (Stockholm) und Marysia Lewandowska (London). Die Teilnehmer von *Hot Desking* 2007-8 sind: Christian Alandete (Paris), Elisabeth Byre (Oslo), Adnan Yildiz (Istanbul/Berlin) und Esther Lu (Taipei/New York).

TABULA RASA: 111 DAYS ON A LONG TABLE
DENIS ISAIA, IN CONVERSATION
WITH RAQS MEDIA COLLECTIVE



Nikolaus Hirsch and Michel Müller
Drawing for Tabula Rasa, 2008

TABULA RASA – BLANK SLATE – A SITUATION AWAITING A PRESENCE, AN ACT OR AN INSCRIPTION – A SPACE OF POTENCY, RIPE WITH ANTICIPATION, READY FOR IMMINENCE.

Tabula Rasa is a special project of Manifesta 7 within The Rest of Now. It is intended to animate a series of interactions and a network of conversations with the people of Bolzano/Bozen and the broader region. The project will be realized over 111 days on a long, clean table – a “blank slate” – in the empty space of Room 124 in the ex-Alumix building. It consists of a series of events embodying many modes of gathering, talking, sharing, viewing and making things together. The only condition is that each event must start in an empty room, on a clean table. The events featured in Tabula Rasa include table-top exhibitions and performances, music, dance, theatre, film, talks, seminars, workshops, demonstrations, experiments, book releases, archival presentations, gardening and the occasional self-organised banquet. The long table, or Tabula Rasa, in Room 124, was designed by Nikolaus Hirsch and Michel Müller. Radio Tandem FM98.4, Bolzano/Bozen, is media partner of the Tabula Rasa project.

Denis Isaia is an independent curator based in Bolzano/Bozen. He is the curatorial assistant to Raqs Media Collective for The Rest of Now.

Tabula Rasa è una situazione in attesa di una presenza, un atto o una iscrizione – uno spazio in potenza, colmo di anticipazione, pronto all’imminenza. Tabula Rasa è un progetto speciale di Manifesta 7 all’interno di The Rest of Now. Tabula Rasa intende creare una serie di interazioni e una rete di conversazioni con la mostra stessa e il pubblico di Bolzano e della regione. Il progetto durerà 111 giorni e avrà luogo su un lungo tavolo sgombro, una “lastra pulita”, nello spazio vuoto della Stanza 124, nell’edificio dell’ex Alumix. L’unica condizione posta è che ogni progetto di Tabula Rasa debba partire all’interno della stanza vuota e sul tavolo pulito; attorno a questi due elementi si articolano una serie di eventi che rappresentano diverse modalità di incontro, sviluppando l’idea del dialogo, della condivisione, e della dimensione collettiva del creare e interpretare. Gli eventi presentati a Tabula Rasa includono mostre e performance, musica, danza, teatro, film, conversazioni, seminari, workshop, dimostrazioni, esperimenti, presentazioni di libri, di archivi, giardinaggio e banchetti occasionali organizzati dai presenti. La lunga tavola, o Tabula Rasa, nella Stanza 124, è stata disegnata da Nikolaus Hirsch e Michel Müller. Radio Tandem FM98.4 di Bolzano è il media partner del progetto Tabula Rasa.

Denis Isaia vive a Bolzano, è curatore indipendente e assistente curatore dei Raqs Media Collective per The Rest of Now.

Tabula Rasa – ein unbeschriebenes Blatt – ein Moment in Erwartung einer Präsenz, Aktion oder Einschreibung – ein Möglichkeitsraum, voller Erwartung, bereit für das Bevorstehende. Tabula Rasa ist ein besonderes Projekt der Manifesta 7 im Rahmen von „The Rest of Now“. Es möchte eine Reihe von Dialogen und Gesprächen mit den Einwohnerinnen und Einwohnern von Bozen und der Region anregen. Das Projekt wird über 111 Tage an einem, einfachen, langen Tisch – einem „unbeschriebenen Blatt“ – im leeren Raum 124 des ehemaligen Alumix-Gebäudes realisiert. Es besteht aus einzelnen Veranstaltungen, die verschiedene Arten des Zusammenfindens, Redens, Teilens, Sehens und gemeinsamen Erschaffens von Dingen zusammenführen. Die einzige Bedingung ist, dass jedes Event in einem leeren Raum an einem aufgeräumten Tisch beginnen muss. Die Veranstaltungen im Rahmen von Tabula Rasa umfassen Ausstellungen auf dem Tisch, Performances, Musik, Tanz, Theater, Film, Gespräche, Seminare, Workshops, Vorführungen, Experimente, Buchveröffentlichungen, Archivpräsentationen, Gartenarbeit und einige selbst organisierte Banketts. Der lange Tisch oder Tabula Rasa im Raum 124 wurde von Nikolaus Hirsch und Michel Müller entworfen. Radio Tandem FM98.4 in Bozen ist der Medienpartner des Projekts.

Denis Isaia ist ein in Bozen ansässiger, freischaffender Kurator und Assistentenkurator von *The Rest of Now* des Raqs Media Collective.

HIGHLIGHTS OF TABULA RASA

FRIDAY, JULY 18, 5 PM
VENERDÌ, 18 LUGLIO, ORE 17:00
FREITAG, 18. JULI, 17:00 UHR

ALUMIX/EX-ALUMIX/NEXT ALUMIX
WHAT’S THE FUTURE OF THE BUILDING?

Thoughts on conservation, contemporary cities and public needs. With: David Adjaye, Nikolaus Hirsch, Michel Müller, Jorge Otero-Pailos, Reinhard Kropf, Siv Helene Stangeland.
Riflessioni sul concetto di tutela, città contemporanee e bisogni pubblici. Con: David Adjaye, Nikolaus Hirsch, Michel Müller, Jorge Otero-Pailos, Reinhard Kropf, Siv Helene Stangeland.
Gedanken über Baukonservierung, zeitgenössische Städte und die Bedürfnisse von Menschen. Mit: David Adjaye, Nikolaus Hirsch, Michel Müller, Jorge Otero-Pailos, Reinhard Kropf, Siv Helene Stangeland.

SATURDAY, JULY 19, 5 PM
SABATO, 19 LUGLIO, ORE 17:00
SAMSTAG, 19. JULI, 17:00 UHR

THE MIRACLE METAL – MEMORIES OF ALUMINIUM
Jeffrey T. Schnapp, Milan

The Alumix Factory is closely connected with the history of Aluminium production in Italy. Jeffrey Schnapp explores the political and cultural resonances of Aluminium, which was once considered to be the miracle metal of modern Italy. L’edificio industriale Alumix è strettamente legato alla storia della produzione dell’alluminio in Italia. Jeffrey Schnapp propone un’analisi delle risonanze politico-culturali dell’alluminio, un tempo considerato il miracolo metallurgico dell’Italia moderna. Die Geschichte von Alumix ist eng verbunden mit der Geschichte der Aluminiumproduktion in Italien. Jeffrey Schnapp untersucht die politischen und kulturellen Positionen zum Thema Aluminium, das lange Zeit als „Wundermetall“ des modernen Italien angesehen wurde.

SUNDAY, JULY 20 AND
MONDAY, JULY 21 AT 5 PM
DOMENICA, 20 LUGLIO E
LUNEDÌ, 21 LUGLIO, ORE 17:00
SONNTAG, 20. JULI, UND MONTAG,
21. JULI, JEWEILS UM 17:00 UHR

THE PIRATE AS ARCHIVIST – TOOLS AND MATERIALS
Jan Gerber and Sebastian Lütger

This workshop is an initiative against an art form that has become proprietary. Today, the dream of cinema no longer consists purely of images, but of the abstract rights that it claims to these images: infinite intellectual properties and their universal protection. In consequence, the single, most interesting tendency in cinema today - and the only one that holds a future – is piracy: the digital reproduction and redistribution of the entire history of cinema. It is organised spontaneously and on a world-wide level. This workshop is an attempt to increase the number and quality of movies in circulation. Questo workshop è un’iniziativa contro una forma d’arte diventata esclusiva. Oggi, il sogno del cinema non consiste più solo di immagini, ma di diritti astratti che esso rivendica su tali immagini: sulla loro tutela universale di proprietà intellettuali illimitate. Di conseguenza, la sola e più interessante tendenza nel cinema d’oggi, la sola che ha un futuro, è la pirateria: la riproduzione digitale e la ridistribuzione dell’intera storia del cinema, organizzatasi spontaneamente su scala globale. Questo workshop è un tentativo di aumentare il numero e la qualità dei film in circolazione. Dieser Workshop ist eine Initiative gegen eine Kunstform, die Eigentum geworden ist. Heutzutage besteht der Traum vom Kino nicht länger aus Bildern, sondern aus abstrakten Rechten, die das Kino aus den Bildern ableitet: unbeschränktes geistiges Eigentum und dessen universeller Schutz. Konsequenterweise ist die einzige und interessanteste Tendenz im heutigen Kino – und gleichzeitig die einzige mit Zukunft – die Piraterie: die digitale Reproduktion und Neuverteilung der gesamten Kinogeschichte, spontan organisiert und weltweit. Dieser Workshop ist ein Versuch, die Anzahl und Qualität der sich im Umlauf befindenden Filme zu erhöhen.

TUESDAY, JULY 22 TO SUNDAY, JULY 27
DA MARTEDÌ, 22 A DOMENICA,
27 LUGLIO
DIENSTAG, 22. JULI, BIS SONNTAG,
27. JULI

IN THE GREENHOUSE
A nursery exhibition by Martina Schullian, Bolzano/Bozen
Una esposizione di giardineria a cura di Martina Schullian, Bolzano
Eine Gartenbauausstellung von Martina Schullian, Bozen

MONDAY, JULY 28
TO SATURDAY, AUGUST 2
DA LUNEDÌ, 28 LUGLIO
A SABATO, 2 AGOSTO
MONTAG, 28. JULI,
BIS SAMSTAG, 2. AUGUST

INFORMAL TABULA RASA
A workshop in “after-architecture” animated by Eugenio Tibaldi, Naples. Eugenio Tibaldi, an artist based in Naples, is interested in the practice, common in Southern Italy, of “regularising” informal and illegal constructions by drawing up retrospective architectural plans. This practice could be considered a form of “para-design,” or “after-architecture.” In Informal Tabula Rasa, Tibaldi invites the people working in the ex-Alumix factory during the exhibition – guards, ushers, guides and ticket staff – to build a construction parallel to the long table in Room

124, using unwanted objects and materials from their homes. This construction is then rendered as a drawing, as a collective exercise in “after-architecture”. Un workshop in “architettura del dopo” promosso da Eugenio Tibaldi, Napoli. Eugenio Tibaldi, artista residente a Napoli, si interessa alla pratica comune nell'Italia del Sud di “regolarizzare” le costruzioni informali e illegali con progetti architettonici retrospettivi. Questa prassi potrebbe essere definita una forma di “para-disegno”, o “architettura del dopo”. In Informal Tabula Rasa, Tibaldi invita coloro che lavorano nell'industria ex-Alumix durante la mostra: guardie, uscieri, guide e personale all'entrata, a costruire una struttura, parallela al lungo tavolo nella Stanza 124, utilizzando oggetti e materiali di scarto portati da casa. Tale costruzione è quindi strutturata come un disegno collettivo, come un esercizio di dopo-architettura. Ein Workshop in Nach-Architektur von Eugenio Tibaldi, Neapel.

Der in Neapel ansässige Künstler Eugenio Tibaldi interessiert sich für die in Südtalien verbreitete Methode der „Reglementierung“ illegaler Bauten durch die Erstellung retrospektiver Architekturpläne. Diese Praxis kann als eine Art „Para-Design“ oder „Nach-Architektur“ betrachtet werden. Im Rahmen von „Informal Tabula Rasa“ lädt Tibaldi die Ausstellungsmitarbeiter der ehemaligen Alumix-Fabrik – Aufseher, Pförtner, Führer und Kassenpersonal – dazu ein, parallel zum Tisch in Raum 124 eine Konstruktion aus unerwünschten Gegenständen und Materialien aus ihren Häusern und Wohnungen zu bauen. Diese Konstruktion wird als Übung in Sachen „Nach-Architektur“ mit einer kollektiven Zeichnung festgehalten.

GUESTBOOK: MIND-MAPPING THE REST OF NOW

Open Anonymous Society, Berlin

Open Anonymous Society (OAS) is a temporary, heterogeneous constellation of artists based in Berlin. It regards the responses of ordinary visitors to art events, usually private and unexpressed, as the “residue” of contemporary art exhibitions. *Guestbook: Mind-mapping The Rest of Now* will solicit responses from visitors to *The Rest of Now* in the form of annotations, comments, thoughts, drawings and diagrams, which will be displayed on a “Mind Map”. Open Anonymous Society (OAS) riunisce un gruppo temporaneo ed eterogeneo di artisti che vivono a Berlino. OAS considera le reazioni, di solito private e inesprese, di comuni visitatori di eventi artistici come “residuo” delle mostre d’arte contemporanea. *Guestbook: Mind-mapping The Rest of Now* sollecita delle risposte dai visitatori di *The Rest of Now* sotto forma di annotazioni, commenti, riflessioni, disegni e diagrammi che verranno riportati su una “mappa mentale”.

Die Open Anonymous Society (OAS) ist ein temporärer, heterogener Zusammenschluss von in Berlin ansässigen Künstlerinnen und Künstlern. Diese Gesellschaft betrachtet die privaten und unveröffentlichten Reaktionen gewöhnlicher Besucherinnen und Besucher von Kunstevents als „Residuum“ zeitgenössischer Kunstausstellungen. *Guestbook: Mind-mapping The Rest of Now* bittet Besucherinnen und Besucher um Reaktionen in Form von Anmerkungen, Kommentaren, Gedanken, Zeichnungen und Diagrammen auf *The Rest of Now*, die als „Mind Map“.

RADIO SYMPHONY

LISTENING TO GLOBAL RADIO WITH LOCAL SHORT-WAVE ENTHUSIASTS A “radio symphony” is an accidental orchestral form created by simultaneously tuning-in to several radio stations. Twenty-four transistor radios will be arranged on the table, each tuned by a local, short-wave radio enthusiast, to the frequency of a radio station somewhere in the world. Una “sinfonia radio” è una forma orchestrale accidentale generata dalla sintonizzazione simultanea su varie stazioni radio. Ventiquattro radio transistor sono sistemate sul tavolo, ognuna sintonizzata su bassa frequenza e collegata a una stazione radio in qualche parte del mondo. Eine „Radiosymphonie“ ist eine zufällige orchestrale Form, die durch das gleichzeitige Einstellen mehrerer Radiosender entsteht. 24 Transistorradios werden auf dem Tisch arrangiert und von jeweils auf die Frequenz einer Radiostation irgendwo auf der Welt eingestellt.

INDUSTRIAL BALLADS

AN ARCHIVE OF ABANDONED INDUSTRIAL BUILDINGS

By Botto e Bruno, artists, Turin

Di Botto e Bruno, artisti, Torino

Von Botto e Bruno, Künstler, Turin

SUNDAY, AUGUST 3
TO SATURDAY, AUGUST 9
DA DOMENICA, 3 A
SABATO, 9 AGOSTO
SONNTAG, 3. AUGUST,
BIS SAMSTAG, 9. AUGUST

WEDNESDAY, AUGUST 13
TO SUNDAY, AUGUST 17
DA MERCOLEDÌ, 13 A
DOMENICA, 17 AGOSTO
MITTWOCH, 13. AUGUST,
BIS SONNTAG, 17. AUGUST

MONDAY, AUGUST 18 TO
SUNDAY, AUGUST 24
DA LUNEDÌ, 18 A DOMENICA,
24 AGOSTO
MONTAG, 18. AUGUST,
BIS SONNTAG, 24. AUGUST

THURSDAY, AUGUST 28
TO SUNDAY, AUGUST 31
DA GIOVEDÌ, 28 A
DOMENICA, 31 AGOSTO
DONNERSTAG, 28. AUGUST,
BIS SONNTAG, 31. AUGUST

THURSDAY, SEPTEMBER 4, 8 PM
GIOVEDÌ, 4 SETTEMBRE, ORE 20:00
DONNERSTAG, 4. SEPTEMBER,
20:00 UHR

FRIDAY, SEPTEMBER 5 TO SUNDAY,
SEPTEMBER 7
DA VENERDÌ 5 SETTEMBRE A
DOMENICA 7 SETTEMBRE
FREITAG, 05. SEPTEMBER BIS
SONNTAG, 07. SEPTEMBER

SATURDAY, SEPTEMBER 6
TO SUNDAY, SEPTEMBER 14
DA SABATO, 6 SETTEMBRE FINO A
DOMENICA, 14 SETTEMBRE
SAMSTAG, 6. SEPTEMBER, BIS
SONNTAG, 14. SEPTEMBER

WEDNESDAY, SEPTEMBER 10, 6 PM
MERCOLEDÌ, 10 SETTEMBRE, ORE 18:00
MITTWOCH, 10. SEPTEMBER, 18:00 UHR

THRUSDAY, SEPTEMBER 11, 6 PM
GIOVEDÌ, 11 SETTEMBRE, ORE 18:00
DONNERSTAG, 11. SEPTEMBER,
18:00 UHR

FRIDAY, SEPTEMBER 12
VENERDÌ, 12 SETTEMBRE
FREITAG, 12. SEPTEMBER

COMMODORE 64 SLAM

Organization and sound installation by Enrico Spanu, Bolzano/Bozen

Organizzazione e installazione sonora a cura di Enrico Spanu, Bolzano

Organisation und Klanginstallation von Enrico Spanu, Bozen

SUMMER DRAFTS

by Paolo Plotegher, Bolzano/Bozen and London, in collaboration with

Lungomare, Bolzano/Bozen

Public presentation of the outcome of the Summer Drafts project, a series of workshop and intercultural events exploring informal meeting spaces and forms of sociality which are transversal to the different cultural identities of the local territory.

Presentazione dei risultati del progetto Summer Drafts, serie di laboratori ed eventi interculturali che esplora spazi informali di aggregazione e forme di socialità trasversali alle diverse identità culturali presenti sul territorio.

Präsentation der Ergebnisse des Projekts „Summer Drafts“, eine Serie von Workshops und interkulturellen Veranstaltungen, die informelle Treffpunkte und Lebenswelten quer durch die verschiedenen kulturellen Identitäten in Südtirol untersuchen.

NAKLJUČNI OSEBNI POGOVORI – RANDOM PRIVATE CONVERSATIONS

Milena Kosec, Career Contemporary artist, Ljubljana

The artist talks with randomly chosen visitors on a free subject, however, the discussion usually focuses on the person's life activities.

L'artista parla con visitatori scelti a caso su un soggetto libero, anche se la discussione tende a concentrarsi sulle attività della vita della persona.

Der Künstler spricht mit zufällig ausgewählten Besuchern über ein freies Thema, auch wenn sich das Thema vor allem auf das Leben der jeweiligen Person bezieht.

INTERPRETATION LABORATORY I

By Monipodio, a cartoonists' collective, Bolzano/Bozen. A group of cartoonists respond to *The Rest of Now*.

A cura di Monipodio, un collettivo di vignettisti, Bolzano. Un gruppo di vignettisti risponde a *The Rest of Now*.

Von Monipodio, Karikaturistenkollektiv, Bozen. Die Reaktionen einer Gruppe von Karikaturisten auf *The Rest of Now*.

INTERPRETATION LABORATORY II

Oral review on Manifesta 7 by 10 curators, moderated by Elvira Vannini, Bologna After a private conversation, 10 young Italian curators will present to the public a review on Manifesta 7.

Recensione orale di Manifesta 7 con 10 curatori, moderata da Elvira Vannini, Bologna Dopo una conversazione a porte chiuse, 10 giovani curatori italiani presenteranno al pubblico una recensione di Manifesta 7.

Kolloquium zur Manifesta 7 mit zehn Kuratoren, moderiert von Elvira Vannini, Bologna Nach einer Besprechung hinter geschlossenen Türen, werden 10 junge italienische Kuratoren dem Publikum eine Rezension über Manifesta 7 präsentieren.

HOW TO STABILIZE A WOBBLY TABLE, OR THE BOLZANO THEOREM

A mathematics performance illustrating the Bolzano theorem and its peculiar applications, by Andrea Caranti, Trento.

Come stabilizzare un tavolo traballante, o il Teorema di Bolzano.

Una performance di matematica per illustrare il teorema di Bolzano e le sue curiose applicazioni, di Andrea Caranti, Trento.

How to stabilize a wobbly table, oder das Theorem von Bolzano.

Eine Mathematik-Performance, die das Theorem von Bolzano und seine eigenartigen Anwendungen veranschaulicht, von Andrea Caranti, Trient.

BUILDING INSTRUMENTS: THE BOLZANO/BOZEN SESSIONS

With Espen Sommer Eide, Bergen

Espen Sommer Eide, an artist, musician and philosopher based in Bergen, has designed a method for the collective building of improvised instruments for electronic music, using gramophone records, turntables, bits of amplifiers, sub-woofers, etc. The process of making the instruments continues into the making of the music itself. In *The Bolzano / Bozen Sessions*, Sommer Eide teams up with friends, acoustic hobbyists and local electronic music enthusiasts to build instruments and make music on, and around, the long table.

Espen Sommer Eide, artista, musicista e filosofo che vive a Bergen, ha sviluppato un metodo per la costruzione collettiva di strumenti improvvisati per la musica

elettronica, usando dischi per grammofo, giradischi, pezzi di amplificatori, sub-woofers, ecc. Il processo di creare gli strumenti prosegue con la creazione della musica stessa. Nel corso di *The Bolzano/Bozen Sessions*, Sommer Eide costruisce gli strumenti per fare musica sopra e attorno al lungo tavolo insieme ad amici, amanti della musica acustica ed estimatori della musica elettronica provenienti dalla regione. Der in Bergen ansässige Künstler, Musiker und Philosoph Espen Sommer Eide hat eine Methode für die kollektive Konstruktion improvisierter Instrumente für elektronische Musik entwickelt. Er verwendet Grammophonplatten, Plattenteller, Teile von Verstärkern, Subwoofern usw. Die Herstellung des Instrumentariums setzt sich im Musizieren fort. Für die *Bolzano/Bozen Sessions* baut Sommer Eide gemeinsam mit Freunden, Hobby-Akustikern und einheimischen Liebhabern elektronischer Instrumente und macht am langen Tisch Musik.

SATURDAY, SEPTEMBER 13, 6 PM
SABATO, 13 SETTEMBRE, ORE 18:00
SAMSTAG, 13 SEPTEMBER, 18:00 UHR

SATURDAY, SEPTEMBER 13, 9 PM
SABATO, 13 SETTEMBRE, ORE 21:00
SAMSTAG, 13. SEPTEMBER, 21:00 UHR

SUNDAY, SEPTEMBER 14
TO FRIDAY, SEPTEMBER 19
DA SABATO, 14 A VENERDI,
19 SETTEMBRE
SONNTAG, 14. SEPTEMBER,
BIS FREITAG, 19. SEPTEMBER

PLATFORM:
SATURDAY, SEPTEMBER 20
AND SUNDAY, SEPTEMBER 21
EXHIBITION:
MONDAY, SEPTEMBER 22 TO
THURSDAY, SEPTEMBER 25
PRESENTAZIONE DEI CONCETTI:
SABATO, 20 SETTEMBRE
E DOMENICA, 21 SETTEMBRE
MOSTRA:
DA LUNEDI, 22 A
GIOVEDI, 25 SETTEMBRE
PLATTFORM:
SAMSTAG, 20. SEPTEMBER UND
SONNTAG, 21. SEPTEMBER
AUSSTELLUNG:
MONTAG, 22. SEPTEMBER, BIS
DONNERSTAG, 25. SEPTEMBER

elettronica, usando dischi per grammofo, giradischi, pezzi di amplificatori, sub-woofers, ecc. Il processo di creare gli strumenti prosegue con la creazione della musica stessa. Nel corso di *The Bolzano/Bozen Sessions*, Sommer Eide costruisce gli strumenti per fare musica sopra e attorno al lungo tavolo insieme ad amici, amanti della musica acustica ed estimatori della musica elettronica provenienti dalla regione. Der in Bergen ansässige Künstler, Musiker und Philosoph Espen Sommer Eide hat eine Methode für die kollektive Konstruktion improvisierter Instrumente für elektronische Musik entwickelt. Er verwendet Grammophonplatten, Plattenteller, Teile von Verstärkern, Subwoofern usw. Die Herstellung des Instrumentariums setzt sich im Musizieren fort. Für die *Bolzano/Bozen Sessions* baut Sommer Eide gemeinsam mit Freunden, Hobby-Akustikern und einheimischen Liebhabern elektronischer Instrumente und macht am langen Tisch Musik.

FLOATING TERRITORIES

BOOK PRESENTATION

Presentation of a book edited by Nico Dockx, Germana Jaulin and Chiara Parisi based on a logbook of conversations between Nico Dockx, Yona Friedman, Helena Sidiropoulos and Jochem Vanden Ecker, arising from their work on the Floating Territories project.

Presentazione di un libro edito da Nico Dockx, Germana Jaulin e Chiara Parisi basato su “un giornale di bordo” che raccoglie le conversazioni tra Nico Dockx, Yona Friedman, Helena Sidiropoulos e Jochem Vanden Ecker, sul progetto Floating Territories. Präsentation eines von Nico Dockx, Germana Jaulin und Chiara Parisi herausgegebenen Buches, das auf einem Logbuch mit Gesprächen zwischen Nico Dockx, Yona Friedman, Helena Sidiropoulos und Jochem Vanden Ecker basiert und aus ihrer Arbeit am Projekt „Floating Territories“ entstanden ist.

BUILDING TRANSMISSIONS

SOUND PERFORMANCE

A live sound performance by Kris Delacourt, Nico Dockx and Krist Torfs, and the release of a 12” vinyl record connected to the TEUFELSGroup installation in The *Rest of Now*.

Una performance sonora di Kris Delacourt, Nico Dockx e Krist Torfs, e il lancio di un disco in vinile di 12” connesso all’installazione di TEUFELSGroup per *The Rest of Now*.

Eine Live-Soundperformance von Kris Delacourt, Nico Dockx und Krist Torfs und die Veröffentlichung eines 12-Inch-Vinylalbums in Verbindung mit der TEUFELSGroup-Installation in *The Rest of Now*.

ROSAROT UND HIMMELBLAU I

Object collections from Bolzano/Bozen, curated by Lisa Trockner, Bolzano/Bozen

Raccolta di oggetti dalle collezioni di Bolzano, a cura di Lisa Trockner, Bolzano
Objektsammlungen aus Bozen, kuratiert von Lisa Trockner, Bozen

DICTIONARY OF WAR

A collaborative platform for discussing concepts about war, to be invented, arranged and presented by scientists, artists, theorists and activists at a public, two-day event. The aim is to pinpoint key concepts that play a significant role in current discussions about war, as well as those that have been neglected, or have yet to be created. Over the past two years, 125 key concepts have been produced in previous editions of the *Dictionary of War*, developed in Frankfurt, Munich, Graz, Berlin and Novi Sad. The sixth edition, to be developed at Manifesta 7, will be a remix of concepts from former editions, as well as an exhibition of a number of newly created concepts and their live presentations. (www.dictionaryofwar.org)

Dictionary of War è una piattaforma di collaborazione che promuove la discussione legata al concetto di guerra a cui partecipano scienziati, artisti, teorici e attivisti. Lo scopo è evidenziare dei concetti chiave che giocano un ruolo significativo nelle discussioni attuali sulla guerra, oltre a quelli che finora non sono stati considerati o non sono ancora stati creati. In due anni di lavoro e cinque edizioni a Francoforte, Monaco, Graz, Berlino e Novi Sad sono stati sviluppati 125 progetti. La sesta edizione, sviluppata durante Manifesta 7, propone una sintesi dei concetti delle edizioni precedenti e un numero di elaborati ex-novo, accompagnata dalle relative presentazioni. (www.dictionaryofwar.org)

Eine Plattform zur Erarbeitung von Konzepten zum Thema Krieg; entworfen, im Rahmen einer zweitägigen Veranstaltung arrangiert und präsentiert von WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen, TheoretikerInnen und AktivistInnen. Ziel ist der Entwurf von Schlüsselkonzepten, die in der gegenwärtigen Diskussion um Krieg eine

FRIDAY, SEPTEMBER 26
VENERDI, 26 SETTEMBRE
FREITAG, 26. SEPTEMBER

SATURDAY, SEPTEMBER 27
AND SUNDAY, SEPTEMBER 28
SABATO, 27 SETTEMBRE
E DOMENICA 28 SETTEMBRE
SAMSTAG, 27. SEPTEMBER,
UND SONNTAG, 28 SEPTEMBER

SATURDAY, OCTOBER 4
AND SUNDAY, OCTOBER 5
SABATO, 4 OTTOBRE
E DOMENICA 5 OTTOBRE
SAMSTAG, 4. OKTOBER UND
SONNTAG, 5 OKTOBER

MONDAY, OCTOBER 6
AND FRIDAY, OCTOBER 10
DA LUNEDI, 6 OTTOBRE
A VENERDI 10 OTTOBRE
MONTAG, 6. OKTOBER, BIS
FREITAG, 10 OKTOBER

SATURDAY, OCTOBER 11
AND SUNDAY, OCTOBER 12
SABATO 11 OTTOBRE
E DOMENICA 12 OTTOBRE
SAMSTAG, 11. OKTOBER UND
SONNTAG, 12 OKTOBER

MONDAY, OCTOBER 13
TO SUNDAY, OCTOBER 19
DA LUNEDI 13 OTTOBRE
A DOMENICA 19 OTTOBRE
MONTAG, 13. OKTOBER, BIS
SONNTAG, 19 OKTOBER

TUESDAY, OCTOBER 21
TO SUNDAY, OCTOBER 26
DA MARTEDI 21 OTTOBRE
A DOMENICA 26 OTTOBRE
DIENSTAG, 21. OKTOBER, BIS
SONNTAG, 26 OKTOBER

MONDAY, OCTOBER 27
TO SUNDAY, NOVEMBER 2
DA LUNEDI 27 OTTOBRE
A DOMENICA 2 NOVEMBRE
MONTAG, 27. OKTOBER, BIS
SONNTAG, 2 NOVEMBER

bedeutende Rolle spielen, vernachlässigt wurden oder noch zu erfinden sind. Während der letzten fünf Ausgaben des *Dictionary of War*, die in den vergangenen zwei Jahre in Frankfurt, München, Graz, Berlin und Novi Sad statt fanden, entstanden 125 Konzepte. Die sechste Veranstaltung auf der Manifesta 7 beinhaltet eine Mischung aus alten und neuen Ansätzen und deren Live-Präsentation. (www.dictionaryofwar.org)

ART MAGAZINES

WHAT NOW?

Panel discussion on editing, publishing and writing for independent and emerging Italian art magazines, broadsheets and occasional publications. In collaboration with Undo.net, an independent online art network.

Una discussione su editoria, pubblicazione e scrittura per riviste italiane emergenti, manifesti e pubblicazioni occasionali indipendenti, in collaborazione con Undo.net, network artistico online indipendente.

Kolloquium über Veröffentlichen, Herausgeben von und Schreiben für unabhängige, italienische Kunstmagazine, Zeitschriften und gelegentliche Publikationen. In Zusammenarbeit mit Undo.net, einem unabhängigen Online-Kunstnetzwerk.

TABLE-TOP THEATRE WEEKEND

RESIDUAL HOPES

Theatre performances on the table, curated by Il Funambolo, cultural producers, Trento
Performance teatrali sul tavolo, curate da Il Funambolo, produttori culturali, Trento
Theateraufführungen auf dem Tisch, kuratiert von Il Funambolo, Kulturproduzenten, Trient

TABLE-TOP MUSIC WEEKEND

Music performances on the table, curated by Andrea Polato, Bolzano/Bozen
Performance musicali sul tavolo, a cura di Andrea Polato, Bolzano
Musik-Performances auf dem Tisch, kuratiert von Andrea Polato, Bozen

FREE ADS

Free distribution of historical ads from Radio Tandem FM98.4, Bolzano/Bozen
Distribuzione libera degli annunci pubblicitari storici di Radio Tandem FM98.4, Bolzano
Gratisverteilung von historischer Werbeanzeigen durch Radio Tandem FM98.4, Bozen

TABLE-TOP POETRY WEEKEND

Poetry slam-and-performance on the table.

Slam di poesia e performance sul tavolo.
Poetry Slam und Performance auf dem Tisch.

TV EFFECTS ON SUPER 8

by Sara Rossi, Milan

This exhibition celebrates the art of creating animated graphic transitions (popularly called ‘TV Effects’) on Super 8 film, almost a lost art. Sara Rossi, a filmmaker and artist, presents her personal collection of Super 8 Effects in a specially curated projection program.

Questa mostra celebra l’arte di creare delle transizioni grafiche animate (i cosiddetti “effetti televisivi”) con pellicola Super 8. Sara Rossi, regista e artista, presenta la sua raccolta di effetti televisivi per il Super 8 in uno speciale programma di proiezioni. Diese Ausstellung zelebriert die beinahe in Vergessenheit geratene Kunst animierter grafischer Übergänge (allgemein als „Fernseheffekte“ bekannt) auf Super-8-Film. Die Filmemacherin und Künstlerin Sara Rossi präsentiert ihre persönliche Sammlung von Super-8-Filmen in einem speziell kuratierten Filmprogramm.

HANDHELD OBJECTS

An exhibition of handheld wooden objects by Davide De Paoli, Bolzano/Bozen
Oggetti di legno maneggiabili, di Davide De Paoli, Bolzano
Eine Ausstellung von Holzobjekten von Davide De Paoli, Bozen

ROSAROT UND HIMMELBLAU II

Sterbebildchen: the Luis Müller collection of remembrance cards, curated by Lisa Trockner Bolzano / Bozen

Sterbebildchen: la collezione di biglietti commemorativi di Luis Müller, a cura di Lisa Trockner, Bolzano
Sterbebildchen: die Luis-Müller-Sammlung von Gedenkkarten, kuratiert von Lisa Trockner, Bozen

PALAZZO DELLE POSTE TRENTO



**MANIFESTA 7 IN TRENTO:
THE SOUL
OR, MUCH TROUBLE IN
THE TRANSPORTATION
OF SOULS
MANIFESTA 7 A TRENTO:
L'ANIMA
O, DEI MOLTI GUAI NEL
TRASPORTO DELLE ANIME
MANIFESTA 7 IN TRIENT:
DIE SEELE
ODER: VIEL ÄRGER BEIM
TRANSPORT VON SEELEN
ANSELM FRANKE/HILA PELEG**

I

This section of Manifesta 7 takes place in Trento, where it occupies one building in the city's center, the Palazzo delle Poste or "Palace of the Post." Here, an exhibition is installed that comprises 45 participants – artists and intellectuals, most of whom have developed their contributions especially for this project.

This exhibition responds to Manifesta's identity as a festival committed to the European context. Almost twenty years after the event to which Manifesta is most clearly indebted, the fall of the iron curtain, and at a moment where the enthusiasm regarding the European integration process seems curbed or temporarily suspended, this chapter of Manifesta 7 is conceived as a moment for introspection. The project proposes to examine today's Europe not as an expanding geopolitical entity, but in regard to the construction, history and presence of the "interior", or the soul.

The Soul is an exhibition that looks at the ways power comes to act through the interior self, through a person's mental and emotional life. In composing the exhibition, and in our discussions with the contributors, we were in-

terested in how power is mediated socially, in how major manifestations of power are linked to the aesthetics of everyday life. The exhibition treats the aesthetic dimension as a contested bridge between the psyche – a subjective entity – and the objective structures of a society.

In the 16th century Trento hosted a series of important meetings conducted by the Roman Catholic Church and known as the Council of Trent. The Council of Trent, in forging the Catholic response to the Protestant Reformation and clarifying Catholic doctrines, particularly the use of the sacraments, is widely regarded as one of the most important events at the outset of modernity.

Our first point of reference was the implications of the Council of Trent for the writing and activation of the "inner self." Among the decisions taken by the Council was the expansion of the scope of confession to also demand from members of the Catholic community the confession of their inner thoughts and fantasies, no longer only of those sins actually committed. As it requested the believers to lay bare

their innermost thoughts in front of the Church's representatives, the Council's decision can be understood as a milestone in the internalization of power in modern history. The confession became the key to the production and performance of the "truth" of the self, the actualization and objectification of the individualized "interior" – the mind, psyche or soul.

The soul is not a fact but a "cultural object," a space created by ideas, practices and power techniques. Much like the "discovery" of a continent, these techniques have produced and invented an entity they declared to map objectively. The techniques used to describe and explore the soul have simultaneously created, produced and written it. Here nature and culture, essence and constructed artifice are dialectically intertwined. And yet this entity, the psyche, has never been entirely contained by positivist science.

We base this exhibition on a particular, speculative, even fictionalized history of the soul, the story of what we call the "interior frontier," whose beginning we situate with the Council's decision. The story of the "interior frontier" is the story of internalization, the various ways, in which power relates to, affects and acts through subjective experience (desire, emotion, memory and imagination) and conscious life.

The "interior frontier" is also the history of the search for Otherness, of an outside to an objectified world, born of the drive for emancipation, autonomy and liberation from governance, oppression and prohibition, and the quest for alternatives to given conditions and power relations. Occult ideas and movements, romanticism, reformism and surrealism have turned towards the soul and its historical discontent (such as the unconscious, "lost spirituality" or "forgotten golden ages") in search of this Otherness. Many influential movements in politics and art have attempted to reconcile subject and object, interior and exterior world, conscious and unconscious, individual and collective, normal and odd – and none has done so without appealing especially to the soul.

The "interior frontier" also stands for the mobilization of creativity in general, the quest for an unleashed imagination, and the appeal

to the subjective power to transform the world. Yet what was once a disputed common denominator of different reactionary forces as well as libertarian avant-garde strategies seeking the subversion of power has now become a fetish of marketing in neoliberal consensus societies. Today, the dominant culture has embraced the previous strategies of liberation and emancipation. This change has been described as the transformation from "disciplinary societies" to "societies of control," which began in the 1970s as a response to the resistance that culminated in the events of 1968, and which consolidated in the 1990s. As previous generations have fought the violent oppression of the subject in the disciplinary systemic machine (artists and avant-garde movements figuring prominently among them), the freedom they have demanded has become the central legitimization of "soft power" in the new economy. The psyche has been mobilized as a productive resource that demands to be managed.

The struggle over this interiority is what interests us here, as a political and aesthetic battlefield where subjects are being made. The history of the modern soul is the history of the becoming of subjects, the social reality of "a soul." What interested us in compiling the exhibition was to think of future possibilities in "externalizing" this increasingly implicit and internalized power conditions of the present.

This exhibition focuses on representations of interiority, referring to several ways in which the movements of the soul are read through exterior signs. These are signs with which art was historically concerned, signs at the margins of normal language, at the border between inside and outside, often eccentric, where meaning is dynamically expressed in images and body imagery, as in gesture, in metaphors, in poetry. And perhaps more important are the less obvious signs through which the interior is represented and monitored in the everyday, which are mostly below the usual threshold of conscious perception, and which regulate the partaking in social normality, the borders of in- or exclusion.

II

The exhibition takes place in the old post office building in the center of Trento, a building that is controversial and historically charged. It was designed in 1929 by the rationalist Angiolo Mazzoni, chief architect for the Ministry of Communications and for the State Railways during the Italian Fascist regime, who built a large number of railway and telecommunications buildings all over Italy (among them the iconic Trento railway station). The Palazzo delle Poste was a regional center for post and telecommunications. It encompasses a 19th-century Austro-Hungarian post office and a Renaissance villa, whose styles Mazzoni quoted along with other references that symbolize Trento's historical role as a meeting point of Italian and German cultures. All of this is woven together in an eclectic, at times Kafkaesque, almost postmodern design. The building contained many works of art commissioned by the architect, murals and glass works by well-known Futurists such as Fortunato Depero. Only some have been preserved. The building itself is a Futurist artwork. Upon completion, it was covered throughout in intense colors, of which only minor remains can be seen today.

The building was another set reference for the project. It is a ruin of modernity, a building in poor condition, but which represents ideological ruins and ruins of invested hope. What mattered for us was not only the Futurist legacy but the function the building had once served, the administration and processing of information in the heyday of bureaucracy. The building embodies the tension between artistic metaphorization and the bureaucratic and representative function, the power of signification in the hands of the state. One can still get an inkling of the paradox to which it testifies, the troubled relation between aesthetics, technology and politics.

III

The Futurist movement founded by Filippo Tommaso Marinetti is often mentioned in relation to its involvement in Fascism, for its advocacy of war and its fetishistic admiration of technology. Marinetti dreamt, as he once

called it, of a "nervous system exteriorized," a dream to be realized in a modern, technological society of speed. The Palazzo delle Poste in Trento, although inconspicuous at first sight, intimately relates to this dream of an exteriority and a socialized nervous system.

Hence our second title, *Much Trouble in the Transportation of Souls*. It is borrowed from a drawing by Sergei Eisenstein, who was a prominent thinker of the laws of the psyche and employed the results of his research in a form of art that can perhaps claim privileged access to the soul: in film. In the drawing, Eisenstein imagines a city turned upside down. The sky hangs at the bottom, the rain falls upwards, towers resist the laws of gravity, and apples are blown horizontally by the wind; figures floating around in the middle take on various shapes, each figure with its own centre of gravity. What Eisenstein intended was to challenge the borders between inside and outside, material and immaterial, body and soul, visible and invisible, and perhaps life and death. Turning the world upside down is a carnival inversion of the symbolic order, a gesture of reversal, of negation, of revolution. Perhaps it expresses, however, a different view and aesthetic strategy too, a means of portraying a reality that *is already turned upside down*. Eisenstein's drawing was made shortly after the end of World War II, after the historical experience of the Holocaust and the spectacle of the forced self-accusations in the show trials in Moscow some years before.

Our task in making the exhibition could perhaps be best compared to that of montage in cinema. A montage (according to Eisenstein, its foremost theorist and practitioner) is composed of two images brought into a constellation from which a third meaning emerges as an over- or undertone (montage as "the nerve of cinema"). This third meaning is by no means arbitrary or incidental – it emerges as it engages our imagination actively in resolving the dialectical tension between two "frames" or meanings. The montage in fact forms thoughts in the minds of the viewers. Eisenstein believed that "intellectual montage" expresses how everyday thought processes happen – this affinity of montage to the working of the mind

is but one reason for the prominence of the moving images and cinematic references in this exhibition.

The exhibition contains five “miniature museums,” like sketches for possible, imaginary museums. Perhaps they could be departments in a future museum of the history of the soul, but their themes are diverse and not intended to illustrate or represent our story. Each follows a specific concept or subject matter. We have commissioned scholars, intellectuals and artists to create these different museums. Maria Thereza Alves, Jimmie Durham and Michael Taussig curate *The Museum of European Normality*, which attempts to reverse the gaze of ethnographic museums, to capture some symptomatic moments of the meaning and the role of “soul” in the (post-) colonial encounter of Europe with “the rest.” The second museum, conceived by Stefano Graziani, is devoted to Franco Basaglia, the Italian psychiatrist who initiated the abolishment of the mental institutions in their previously known form. *The Museum of Projective Personality Testing* is a project by Sina Najafi and Christopher Turner that relates to the vast number of personality tests, such as the famous Rorschach inkblot test, the projective interpretation of which allows the deduction of a personality type in which individuality can appear. *The Museum of Learning Things* is a project by Brigid Doherty on pedagogical forms that train human faculties of visual and tactile perception and the historical connection of these pedagogies to avant-garde art in the 1920s. Finally, *The Museum of the Stealing of Souls*, compiled by Florian Schneider, follows a variety of traces of the belief that the camera steals the soul, touching upon the connection of the soul to images in general.

Though not representative, the “miniature museums” give an overall structure to the exhibition, along which its various parts can be grouped: normality, madness, learning and testing, and finally imaging.

The exhibition is historically indebted to romanticism, to surrealism, and just as much to theater and film. The forty artists we brought together deal with an irreconcilable diversity of subject matters and even styles. The only thing

that they seem to share (since they often do not work in the same “field”) is the search for strategies that reverse power relations and a belief in metaphorization as an act of autonomy.

“In the nineteenth century exploration was geographic. Journeys were made into impassable jungles or the ice deserts of the Arctic in an attempt to map the last ‘white’ spots on the globe. But in the twentieth century this notion of the ‘unknown’ changed. Exploration turned inward. The new realms to be explored were the molecule (Niels Bohr), the unconscious (Sigmund Freud), language (Gertrud Stein) or the outskirts of the mind (Henri Michaux).”

Joachim Koester

“Any serious exploration of occult, surrealistic, phantasmagoric gifts and phenomena implies a dialectical intertwinement to which a romantic turn of mind is impervious. For histrionic or fanatical stress on the mysterious side of the mysterious takes us no further; we penetrate the mystery only to the degree that we recognize it in the everyday world, by virtue of a dialectical optic that perceives the everyday as impenetrable, the impenetrable as everyday.”

Walter Benjamin

MANIFESTA 7 A TRENTO: L'ANIMA (O, DEI MOLTI GUAI NEL TRASPORTO DELLE ANIME) MANIFESTA 7 IN TRIENT: DIE SEELE (ODER, VIEL ÄRGER BEIM TRANSPORT VON SEELEN) ANSELM FRANKE/HILA PELEG

La presente sezione di Manifesta 7 si svolge a Trento, dove occupa un intero edificio del centro cittadino, il Palazzo delle Poste. Qui è stata allestita una mostra cui hanno contribuito quarantacinque partecipanti: artisti e intellettuali che in gran parte hanno sviluppato il loro contributo appositamente per questo progetto.

L'esposizione si richiama all'identità di Manifesta quale evento dedicato alla dimensione europea. A quasi vent'anni di distanza dalla caduta della cortina di ferro, evento che ha chiaramente

contribuito alla nascita di Manifesta, e in un momento in cui l'entusiasmo suscitato dal processo di integrazione europea sembra essere stato accantonato o almeno temporaneamente sospeso, la presente sezione di Manifesta 7 è concepita come un momento di introspezione. Con questo progetto si intende esaminare l'Europa odierna non tanto quale entità geopolitica in espansione, quanto relativamente alla costruzione, alla storia e alla presenza della sua dimensione “interiore”, ovvero dell'anima.

L'anima è una mostra che analizza i modi in cui il potere giunge ad agire per mezzo del sé interiore, attraverso la vita mentale ed emotiva dell'individuo. Nel preparare la mostra e nel dialogare con i partecipanti, il nostro interesse si è incentrato soprattutto sui modi in cui il potere è mediato a livello sociale e su come rilevanti manifestazioni di potere si leghino all'estetica della vita quotidiana. L'esposizione affronta la dimensione estetica come un ponte ambivalente che si estende tra la psiche – un'entità soggettiva – e le strutture oggettive che caratterizzano la società.

Nel XVI secolo Trento fu sede di una serie di importanti incontri indetti dalla chiesa di Roma e passati alla storia con il nome di Concilio di Trento. Avendo elaborato una reazione alla Riforma protestante e avendo formulato con maggior chiarezza la dottrina cattolica, in particolare riguardo all'uso dei sacramenti, il Concilio di Trento è generalmente considerato uno degli eventi cardine dell'avvento della modernità.

Le conseguenze sortite dal Concilio di Trento sulla descrizione e sull'attivazione del “sé interiore” hanno costituito uno dei nostri punti di partenza. Tra le decisioni prese dal Concilio, infatti, vi fu il potenziamento del sacramento della confessione, che imponeva ai membri della comunità cattolica di confessare i loro pensieri e le loro fantasie più intime e non più soltanto i peccati effettivamente commessi. Chiedendo ai fedeli di mettere a nudo i propri pensieri più reconditi di fronte ai rappresentanti della chiesa, il decreto conciliare si può ritenere una pietra miliare nell'interiorizzazione dell'autorità del potere verificatasi nel corso della storia moderna. La confessione è divenuta così la chiave di volta della produzione e della messa in scena della “verità” del sé, della concretizzazione e dell'og-

gettivazione dell'“interiore” individualizzato: la mente, la psiche o l'anima.

L'anima non è un dato di fatto ma un “oggetto culturale”, uno spazio creato da idee, pratiche e tecniche di potere. Al pari della “scoperta” di un continente, tali tecniche hanno prodotto e inventato un'entità che si prefiggevano di cartografare in maniera oggettiva. Le tecniche impiegate per descrivere ed esplorare l'anima hanno al contempo creata, prodotta e descritta. In tal modo, natura e cultura, essenza e artificio costruito si intrecciano a livello dialettico. Eppure questa entità, la psiche, non è mai stata completamente compresa dalla scienza positivista.

Abbiamo basato questa mostra su una precisa storia dell'anima, sulla storia particolare, speculativa e perfino immaginaria di quella che chiamiamo “frontiera interiore”, una narrazione il cui inizio noi facciamo coincidere con il decreto conciliare. La narrazione della “frontiera interiore” coincide con quella della “interiorizzazione”, dei numerosi modi in cui il potere si relaziona, influenza e agisce attraverso l'esperienza soggettiva (fatta di desideri, emozioni, memoria e immaginazione) e la vita.

La “frontiera interiore” coincide anche con la storia della ricerca dell'Alterità, di uno spazio esterno al mondo oggettivato, frutto della spinta all'emancipazione, all'autonomia e alla liberazione dal giogo del dominio, dell'oppressione e della proibizione, nonché della ricerca di alternative a date condizioni e rapporti di potere. Idee e movimenti occulti, romanticismo, riformismo e surrealismo si sono rivolti all'anima e al suo storico scontento (sotto forma di inconscio, perdita di spiritualità o nostalgia dell'età dell'oro) in cerca di questa Alterità. Molti influenti movimenti politici e artistici hanno tentato di conciliare soggetto e oggetto, mondo interiore ed esteriore, conscio e inconscio, dimensione individuale e collettiva, normale e anomalo, e nessuno di essi è riuscito nell'impresa senza ricorrere in particolare all'anima.

La “frontiera interiore” rappresenta anche la mobilitazione della creatività in generale, la ricerca di un'immaginazione priva di vincoli e il ricorso al potere soggettivo quale strumento di trasformazione del mondo.

La ricerca della sovversione del potere – un tempo contestato denominatore comune di forze

reazionarie e di strategie libertarie d'avanguardia – nelle società fondate sul consenso neoliberale è diventata un feticcio del marketing. Oggi la cultura dominante ha infatti inglobato le suddette strategie di liberazione e di emancipazione. Tale mutamento è stato descritto come transizione dalle “società disciplinari” alle “società del controllo”, fenomeno che, iniziato negli anni settanta in reazione alla resistenza culminata negli avvenimenti del '68, si è infine consolidato nel corso degli anni novanta. Dal momento che le generazioni precedenti (in cui spicca il contributo di artisti e movimenti d'avanguardia) hanno combattuto la violenta oppressione del soggetto da parte della sistematica macchina disciplinare, la libertà che essi rivendicavano è diventata il perno intorno al quale si è costruita la legittimazione del soft power nel quadro della new economy. La psiche è stata messa in campo quale risorsa produttiva che necessita di essere gestita.

Quel che qui più ci interessa è proprio la lotta per questa interiorità quale campo di battaglia politico ed estetico in cui si producono i soggetti. La storia dell'anima moderna coincide con la storia del divenire dei soggetti, della realtà sociale dell'“anima”. Nel corso dell'allestimento della mostra, il nostro principale punto d'interesse è consistito nella riflessione sulle future potenzialità di “esteriorizzazione” delle condizioni di potere implicite nel momento presente.

Questa esposizione si sviluppa a partire da rappresentazioni dell'interiorità che fanno riferimento agli svariati modi in cui i movimenti dell'anima vengono letti, grazie a segni esteriori. Si tratta di segni con i quali l'arte storicamente ha avuto a che fare, segni relegati ai margini del linguaggio normale, al confine tra il dentro e il fuori, segni spesso eccentrici nei quali il significato è espresso dinamicamente nelle immagini e nell'immaginario corporeo, come accade nel gesto, nelle metafore, nella poesia. E forse ancor più importanti sono i segni meno ovvi grazie ai quali l'interiorità viene rappresentata e tenuta sotto controllo nel quotidiano, quei segni che si collocano per lo più al di sotto dell'usuale soglia percettiva e che regolano la partecipazione alla normalità sociale, i confini dell'inclusione o dell'esclusione.



La mostra ha luogo nel vecchio edificio delle Poste, nel centro di Trento, un edificio controverso e carico di storia. Venne progettato nel 1929 dal razionalista Angiolo Mazzoni, capo architetto presso il Ministero delle Comunicazioni e delle Ferrovie durante il periodo fascista, che progettò molti edifici per le ferrovie e le telecomunicazioni in tutta Italia, inclusa la rinomata stazione di Trento. Il Palazzo delle Poste era il centro regionale del servizio postale e delle telecomunicazioni. L'edificio combina elementi precedenti sia di un ufficio postale austro-ungarico ottocentesco che di una villa rinascimentale: Mazzoni infatti cita questi due stili, tra gli altri, per simboleggiare il ruolo storico di Trento come punto d'incontro tra le culture italiana e germanica. Questi riferimenti sono intrecciati insieme in un progetto eclettico, a tratti kafkiano, quasi postmoderno. L'edificio conteneva molte opere d'arte commissionate espressamente dall'architetto, pitture murali e vetrate di futuristi famosi come Fortunato Depero, di cui si sono conservati solo alcuni esempi. L'edificio stesso è un'opera d'arte futurista. Una volta completato, venne completamente tinteggiato con colori molto intensi, di cui oggi sono visibili solo piccole tracce.

L'edificio ha rappresentato per noi un ulteriore sistema di riferimento. Si tratta di una rovina della modernità, un edificio in disuso, ma che allo stesso tempo rappresenta le rovine ideologiche e quelle frutto di speranze disattese. Per noi non era tanto importante l'eredità futurista quanto la funzione che l'edificio aveva svolto nell'amministrazione e nel trasferimento di informazioni nel periodo storico che ha visto il massimo impiego della burocrazia. L'edificio incarna la tensione tra la metaforizzazione artistica e la funzione burocratica e amministrativa, il potere dell'attribuzione di significato nelle mani dello Stato. Attraverso di esso si può ancora avere un'idea del paradosso del quale è un esempio, ovvero della travagliata relazione che lega estetica, tecnologia e politica.



Il movimento futurista fondato da Filippo Tommaso Marinetti è spesso citato in relazione alla sua implicazione con il fascismo, alla sua esaltazione della guerra e all'ammirazione feticistica

della tecnologia. Marinetti sognava, come ebbe una volta a dichiarare, un “sistema nervoso esteriorizzato”, un sogno che doveva realizzarsi in una moderna e tecnologica società della velocità. Il Palazzo delle Poste di Trento, seppur quasi insignificante a un primo sguardo, è intimamente connesso a quel sogno di esteriorizzazione e socializzazione del sistema nervoso.

Di qui il nostro sottotitolo *Dei molti guai nel trasporto delle anime*, preso in prestito da un disegno di Sergej Ejzenštejn, sommo investigatore delle leggi della psiche il quale applicò i risultati della sua ricerca a una forma d'arte che forse più di ogni altra può vantare un accesso privilegiato all'anima: il cinema. Nel disegno Ejzenštejn immagina una città capovolta: il cielo pende dal basso, la pioggia cade all'insù, le torri oppongono resistenza alla legge di gravità, le mele vengono spinte in orizzontale dal vento e le figure fluttuanti intorno al centro della composizione assumono varie forme, ognuna con un diverso centro di gravità. L'intento di Ejzenštejn era di sfidare i confini tra interno ed esterno, tra materiale e immateriale, tra corpo e anima, tra visibile e invisibile, e forse anche tra vita e morte. Capovolgere il mondo significa porre in atto un'inversione carnascialesca dell'ordine simbolico, compiere un gesto di rovesciamento, di negazione, un gesto di rivoluzione. Ma forse tale gesto esprime anche un punto di vista e una strategia estetica diversi, un mezzo per ritrarre una realtà che è già capovolta. Il disegno di Ejzenštejn fu realizzato subito dopo la fine della seconda guerra mondiale, in seguito all'esperienza storica dell'Olocausto e allo spettacolo delle confessioni forzate nei processi farsa svoltisi a Mosca alcuni anni prima.

Il nostro lavoro di preparazione della mostra si può forse paragonare al montaggio cinematografico. Secondo Ejzenštejn (che ne è stato il maggiore teorizzatore e attuttore), un montaggio è composto da due immagini che insieme danno vita a un terzo significato più o meno sottinteso (il montaggio è la “terminazione nervosa del cinema”). Questo terzo significato non è affatto arbitrario o casuale: esso sorge nel momento stesso in cui stimola attivamente la nostra immaginazione a risolvere la tensione dialettica tra due “inquadrature” o significati. In effetti, il montaggio genera pensieri nella mente

dello spettatore. Ejzenštejn era convinto che il “montaggio intellettuale” illustri il modo in cui si svolgono i processi psichici quotidiani, e l'affinità tra montaggio e attività mentale non è che uno dei motivi per cui in questa mostra sono state privilegiate opere e riferimenti di natura cinematografica.

L'esposizione comprende cinque “musei in miniatura”, simili a bozzetti di possibili musei immaginari. Potrebbero forse rappresentare le sezioni di un futuro museo dedicato alla storia dell'anima, ma i temi che presentano sono disparati e non intendono illustrare o rappresentare la nostra narrazione. Ognuno di essi si basa su un concetto o su soggetto specifico. Abbiamo dato l'incarico di creare questi musei a studiosi, intellettuali e artisti. Maria Thereza Alves, Jimmie Durham e Michael Taussig hanno curato il *Museum of European Normality* (*Museo della normalità europea*), che tenta di rovesciare la prospettiva dei musei etnografici, catturando alcuni momenti sintomatici del significato e del ruolo dell'“anima” nell'incontro coloniale fra l'Europa e “il resto” del mondo. Il secondo museo, ideato da Stefano Graziani, è dedicato a Franco Basaglia, lo psichiatra italiano che lanciò la campagna per l'abolizione degli istituti psichiatrici e del relativo sistema all'epoca invalso. Il *Museum of Projective Personality Testing* (*Museo della storia dei test proiettivi della personalità*) è un progetto di Sina Najafi e Christopher Turner incentrato sulla profusione di test della personalità esistenti, come il famoso test delle macchie di Rorschach, la cui interpretazione proiettiva permette di dedurre un tipo di personalità entro cui si può svelare l'individualità di un soggetto. Il *Museum of Learning Things* (*Museo dell'apprendimento*) è un progetto di Brigid Doherty dedicato alle forme di pedagogia che permettono di sviluppare le facoltà umane della percezione visiva e tattile e al collegamento storico di queste pedagogie con le espressioni delle avanguardie artistiche degli anni venti. Infine il *Museum of the Stealing of Souls* (*Museo del furto d'anime*), allestito da Florian Schneider, ripercorre le tracce della credenza per cui la macchina fotografica ruberebbe l'anima, addentrandosi così nell'ambito più generale del rapporto che lega l'anima alle immagini.

Pur non essendo in alcun modo rappresenta-

tivi, questi musei in miniatura forniscono una struttura generale entro cui si possono raggruppare i diversi elementi della mostra: la normalità, la pazzia, l'apprendimento e la valutazione, per finire con l'immaginario.

Dal punto di vista storico, l'esposizione ha un debito di riconoscenza nei confronti del romanticismo, del surrealismo e, a pari merito, del teatro e del cinema. Gli artisti qui riuniti si confrontano con un'inconciliabile eterogeneità di soggetti e anche di stili. L'unico punto che paiono avere in comune (dato che spesso non condividono neanche la "disciplina") è la ricerca di strategie tese a sovvertire il potere e la fede nella metaforizzazione quale atto di autonomia.

"Nel XIX secolo l'esplorazione era geografica. I viaggi attraverso foreste inestricabili o i deserti ghiacciati dell'artico nel tentativo di cartografare gli ultimi punti 'bianchi' del globo. Nel XX secolo tuttavia l'idea dell'ignoto cambiò. L'esplorazione si rivolse all'interno. I nuovi regni da esplorare erano la molecola (Niels Bohr), l'inconscio (Sigmund Freud), il linguaggio (Gertrud Stein) o la periferia della mente (Henri Michaux)."

Joachim Koester

"Ogni seria esplorazione dei talenti e dei fenomeni occulti, surreali, fantasmagorici presuppone un intreccio dialettico al quale una disposizione d'animo romantica è sorda. Poiché l'accento istrionico o fanatico sull'aspetto misterioso del misterioso non ci permette di avanzare, penetriamo il mistero fino al punto in cui lo riconosciamo nel mondo di ogni giorno, grazie a un occhio dialettico che percepisce il quotidiano come impenetrabile e l'impenetrabile come quotidiano."

Walter Benjamin

MANIFESTA 7 IN TRIENT: DIE SEELE – ODER: VIEL ÄRGER BEIM TRANSPORT VON SEELEN ANSELM FRANKE/HILA PELEG

Dieser Teil der Manifesta 7 findet im "Palazzo delle Poste", dem Postamt im Stadtzentrum von Trient, statt. Die dort installierte Ausstellung umfasst 45 Teilnehmer – Künstler und Intellektuelle, von denen die meisten ihren jeweiligen Ausstellungsbeitrag eigens für dieses Projekt entwickelt haben.

Die Ausstellung entspricht der Identität der Manifesta als einer Biennale von europäischer Dimension. Fast zwanzig Jahre nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und zu einem Zeitpunkt, in welchem der Enthusiasmus gegenüber dem europäischen Integrationsprozess gedämpft oder dieser gar vorübergehend ausgesetzt zu sein scheint, ist dieser Teil der Manifesta 7 als Moment der Introspektion konzipiert. Die Ausstellung bezieht sich aber auf das heutige Europa nicht als ein expandierendes geopolitisches Gebilde, sondern reflektiert die Konstruktion, Geschichte und Präsenz dessen, was man in Europa unter dem menschlichen Innenraum, unter der Seele versteht.

Die Ausstellung untersucht, wie Macht und Machtverhältnisse durch das emotionale und mentale Leben des einzelnen Menschen hindurch agieren und sich manifestieren. Sowohl die Zusammensetzung der Ausstellung als auch unsere Diskussionen mit den Mitwirkenden waren dabei von unserem Interesse an der Frage geleitet, wie Macht gesellschaftlich vermittelt wird und wie die Erscheinungsformen von Macht mit der Ästhetik des täglichen Lebens verbunden sind. Die Ausstellung behandelt die ästhetische Dimension als Spannungsfeld und Brücke zwischen der Psyche – als subjektive Entität – und den objektiven Strukturen einer Gesellschaft.

Im 16. Jahrhundert fanden in Trient eine Reihe wichtiger Zusammenkünfte statt, die von der römisch-katholischen Kirche einberufen worden waren und als Konzil von Trient Eingang in die Geschichtsbücher fanden. Das Tridentinum wird vielfach als eines der Schlüsselereignisse zu Beginn der frühen Neuzeit angesehen, da hier die katholische Antwort auf die protestantische Reformation ausgearbeitet wurde und die katholischen Doktrinen, vor allem auch in Bezug auf

die Handhabung der Sakramente, eindeutig dargelegt wurden.

Die Implikationen des Konzils von Trient für die Entstehung und Mobilisierung der Individualität, des „inneren Selbst“, stellen einen wesentlichen Bezugspunkt für uns dar. So war eine der folgenreichen Entscheidungen, die auf dem Konzil getroffen wurden, die Ausweitung der Beichte. Von nun an wurde von den Gläubigen der katholischen Gemeinden nicht mehr nur die Beichte der tatsächlich begangenen Sünden verlangt, sondern auch zur Beichte der bloßen Gedanken und Vorstellungen aufgerufen. Indem sie von den Gläubigen forderte, die Latenz ihrer Innenwelt und ihre intimsten Gedanken vor den Vertretern der Kirche offen zu legen, kann die Entscheidung des Konzils als Meilenstein in der Geschichte der Verinnerlichung von Macht in der Neuzeit betrachtet werden. Die Beichte wurde so zum Schlüsselritual für die Produktion einer neuen „Wahrheit des Selbst“, die einen individualisierten „Innenraum“ formte und ihn gleichzeitig objektiviert – die moderne Manifestation des Bewusstseins, der Psyche, oder Seele.

Die Seele, in unserem Sprachgebrauch, ist demnach kein einfach gegebenes Faktum, sondern ein „kulturelles Objekt“, ein Raum, der von Ideen, Methoden und Techniken der Macht beschrieben und auch hervorgebracht wird. Ähnlich der Entdeckung eines Kontinents und seiner anschließenden Kartografierung, haben diese Techniken die Fakten, die sie nur mehr objektiv zu beschreiben vorgaben, eben auch mit produziert. Die modernen Verfahren zur Erforschung und Beschreibung der Seele haben diese gleichzeitig konstruiert und aktiv hervorgebracht. Im Konzept der Seele sind daher Ursprung und das künstlich-Konstruierte, Kultur und Natur, dialektisch miteinander verflochten. Nie aber ist dieser Raum, die Psyche, gänzlich in ihrer Beschreibung durch die positivistische Wissenschaft aufgegangen.

Wir gründen die Ausstellung auf eine ganz spezielle, spekulative, sogar fiktive Geschichte der Seele – die Geschichte einer 'inneren Front', deren Beginn wir mit der Entscheidung des Konzils von Trient datieren. Die Geschichte dieser Grenzlinie ist die Geschichte der zunehmenden Kartografierung des Inneren, und eben zugleich die Geschichte der Verinnerlichung von Macht. Es ist auch die Geschichte der unterschiedlichen Weisen, wie sich Macht zum 'Innenleben' des Individuums verhält,

dieses beeinflusst und durch die subjektive Erfahrung – Begehren, Emotionen, Gedächtnis und Vorstellungskraft – agiert und das Leben selbst affiziert.

Die Front, die in den Seelenraum, in das „Innen“ hinein expandiert, hat aber auch mit der Suche nach einem „Anderen“, nach dem „Außerhalb“ einer zunehmend objektivierten, entzauberten, „entseelten“ Welt zu tun. Diese Suche hat ihren Ursprung in dem Drang nach Emanzipation, Autonomie und nach Befreiung von Herrschaft, Unterdrückung und Verboten, sowie in dem Streben nach Alternativen zu den herrschenden Bedingungen und bestehenden Machtverhältnissen. Okkulte Ideen und Bewegungen, wie Romantik, Reformismus und Surrealismus haben sich in ihrer Suche nach diesem „Anderen“ der Seele zugewandt und es etwa im Unbewussten, in verloren gegangenen Weisheiten, spiritueller Ganzheitlichkeit und untergegangenen „goldenen Zeitaltern“ wiederzugewinnen oder als Widerstandskräfte zu mobilisieren gesucht. Viele einflussreiche politische und künstlerische Bewegungen haben versucht, die moderne Trennung von Subjekt und Objekt, Innenwelt und Außenwelt, Bewusstem und Unbewusstem, Individuellem und Kollektivem, Normalem und Pathologischen zu überwinden, und sie haben dies entweder als Wiederherstellung ursprünglicher, verlorener Zustände oder in Form neuer, utopischer Weltentwürfe imaginiert. Keine dieser Bewegungen kam in ihrem Programm ohne implizite oder explizite Bezugnahme auf die Seele aus.

Die „innere Grenzlinie“ steht auch für die Mobilisierung der Kreativität, für das Streben nach einer entfesselten Vorstellungskraft und für den Appell an die subjektive Kraft, die Welt zu verwandeln. Was jedoch einst der (hart umkämpfte) kleinste gemeinsame Nenner sowohl reaktionärer Bewegungen wie auch libertärer avantgardistischer Strategien war, die damals noch das Ziel der Subversion der herrschenden Verhältnisse einte, ist unter den heutigen Bedingungen des 'neoliberalen Konsens' zum Vermarktungsfetisch geworden. Die Strategien des Widerstands und der Emanzipation wurden von der heute dominierenden Kultur vereinnahmt und weitgehend neutralisiert. Die damit einhergehenden Veränderungen wurden auch als die Transformation der „Disziplinargesellschaften“ in „Kontrollgesellschaften“ beschrieben. Diese Transformation begann in den 1970ern – und kon-

solidierte sich nach dem Fall des Eisernen Vorhangs in den 1990ern endgültig – als explizite Reaktion auf die Sorte Widerstand, die in den Ereignissen des Mai '68 gipfelte. Dieser Widerstand wandte sich gegen die Unterordnung und die Unterdrückung des Individuums durch die disziplinarische Maschinerie des Systems – und in diesem Kampf waren Künstler und Avantgarde-Bewegungen immer zuvorderst mit dabei. Die damals für das Individuum eingeforderten Freiheiten jedoch sind in der Kontrollgesellschaft zur zentralen Legitimation für die spezifische Form der „soft power“ geworden, in der das Management die Politik ersetzt. Die individuelle Psyche wurde dabei zu einer produktiven Ressource, deren ökonomisches Management von nun an dem Individuum selbst oblag.

Uns interessierte diese spezifische Rolle des „Innenraums“, der Psyche oder Seele als Schlachtfeld der Moderne, in dem politische und ästhetische Kriterien so intensiv verschränkt sind, und bei dem es zuletzt um nichts weniger als die Produktion von Subjekten und Subjektivitäten geht. Denn die Geschichte der Seele in der Neuzeit und Moderne ist zugleich auch die Geschichte der Verinnerlichung oder Subjektivierung – denn „ein Subjekt“ ist nichts weniger als die soziale Realität einer „Seele“. Bei der Zusammenstellung der Ausstellung interessierten uns die künstlerische Erprobung möglicher Gegenbewegungen zur Subjektivierung, also zukünftige Möglichkeiten der „Veräußerlichung“ der verinnerlichten und impliziten Bedingungen der Macht, die die Stabilität der heutigen, auf Individualisierung basierenden Ordnung so unmittelbar von den historischen Ereignissen in Trient abhängig erscheinen lässt.

Die Ausstellung befasst sich mit den Repräsentationsformen des „Innenlebens“, und nimmt dabei Bezug auf die unterschiedlichsten Methoden, anhand derer die versteckten Bewegungen der Seele an äußeren Zeichen lesbar werden. Mit diesen Zeichen hat sich die Kunst historisch schon lange befasst – den Zeichen etwa an den Rändern der alltäglichen Sprache, an der Grenze zwischen Innen und Außen, oftmals exzentrisch, wo komplexe Bedeutungen in dynamischen Bildern und in Körpersprache ausgedrückt wird, etwa in der Sprache der Gesten oder in Metaphern oder der Poesie im allgemeinen. Noch wichtiger ist uns aber die weniger offensichtliche Ökonomie der Zeichen, durch die das Innenleben im Alltag repräsentiert

und kontrolliert wird. Das sind die in die Routine eingeschriebenen Zeichen, die außerhalb der bewussten Wahrnehmung liegen und die so Teilhabe an der gesellschaftlichen Normalität und die Ein- und Ausschlussmechanismen dieser Normalität steuern.

II

Die Ausstellung findet in einem Gebäude statt, das umstritten und historisch vorbelastet ist: im alten Postamtsgebäude im Zentrum von Trient. Es wurde im Jahr 1929 vom Rationalisten Angiolo Mazzoni entworfen. Mazzoni war Chefarchitekt des Ministeriums für Telekommunikation und Staatliche Eisenbahnen zur Zeit des faschistischen Regimes. Er entwarf in dieser Eigenschaft eine große Anzahl von Bahnhofs- und Telekommunikationsgebäuden in ganz Italien – darunter auch den Bahnhof von Trient. Der „Palazzo delle Poste“ war ein regionales Post- und Telekommunikationszentrum. Es umfasste ein österreichisch-ungarisches Postamt aus dem 19. Jahrhundert und eine Renaissancevilla. Mazzoni zitierte deren Stile, zusammen mit weiteren historischen Referenzen, die die historische Rolle von Trient als Schnittpunkt italienischer und deutscher Kulturen symbolisieren. Als Ensemble verbinden sich diese Komponenten zu einem eklektischen, bisweilen kafkaesken, ja beinahe postmodernen Design. Das Gebäude enthielt zahlreiche Kunstwerke, welche eigens vom Architekten in Auftrag gegeben wurden, darunter Wandgemälde und Glasarbeiten von namhaften Futuristen wie Fortunato Depero, aber nur einige wenige sind erhalten. Das Gebäude selbst ist ein futuristisches Kunstwerk. In seiner ursprünglichen Form waren sowohl Fassade wie auch Innenräume in intensiven Farben gehalten, von denen heute nur mehr Überreste zu sehen sind.

Das Gebäude war ein weiterer fester Bezugspunkt für uns. Es ist eine Ruine der Moderne, ein in der Stadt nie anerkanntes Gebäude in schlechtem Zustand, das zugleich ideologische Ruinen und die ehemalige, dort investierten Erwartungen und Hoffnungen repräsentiert. Für uns war jedoch nicht nur das futuristische Erbe von Bedeutung, das sich in diesem Gebäude manifestiert, sondern auch die Funktion, die es einst ausgeübt hatte, also die Verwaltung und Verarbeitung von Informationen in der Blütezeit der Bürokratie. Das Gebäude verkörpert die Spannung zwischen künstle-

rischer Metaphorisierung und bürokratischer wie repräsentativer Funktion, die Macht der Bedeutungstiftung in den Händen des Staates. So lässt sich auch heute noch der paradoxe Charakter erahnen, von welchem dieses Gebäude mit seinen problematischen Beziehungen zwischen Ästhetik, Technologie und Politik Zeugnis ablegt.

III

Die von Filippo Tommaso Marinetti gegründete futuristische Bewegung wird aufgrund ihrer Befürwortung des Krieges und ihrer geradezu fetischistischen Bewunderung der Technologie oftmals in Verbindung mit dem Faschismus genannt. Marinetti träumte von einem veräußerten, weltumspannenden Nervensystem, wie er es einst nannte, ein Traum, der erst in einer modernen, technologischen Hochgeschwindigkeitsgesellschaft verwirklicht werden sollte. Der „Palazzo delle Poste“ in Trient, der auf den ersten Blick eher unauffällig wirkt, steht in engster Beziehung zu diesem Traum von Veräußerung und einem vergesellschaftlichten Nervensystem.

Aus diesem Grunde unser zweiter Titel: „Viel Ärger beim Transport von Seelen“. Der Titel ist einer Zeichnung von Sergei Eisenstein entliehen, der ein prominenter Theoretiker der Gesetze der Psyche war, und die Resultate seiner Forschungen in der Kunstform zur Anwendung brachte, die vielleicht das Anrecht eines privilegierten Zugangs zur Seele für sich in Anspruch nehmen darf: dem Film. In dieser Zeichnung skizziert Eisenstein eine auf den Kopf gestellte Stadt: Der Himmel am Boden, Regen der aufwärts fällt, Türme, die den Gesetzen der Schwerkraft widerstehen, horizontal vom Wind durch die Gegend geblasene Äpfel; und amorphe Figuren, die in der Mitte des Bildes dahintreiben. Alles besitzt hier sein eigenes Zentrum der Schwerkraft. Eisenstein experimentierte mit den Grenzen von Innen und Außen, zwischen materiell und immateriell, Körper und Seele, sichtbar und unsichtbar und auch zwischen Leben und Tod. Eine auf den Kopf gestellte Welt ist eine karnevalleske Verdrehung der symbolischen Ordnung, eine Geste der Umkehr, der Negation, der Revolution. Aber möglicherweise drückt sich darin auch eine andere Sichtweise und ästhetische Strategie aus; vielleicht ist es eine Methode, eine Realität darzustellen, die *bereits auf dem Kopf steht*. Eisensteins Zeichnung wurde kurz nach Ende des Zweiten

Weltkriegs geschaffen, nach der historischen Erfahrung des Holocaust und nach dem Schauspiel der erzwungenen Selbstanklagen in den Moskauer Schauprozessen wenige Jahre zuvor.

Unsere Aufgabe bei der Zusammenstellung der Ausstellung kann vielleicht am besten mit jener der Bild-Montage im Kino verglichen werden. Eine Montage setzt sich aus zwei Bildern zusammen, die – Eisenstein als führendem Theoretiker und Praktiker zufolge – in eine Konstellation gebracht werden, aus der eine dritte Bedeutung hervorgeht, wie ein Ober- oder Unterton. Diese dritte Bedeutung ist aber keineswegs zufällig, vielmehr entsteht sie in unserem Bewusstsein in dem Moment, wo wir die dialektische Spannung zwischen zwei Einzelbildern oder Bedeutungen mittels unserer eigenen Imagination auflösen. Montage formt also faktisch Gedanken im Bewusstsein des Betrachters. Für Eisenstein war die „intellektuelle Montage“ im Medium des Films ein Ausdruck unserer alltäglichen Denkprozesse. Diese Affinität der Montage mit der Tätigkeit des Bewusstseins ist nur ein Grund für die starke Präsenz von beweglichen Bildern und Filmreferenzen in dieser Ausstellung.

Die Ausstellung umfasst fünf „Miniaturmuseen“, gewissermaßen Entwürfen für mögliche oder imaginäre Museen. Diese Miniaturmuseen könnten vielleicht Abteilungen in einem zukünftigen Museum der Seele werden, doch ihre Themen sind mannigfaltig und nicht zur Illustration oder Repräsentation unserer spezifischen Geschichte gedacht. Jeder dieser Ausstellungsteile verfolgt ein spezifisches Konzept beziehungsweise eine spezifische Thematik. Wir haben Intellektuelle und Künstler beauftragt, diese Museen zu produzieren. Maria Thereza Alves, Jimmie Durham und Michael Taussig kuratieren *Das Museum der Europäischen Normalität*, das davon ausgeht, den Blick der ethnographischen Museen umzukehren und dabei symptomatische Momente der Rolle von „Seele“ im kolonialen Zusammentreffen von Europa mit dem „Rest der Welt“ aufgreift. Das zweite Museum, konzipiert von Stefano Graziani, ist dem Psychiater Franco Basaglia gewidmet, der die Auflösung der psychiatrischen Anstalten in ihrer bis dahin üblichen Form in Italien erwirkte. Das *Museum der Projektiven Persönlichkeitstests* ist ein Projekt von Sina Najafi und Christopher Turner. Es bezieht sich auf die große Anzahl von Persönlichkeitstests, wie zum Beispiel auf den berühmten „Tinten-

klecks“-Rorschachtest, dessen Interpretation den Rückschluss auf bestimmte Persönlichkeitstypen erlaubt und so den Rahmen zur Verfügung stellt, in dem “Individualität” in Erscheinung treten kann. Das *Museum des Dinge Lernens* ist ein Projekt von Brigid Doherty. Es basiert auf Formen der Pädagogik, welche die menschlichen Fähigkeiten der visuellen und taktilen Wahrnehmung trainieren sowie auf der historischen Verbindung zwischen diesen pädagogischen Versuchen und der Kunst der Avantgarde in den 1920ern. Schließlich das *Museum des Seelendiebstahls*, zusammengestellt von Florian Schneider. Es verfolgt eine Vielzahl von Spuren ausgehend von jenem Glauben, dass die Kamera die Seele stehle und behandelt ganz allgemein die Verbindung, die zwischen Seele und Bildern angenommen wird.

Die Miniaturmuseen verleihen der Ausstellung eine grobe Struktur, entlang welcher sich die verschiedenen thematischen Blöcke der Ausstellung gruppieren lassen: Normalität, Wahnsinn, Lernen, Testen und zu guter Letzt die Produktion von Bildern in der Vorstellungskraft.

Die Ausstellung ist historisch der Romantik, dem Surrealismus und in gleichem Maße dem Theater und dem Film verpflichtet. Die vierzig Künstler, die wir versammelt haben, setzen sich mit einer Vielfalt an Themen und Stilrichtungen auseinander, die sich allenfalls der Tendenz, aber nicht der Aussage nach subsumieren lassen. Insofern viele nicht einmal durch ein gemeinsames “Feld” verbunden sind, ist das einzige, das sie sicher gemein haben, die Suche nach Strategien der Umkehrung von Machtverhältnissen und der Glaube an die Kraft von Metaphern und von Metaphorisierung als einem Akt der Autonomie.

„Im 19. Jahrhundert war die Forschung geographisch. Expeditionen führten durch unpassierbare Dschungel oder in die Eiswüste der Arktis, in dem Versuch, die letzten ‘weißen’ Flecken auf dem Globus zu kartografieren. Doch im 20. Jahrhundert wandelte sich das Konzept des ‘Unbekannten’. Die Forschung kehrte sich nach innen. Das neue Gebiet, das es zu entdecken galt, waren das Molekül (Niels Bohr), das Unbewusste (Sigmund Freud), die Sprache (Gertrud Stein) oder die Randbezirke des Bewusstseins (Henri Michaux).“

Joachim Koester

„Jede ernsthafte Ergründung der okkulten, surrealistischen, phantasmagorischen Gaben und Phänomene hat eine dialektische Verschränkung zur Voraussetzung, die ein romantischer Kopf sich niemals aneignen wird. Es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte Seite am Rätselhaften pathetisch oder phanatistisch zu unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, Kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt.“

Walter Benjamin

NADER AHRIMAN
1964, SHIRAZ, IR
LIVES IN BERLIN, DE



STROMBOLI/DIE FORM DES BEWUßTSEINS (STROMBOLI/THE SHAPE OF SELF-AWARENESS), 2006
WATERCOLOR AND COLLAGE ON PAPER, 51 x 36 CM

The work of Nader Ahriman examines possible representations of philosophical themes and historical processes, bringing Hegel's *Phenomenology of Spirit* and questions of metaphysics into the context of the history of painting. The result is a new, sometimes unsettling, idiosyncratic realm of images. On display at Manifesta 7 are twenty-two drawings on paper from the series *Stromboli/The Shape of Self-Awareness*.

Il lavoro di Nader Ahriman prende in esame la rappresentazione dei temi filosofici e dei processi storici, trasponendo la *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel e le questioni della metafisica nel contesto della storia della pittura. Il risultato è

un nuovo, a volte disturbante, idiosincratico regno delle immagini. A Manifesta 7, sono esposti ventidue disegni su carta tratti dalla serie *Stromboli/Die Form des Bewußtseins*.

Die Arbeit von Nader Ahriman untersucht die Darstellbarkeit philosophischer Themen und historischer Prozesse, wobei sie Hegels *Phänomenologie des Geistes* und Fragen der Metaphysik in den Kontext der Geschichte der Malerei setzt. Das Ergebnis ist ein neues, beizeiten verstörendes, immer jedoch idiosynkratisches Reich von Bildern. Auf der Manifesta 7 werden 22 Zeichnungen auf Papier aus der Serie *Stromboli/Die Form des Bewußtseins* gezeigt.

TAMY BEN-TOR
1975, JERUSALEM, IL
LIVES IN NEW YORK, US



GEWALD, 2007
VIDEO, 9' 38"

Traveling a fine line between the hilarious and the traumatic, the video- and performance-based work of Tamy Ben-Tor makes unapologetic excursions into both. A gut-wrenching effect is produced by extracting the most abject, florid, unrecognizable behavior from an archive of psychotic impressions and exhibiting them to the point of exhaustion, a gesture she describes as wanting "to tear characters out of their natural habitat and place them in a domain of idiocy." At Manifesta 7 she is showing *Gewald*, a video in which, she says, "a healthy Swedish man who becomes sick, an American Hassidic woman, a Ukrainian folk dancer singing in Romanian, and Adolf Eichmann learning Yiddish create a seemingly impossible combination that in the end does in fact come together in a dream-like state."

I video e le performance di Tamy Ben-Tor si muovono sul confine tra la spensieratezza e lo sconcerto. Il loro effetto viscerale deriva dalla capacità di saper tirar fuori i più abietti, potenti, iriconoscibili ma innegabili atteggiamenti che sono propri di ogni spettatore, per ripresentarli fino allo sfinimento; un gesto che lei descrive come il voler "strappare i personaggi dal loro habitat naturale per collocarli in un contesto di idiozia".

A Manifesta 7 presenta *Gewald*, un video nel quale, racconta l'artista, "uno svedese che si ammala, una donna americana di religione chassidica, una ballerina ucraina di danze folcloristiche che canta in romeno, e Adolf Eichmann che impara lo Yiddish, creano una combinazione all'apparenza impossibile, ma che alla fine da origine a un'armonia onirica".

Die auf Video und Performance basierende Arbeit von Tamy Ben-Tor balanciert entlang der feinen Grenze zwischen Komik und Trauma und macht kompromisslose Abstecher in beide. Ihren einmaligen Effekt erreichen die Arbeiten, indem in Ihnen bis zum Exzess das erbärmlichste, kaum mehr wiederzuerkennende und doch nicht zu verleugnende Benehmen aus dem Archiv psychotischer Eindrücke ausgestellt wird. Diese Geste beschreibt die Künstlerin als den Versuch, "die Charaktere aus ihrer natürlichen Umgebung herauszureißen und in einen Bereich der Idiotie zu versetzen." Auf der Manifesta 7 zeigt sie *Gewald*, ein Video, in dem, wie sie sagt, "ein gesunder Schwede, der krank wird, eine chassidische Amerikanerin, ein ukrainischer Volkstänzer, der auf Rumänisch singt, und Adolf Eichmann, der Jiddisch lernt, eine scheinbar unmögliche Kombination bilden, die sich am Ende tatsächlich in einem traumähnlichen Zustand zusammenfügt."

ATTILA BRUNI
1972, BARI, IT
LIVES IN TRENTO, IT

"Uno sforzo extra in entrambi i sensi"

"Extra-effort in both senses"

SHADOWING MANIFESTA 7, 2008
POSTCARDS

Attila Bruni is a researcher at the Faculty of Sociology of the University of Trento and member of the Research Unit on Communication, Organizational Learning and Aesthetics. His research concentrates on the relational and symbolic aspects of work and organizing and often implies "shadowing," a research technique based on following a person step by step over the course of her/his everyday work. Attention is directed at taken-for-granted activities, the processes of attribution and sustenance of mundane meanings, the means by which some of them prevail while others disappear. Shadowing aims at a contextual understanding of actions and symbols, showing their mutual relationships and construction. Bruni and his team (Daniele De Pretto, Veronica Taschetti, Jota Videira) spent time shadowing Manifesta 7's curatorial teams at Bolzano/Bozen, Rovereto, and Trento. Their observations are presented in form of postcards, short fragments of the invisible and performative work that lies in the backstage of Manifesta 7; a reconstruction of the links among collective work, artistic production and symbolic imaginary.

Attila Bruni è ricercatore presso la Facoltà di Sociologia dell'Università di Trento e membro della Research Unit on Communication, Organizational Learning and Aesthetics. La sua ricerca si concentra sugli aspetti relazionali e simbolici del lavoro e dell'organizzare ed ha come riferimento privilegiato lo *shadowing*, una tecnica di ricerca basata sul seguire come un'ombra una persona nel corso della sua attività quotidiana. L'attenzione è rivolta al ciò che è dato per scontato, ai processi di attribuzione dei significati comuni, al modo in cui questi prendono forma, al come e quando alcuni prevalgono mentre altri scompaiono. Lo *shadowing* è quindi orientato a una conoscenza contestuale delle azioni, dei simboli e dei rimandi reciproci che tra questi si instaurano.

Attila Bruni con la sua équipe (Daniele De Pretto, Veronica Taschetti, Jota Videira) ha seguito le unità curatoriali di Manifesta 7 a Bolzano, Rovereto, e Trento. Il frutto dell'attività condotta è presentato sotto forma di cartoline che inscenano brevi frammenti del lavoro performativo e invisibile che risiede dietro le quinte; una ricostruzione dei legami che si instaurano tra lavoro collettivo, produzione artistica e immaginario simbolico.

Attila Bruni ist Soziologe an der Universität von Trento und Mitglied der Forschungseinheit für Kommunikation, Organisationales Lernen und Ästhetik. Seine Arbeit konzentriert sich auf die relationalen und symbolischen Aspekte von Arbeit und Organisation, und bezieht häufig "Shadowing" mit ein, eine Methode bei der eine Person Schritt für Schritt in ihrer alltäglichen Arbeitsroutine verfolgt wird. Die Aufmerksamkeit richtet sich dabei auf genau jene Aktivitäten, die normalerweise als einfach gegeben hingenommen werden, und den Prozess der alltäglich-profanen Bedeutungszuschreibungen und die Aufrechterhaltung dieser Bedeutungen, und nicht zuletzt auf die Mittel, mit denen sich eine Bedeutung durchsetzt und eine andere verschwindet. Shadowing zielt auf das kontextuelle Verständnis von Handlungen und den untrennbar mit ihnen verbundenen Symbolen ab, und zeigt deren Beziehungen und Konstruktion auf. Bruni und sein Team (Daniele De Pretto, Giusi Orabona, Monica Soldà, Veronica Taschetti, Jota Videira, Laura Zamparelli) verbrachten einige Zeit mit dem kuratorischen Team der Manifesta 7 in Bozen, Rovereto und Trento. Ihre Beobachtungen werden in Form von Postkarten präsentiert, als kurze Fragmente der unsichtbaren und performativen Arbeit hinter den Kulissen der Manifesta 7; eine Rekonstruktion der Verbindungen zwischen kollektiver Arbeit, künstlerischer Produktion und symbolischer Vorstellung.

BETH CAMPBELL
1971, ILLINOIS, US
LIVES IN NEW YORK, US



FOLLOWING ROOM, 2007
MIXED MEDIA INSTALLATION

The anxiety-inducing aspects of memory and counter-memory, of pattern recognition and its rupture, are key elements of Beth Campbell's practice. Her exploration draws upon the artist's ceaseless, even obsessive, pursuit of the possibilities of self-analysis. She is aware of an inevitable alienation at the hands of the mass-produced culture she purposefully employs: "For the sake of appearances, I present a suitable array of me's." Forever toying with the ambiguity of this proposition, her work denies the possibility of avoiding generic culture, yet contains an attempt to make tangible the fairy-tale possibility of inhabiting the realm of the virtual, of subtly collapsing past and present along with the real and the artificial. In her recent work, Campbell experiments with the illusion of infinite regress or *mise en abyme*; this is evident in *Following Room*, for which she has arranged multiples of a reading room into a grid of mirrored pairs. The ensemble operates as a *trompe l'oeil* infinity mirror without a single pane of glass. The result is a certain psychic dislocation that reveals Campbell's growing interest in the spatial order of architecture and its shifting relationship to crucial aspects of human identity.

Gli aspetti ansiogeni della memoria e della contromemoria, del riconoscimento del modello e della rottura, costituiscono gli elementi chiave della pratica artistica di Beth Campbell. La sua ricerca si muove verso un *continuum* personale, persino ossessivo, delle possibilità di autoanalisi. Beth Campbell è cosciente dell'inevitabile alienazione causata dalla cultura di massa, che utilizza di proposito: "Per amor delle apparenze, presento molteplici me". Giocando sempre con l'ambiguità di tale asserzione, il suo lavoro nega la possibilità di annullare una cultura generica, già caratterizzata dal tentativo di rendere tangibile la possibilità favolistica di abitare il regno del virtuale, di far collassare sottilmente il passato e il presente insieme al reale e all'artificiale.

Nelle sue opere recenti, Beth Campbell sperimenta l'illusione di un regresso infinito o *mise en abyme*; tale processo è evidente in *Following Room* in cui ha disposto multipli di una sala di lettura in una griglia di accoppiamenti a specchio. L'insieme funziona da *trompe l'oeil*, come uno specchio infinito senza un singolo pannello di vetro. L'installazione crea un certo spaesamento che rivela l'interesse crescente di Beth Campbell per l'ordine spaziale architettonico e la relazione possibile con aspetti cruciali dell'identità umana.

Die beklemmenden Aspekte der Erinnerung und Gegenerinnerung, der Erkennung von bestimmten Mustern und dem Bruch damit sind wichtige Elemente der künstlerischen Praxis von Beth Campbell. Ihre Untersuchungen sind gekennzeichnet von einem unaufhörlichen, ja obsessiven Streben, die Möglichkeiten der Selbstanalyse auszureizen. Die Künstlerin ist sich den unvermeidlichen Entfremdungsprozessen der massenproduzierten Kultur bewusst und setzt sie gezielt ein. „Dem Anschein zuliebe präsentiere ich eine angemessene Anzahl von Ichs.“ Im permanenten Spiel mit der Zwiespältigkeit dieser Behauptung, verneint ihre Arbeit die Möglichkeit, die gewöhnliche Kultur zu umgehen. Sie birgt den Versuch, das Reich des Virtuellen greifbar zu machen, indem Vergangenheit und Gegenwart mit dem Realen und dem Irrealen auf subtile Weise verschränkt werden. In ihren jüngsten Arbeiten experimentiert Campbell mit der Illusion des unendlichen Rückschritts oder der *mise en abyme*. Dies zeigt sich in *Following Room*, für den sie identische Elemente eines Leseraums in einem Raster aus sich spiegelnden Paaren angeordnet hat. Das Ensemble funktioniert wie das *trompe l'oeil* eines Unendlichkeitsspiegel ohne eine einzige Glasscheibe. Das Resultat ist eine bestimmte psychische Entortung, die das wachsende Interesse der Künstlerin an der räumlichen Ordnung der Architektur und ihrer sich verändernden Beziehung zu kritischen Aspekten der menschlichen Identität aufzeigt.

MARCUS COATES
1968, LONDON, UK
LIVES IN LONDON, UK



DAWN CHORUS, 2007
MULTI CHANNEL HD VIDEO INSTALLATION

How do we perceive humanness through nonhuman realities? An extensive knowledge and understanding of British wildlife has allowed Marcus Coates to create unique interpretations of the natural world and its evolving relationship with society. Coates's project presented at Manifesta 7 is named after and recreates a *Dawn Chorus*. Using humans to mimic birdsong, the work replicates a romantic idyll – the unmediated "pure expression" of the chorus – that suggests a lost or evolutionary connection between our mundane isolation and the natural world. Coates, together with wildlife sound engineer Geoff Sample, recorded the dawn chorus at three sites in Northumberland in northeastern England over six mornings. Coates then trained amateur singers to replicate particular birdsongs but at drastically slower speeds, filmed them singing for up to two hours in their own habitats – from an office to a garden shed – and speeded up the film to yield four minutes of finished footage. Although this laborious process demonstrates that there is no shared language between the human and non-human worlds, we can discern points of connection and analogy in habitats, communication and possibly cultural artifacts.

Come si percepisce l'umanità attraverso realtà non umane? Grazie alla sua profonda conoscenza e comprensione dell'ecosistema britannico, Marcus Coates ha creato interpretazioni uniche del mondo naturale e della relazione che questo sta sviluppando con la società. Il progetto che Coates presenta al Manifesta 7 ricrea il "coro dell'alba" a cui fa riferimento il titolo del lavoro stesso. Utilizzando esseri umani per mimare il canto degli uccelli, il lavoro replica un idillio romantico – la "pura espressione" non mediata del coro – che suggerisce un collegamento evolutivo ormai perso tra il nostro isolamento terreno e il mondo naturale. Coates insieme a Geoff Sample, specializzato nei suoni del mondo naturale, ha registrato il coro dell'alba in tre luo-

ghi del Northumberland (Nordest dell'Inghilterra) per sei mattine. Coates ha quindi insegnato a cantanti amatoriali come replicare i canti degli uccelli a velocità estremamente rallentate, li ha filmati mentre cantavano fino a due ore nei propri habitat – dagli uffici alle rimesse nel giardino – e ha quindi accelerato il filmato per giungere a una durata complessiva di quattro minuti. Benché questo processo laborioso mostri che non esiste una lingua comune tra il mondo degli umani e quello dei non umani, possiamo discernere dei punti di collegamento e delle analogie sia negli habitat che nella comunicazione, e persino nei possibili prodotti culturali.

Wie kann man das Mensch-Sein durch nichtmenschliche Realitäten wahrnehmen? Ein breites Wissen und Verständnis der britischen Tier- und Pflanzenwelt erlaubt es Marcus Coates, einzigartige Interpretationen der Natur und ihrer sich entwickelnden Beziehung zur Gesellschaft zu entwickeln. Sein auf der Manifesta 7 gezeigtes Projekt ist die Nachgestaltung des Vogelgesangs zur Dämmerung. Die Arbeit verwendet zur Nachahmung von Vogelstimmen menschliche Stimmen und reproduziert so ein romantisches Idyll – den unmittelbaren „reinen Ausdruck“ des Chors –, welches auf eine verlorene evolutionäre Verbindung unserer alltäglichen Welt mit dem Reich der Natur verweist. Coates und der auf Naturaufnahmen spezialisierte Toningenieur Geoff Sample nahmen den Dämmerungsgesang in drei Gebieten im nord-englischen Northumberland an sechs Morgen auf. Danach lehrte Coates menschliche Amateursänger, bestimmte Vogelstimmen stark verlangsamt nachzuahmen. Er filmte sie während des Singens in ihrer alltäglichen Umgebung – vom Büro zur Gartenhütte – und beschleunigte den Film. Daraus entstanden vier Minuten fertiges Filmmaterial. Obwohl dieser arbeitsreiche Prozess demonstriert, dass es keine gemeinsame Sprache der menschlichen und der nichtmenschlichen Welt gibt, können wir Verbindungen und Analogien in verschiedenen Lebensräumen, in der Kommunikation und möglicherweise auch in kulturellen Artefakten feststellen.

PETER COFFIN
1972, BERKELEY, US
LIVES IN NEW YORK, US



Source unknown

UNTITLED (UFO), 2008
ARCHIVAL INKJET PHOTOGRAPHS

In 1958, Carl Jung argued that the increased rate of UFO sightings could be understood as a corollary of the era’s pervasive atomic fears, a “uniting symbol” in the collective unconscious. Jung’s prompt postulated that the rate of sightings reported must have been indicative of a larger social phenomenon, a “projection-creating fantasy” giving shape to broader psychological experience. In fact, the frequency of UFO sightings is higher during times of war and it fluctuates with various kinds of social unrest and psychological stress – nuclear armament, poverty, and religious fanaticism – which have hardly decreased since 1958. This summer a UFO was built and flown over the Baltic and into the Gulf of Gdansk. It was witnessed by onlookers, the sightings captured on cell phone cameras, camcorders, digital cameras and 35 mm SLR cameras. The photographs are not unlike classic UFO documentation: they are grainy, blurry and may appear to be of dubious origin. While the flying object in these photos is real and can be accounted for, the documentation may give rise to a range of curiosity, skepticism and belief. By facilitating sightings, this project should encourage a kind of thinking that escapes the comfort of a rational perspective and recalls Pablo Picasso’s maxim that art is “the lie that enables us to realize the truth.”

Nel 1958, Carl Jung dichiarò che si sarebbe potuto spiegare il notevole incremento di avvistamenti di UFO come corollario di una paura diffusa per la bomba atomica, un “simbolo che ci unisce” nell’inconscio collettivo. Jung ha subito postulato che il tasso registrato di avvistamenti doveva essere indicativo di un fenomeno sociale di maggiori dimensioni, una “fantasia che crea una proiezione” e dà forma ad un’esperienza psicologica più ampia. La frequenza degli avvistamenti di UFO risulta infatti maggiore in tempi di guerra e oscilla nei periodi di tensione sociale o stress psicologico – l’armamento nucleare, la povertà, il fanatismo religioso – che a partire dal 1958 non sono quasi mai diminuiti. L’estate scorsa è stato costruito un UFO che ha volato sopra il Baltico e nel Golfo di Danzica. Varie persone lo hanno notato e l’avvistamento è stato fotografato con cellulari, telecamere amatoriali

e digitali e con macchine fotografiche SLR a 35 mm. Le fotografie non sono diverse da quelle tipiche che ritraggono degli UFO: granulose, confuse e apparentemente di dubbia provenienza. Mentre l’oggetto volante nelle foto è reale ed è di certo esistito, la documentazione potrebbe far sorgere varie reazioni che oscillano tra la curiosità, lo scetticismo e la credulità. Nel provocare un avvistamento, il progetto dovrebbe incoraggiare un tipo di pensiero che rifugge dalla sicurezza di una prospettiva razionale e richiama alla mente la massa di Pablo Picasso, secondo cui “l’arte è una bugia che ci fa realizzare la verità”.

Im Jahr 1958 argumentierte Carl Jung, dass eine erhöhte Anzahl von UFO-Sichtungen als logische Konsequenz der in jener Ära allgegenwärtigen Angst vor einem Atomkrieg betrachtet werden könnte, ein „vereinigendes Symbol“ im kollektiven Unbewussten. Jungs Idee setzte voraus, dass die Anzahl der gemeldeten Sichtungen das Indiz eines größeren gesellschaftlichen Phänomens sein musste, eine „Projektionen schaffende“ Fantasie, die einer allgemeineren psychologischen Erfahrung Ausdruck verlieh. Die Häufigkeit von UFO-Sichtungen nimmt tatsächlich in Kriegszeiten zu und fluktuiert mit verschiedenen Arten der sozialen Unruhe und des psychologischen Stresses – nukleare Aufrüstung, Armut, religiöser Fanatismus –, die seit 1958 kaum weniger geworden sind. In diesem Sommer wurde ein UFO gebaut und über das Baltikum bis in den Golf von Gdansk geflogen. Es wurde von Augenzeugen bestätigt, die das Ereignis auf Handycameras, Camcordern, Digitalkameras und 35-mm-Spiegelreflexkameras festhielten. Die Bilder ähneln klassischen UFO-Dokumentationen: Sie sind körnig, verschwommen und lassen einen dubiosen Ursprung vermuten. Während das Flugobjekt in diesen Aufnahmen real und nachweisbar ist, kann die vertraut wirkende Dokumentation ein breites Spektrum der Neugier, der Skepsis und des Glaubens entfachen. Durch die Auslösung und Ermöglichung von UFO-Sichtungen soll dieses Projekt eine Denkform anregen, die der Bequemlichkeit einer rationalen Perspektive entgeht und an Pablo Picassos Maxime erinnert, Kunst sei „die Lüge, die es uns ermöglicht, die Wahrheit zu erkennen.“

KEREN CYTTER
1977, TEL AVIV, IL
LIVES IN BERLIN, DE



In Search for Brothers, 2008, video still

IN SEARCH OF BROTHERS, 2008
VIDEO, 8’
FORCE FROM THE PAST, 2008
VIDEO, 8’

The fragmentary narratives in the films of Keren Cytter have been noted for their original experimentation with the telling of emotion. Cytter, who is also a novelist, crafts multifaceted scripts that play on notions of the romantic and the realistic, the excessive and the banal. Cytter’s films for Manifesta 7 play on the image of Italy and its cinema of the late Sixties (mainly on motifs of Pier Paolo Pasolini and Federico Fellini). Combining several stories, they each articulate distinct points of view, emphasizing moral and religious issues through the behavior of the characters. The actors are locals from Trento and surrounding areas, the settings are in Trento and some of its social meeting places. The stories shift rapidly in the mode of stream-of-consciousness, assisted by cinematic tools and theatrical techniques. The result is a confusing collage of places and figures connected by the story and the text.

La narrazione frammentaria dei film di Keren Cytter si fa notare per l’originale sperimentazione con cui riesce a raccontare le emozioni. L’artista, che è anche scrittrice, redige copioni dalle diverse sfaccettature che giocano sul romantico e il realistico, l’eccessivo e il banale. I film che Keren Cytter presenta a Manifesta 7 fanno riferimento all’Italia così come è stata raccontata dal cinema degli anni sessanta (soprattutto quello di Pier Paolo Pasolini e Federico Fellini). Combinando diverse storie, narrate da punti di vista

differenti, ogni film enfatizza questioni morali e religiose attraverso il comportamento dei singoli personaggi. Gli attori sono persone, di Trento o dei dintorni, e le riprese sono ambientate in città e in alcuni punti di ritrovo. La narrazione, grazie a espedienti cinematografici e tecniche teatrali, diventa rapidamente monologo interiore. Il risultato è un confuso collage di luoghi e figure messe in relazione solo dalla storia e dal testo.

Die fragmentarischen Erzählungen in den Filmen Keren Cytter’s erlangten als originelle Experimente in der Darstellung von Emotionen Aufmerksamkeit. Cytter, die auch Romanautorin ist, gestaltet vielschichtige Drehbücher, die mit dem Romantischen und Realistischen, dem Exzessiven und dem Banalen spielen. Ihr Film für die Manifesta 7 bedient sich populären Bildes Italiens und seines Kinos der späten 60er Jahre (wesentlich das von Pier Paolo Pasolini und Frederico Fellini). Sie kombiniert mehrere Geschichten, die jeweils verschiedene Sichtweisen darstellen und durch das Verhalten der einzelnen Charaktere moralische und religiöse Themen betonen. Die Schauspieler stammen aus Trient und der umliegenden Region; gedreht wurde in Trient und einigen gesellschaftlichen Treffpunkten dieser Stadt. Die Geschichten verändern sich rasant im Stile eines Bewusstseinsstroms und mithilfe kinematischer Kniffe und Techniken des Theaters. Das Ergebnis ist eine verwirrende Collage aus Orten und Figuren, die durch die erzählte Geschichte und den Text miteinander verbunden sind.

JOS DE GRUYTER AND HARALD THYS
JOS DE GRUYTER, 1965, GEEL, BE. HARALD THYS, 1966, WILRIJK, BE
THEY LIVE IN BRUSSELS, BE



UNTITLED, 2008
HD VIDEO, 20'
SCULPTURES
DRAWINGS

For almost 20 years, Jos De Gruyter and Harald Thys have collaborated to produce a highly idiosyncratic body of videos and films, most of which have somber undertones and address unadorned human conditions rather than following a plot. Driven by an exploration of the existential, these films conjure up dramatic, surreal situations and combine a representation of basic human emotions and behavior with paradoxes. Their aesthetic vocabulary draws both on the natural awkwardness of their untrained actors and on the glazed expressions of asylum patients, while mixing these to create a strange and sometimes macabre theatre of the absurd. For Manifesta 7, De Gruyter and Thys have created a film inspired by the world of clay modeling. The “hobby world” intentionally positions itself at a distance from the real world, pursuing its repetitive activities in attics, basements or special workshops. Though practiced in a group, these activities remain primarily autistic and emphasize a state of fundamental, tragic loneliness. The finished products seldom leave the spaces in which they were created, ending up in cabinets, boxes or on dusty shelves. The video follows a group of shut-away hobbyists who, under the leadership of a tyrant, submit to ongoing work on their miserable creations.

Jos De Gruyter e Harald Thys, durante una collaborazione quasi ventennale, hanno prodotto un *corpus* di film e video altamente idiosincratco, la maggior parte dei quali, più che seguire una vera e propria trama, racconta con sottotracce fosche le semplici condizioni umane. Guidati dal desiderio di esplorare l'esistenza, questi film fanno emergere situazioni surreali, drammatiche, e combinano una rappresentazione di emozioni e comportamenti umani comuni con elementi paradossali. Il loro vocabolario estetico si basa sia sull'imbarazzo naturale degli attori non professionisti di cui si servono nei loro video, che su vuote espressioni di pazienti psichiatrici; le due componenti unite creano uno strano e a volte macabro teatro dell'assurdo.

Per Manifesta 7, De Gruyter e Thys hanno creato un film ispirato al mondo della lavorazione in creta. Il “mondo dell'hobby” si posiziona intenzionalmente a una certa distanza dal mondo reale, perseguendo attività ripetitive che si svolgono nelle soffitte, nelle cantine o in speciali workshop. Benché praticate in gruppo, queste attività sono prevalentemente autistiche ed enfatizzano uno stato fondamentalmente di tragica solitudine. I prodotti finiti raramente lasciano questi spazi e finiscono in armadi, scatole o su scaffali impolverati. Il video segue un gruppo di hobbisti reclusi che, sotto la guida di un tiranno, si sottomettono a un'attività continuativa dedicata alla realizzazione delle loro deprimenti creazioni.

Seit fast 20 Jahren arbeiten Jos De Gruyter und Harald Thys gemeinsam an der Produktion äußerst eigenwilliger Videos und Filme, von denen die meisten einen dunklen Unterton haben und anstelle eines Plots ungeschminkte menschliche Zustände erkunden. Als Erforschung des Existentiellen beschwören diese Filme dramatische, surreale Situationen herauf und kombinieren die Darstellung einfacher menschlicher Gefühle und Verhaltensweisen mit dem Paradoxon. Ihr ästhetisches Vokabular bedient sich sowohl der natürlichen Verlegenheit ihrer unausgebildeten Schauspieler als auch des glasigen Blicks psychiatrischer Patienten, die zu einem merkwürdigen und manchmal makabren Theater des Absurden kombiniert werden. Für die Manifesta 7 haben De Gruyter und Thys einen Film produziert, der von der Töpferei inspiriert wurde. Die „Hobby-Welt“ distanziert sich selbst absichtlich von der realen Welt und geht ihren repetitiven Aktivitäten auf Dachgeschossen, in Kellern oder besonderen Werkstätten nach. Obwohl sie meist in der Gruppe ausgeführt werden, bleiben diese Tätigkeiten doch primär autistisch und betonen einen Zustand fundamentaler, tragischer Einsamkeit. Die Endprodukte verlassen diese Orte selten und enden in Schränken, Kisten oder auf staubigen Regalen. Das Video folgt einer Gruppe von abgeschotteten Hobby-Töpfern, die sich unter der Leitung eines Tyrannen der fortlaufenden Arbeit an ihren Kreationen fügen.

GIANLUCA AND MASSIMILIANO DE SERIO
1978, TURIN, IT
THEY LIVE IN TURIN, IT



A STAR LOVE (SALVATORE), 2008
TWO CHANNEL HD VIDEO, 4'

Gianluca and Massimiliano De Serio are pursuing a large-scale project based on love and its implication for the soul in relationships between people living with physical handicaps. This includes fragments of a potentially infinite network of feelings, social structures, exclusion and attempts at integration. Their subjects live in an apartment in Turin managed by a social cooperative which tries to organize their daily lives and help them at various social levels. The first work in this series introduces us to Salvatore, a man whose entire life is a transcendental love story. For him, all actions, human relationships, daily events and the whole universe are focused exclusively on the figure of his beloved Maria Teresa. His love is blind, thoughtful, and absolute. Fond of stars, galaxies, and constellations that exist in an absurd order in his imagination, Salvatore describes his feelings through the naming and reinvention of his universe: at the moment he tries to describe his love poetically, he outlines his own self-portrait. Thanks to the purest expression of a love story, Salvatore reclaims his own identity and, through the camera, re-elaborates his own experience of love by sharing it with the audience in its anarchic and liberating scope, both contradictory and paradoxical, involving improvisation, poetry, free play, confession, prayer and setting.

Il lavoro di Gianluca e Massimiliano De Serio rappresenta la prima parte di un progetto più ampio, frammento di un percorso sull'amore e l'implicazione dell'anima nelle relazioni tra persone con ritardi psichici, frammenti di una rete potenzialmente infinita di sentimenti, strutture sociali, esclusione e tentativi d'integrazione. Le persone coinvolte vivono in un appartamento di Torino, gestito da una cooperativa assistenziale che cerca di organizzare loro la vita quotidiana e di inserirle nella società. Il primo lavoro di questa serie ci presenta Salvatore che vive una storia d'amore totale e trascendentale. Per lui, infatti, l'universo, le azioni, le relazioni umane, la vita quotidiana sono ricondotte esclusivamente alla figura della sua amata, Maria Teresa. Il suo amore è cieco, attento e assoluto. Appassiona-

to di stelle, galassie e costellazioni che vivono nel suo immaginario in un ordine assurdo, Salvatore descrive il suo sentimento nominando e re-inventando il suo universo: nel momento stesso in cui cerca di descrivere poeticamente il suo amore, realizza il proprio autoritratto. Attraverso l'espressione più pura di una storia di passione, Salvatore rivendica la propria identità e, per mezzo della macchina da presa, riabora la propria esperienza amorosa, condividendone con lo spettatore la portata anarchica e liberatoria, ma insieme contraddittoria e paradossale, tra improvvisazione, poesia, sfogo, confessione, preghiera e messa in scena.

Gianluca und Massimiliano De Serio arbeiten an einem breiter angelegten Projekt über Liebe und die seelischen Verwicklungen in Beziehungen zwischen Menschen, die mit körperlichen Behinderungen leben – ein potentiell unendliches Netz aus Emotionen, gesellschaftlichen Strukturen, Ausgrenzung und Integrationsbemühungen. Die Protagonisten leben in einem Appartement in Turin, welches durch Sozialarbeiter betreut wird, die dort das alltägliche Leben organisieren und den Bewohnern auf verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen zur Seite zu stehen. Die erste Arbeit in dieser Reihe stellt uns Salvatore vor, der eine absolute, transzendente Liebesgeschichte lebt. Alle Tätigkeiten, menschlichen Beziehungen, Geschehnisse und das ganze Universum drehen sich um die Figur seiner geliebten Maria Teresa. Seine Liebe ist blind, versonnen und absolut. Salvatore mag Sterne, Galaxien und Konstellationen, die in seiner Vorstellung in einer absurden Ordnung existieren. Er beschreibt seine Gefühle mithilfe der Benennung und Neuerfindung seines Universums: Im Moment versucht er, seine Liebe auf poetische Weise darzustellen und umreißt dabei sein eigenes Porträt. Dank des reinsten Ausdrucks einer Liebesgeschichte erhebt Salvatore erneut Anspruch auf seine Identität. Vor der Kamera arbeitet er seine Erfahrung der Liebe noch einmal auf, indem er sie in diesem anarchischen, befreienden Film mit dem Publikum teilt. *Amore* ist widersprüchlich und paradox; es bedient sich der Mittel der Improvisation, Poesie, des freien Spiels, der Beichte, des Gebets und der Szenerie.

OMER FAST
1972, JERUSALEM, IL
LIVES IN BERLIN, DE



LOOKING PRETTY FOR GOD (AFTER G.W.), 2008
HD VIDEO, 27'

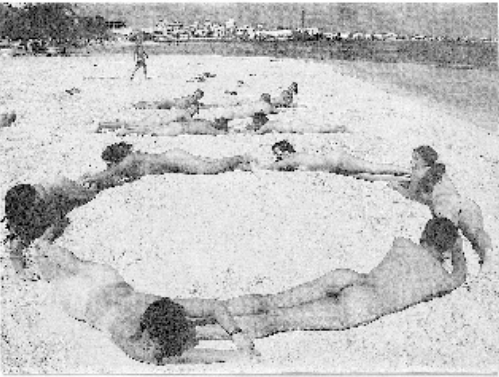
“In the past,” says Omer Fast, “I’ve searched for documentary subjects with controversial histories: individuals with firsthand experience of inauthentic or staged events. Their stories were then complicated through various editing and installation strategies. Recently, I’ve tried to strip down the process, to create beautiful things that speak about the human condition more simply.” At Manifesta 7 Fast presents a film derived from conversations with morticians. As those responsible for a deceased person’s last public appearance, morticians work somewhere between makeup artistry, plastic surgery, sculpture, deception, PR and magic. Their profession is also emblematic of the modern segregation of work, the worker, and how the resulting product is subsequently displayed and consumed. With his own work, Fast asks what is gained or lost in the process of displacing a body from the professional’s gaze to public view, from the work area to the stage, from being just dead to being the life of the party.

“In passato”, dice Omer Fast, “ho cercato per i miei documentari dei soggetti caratterizzati da storie ambigue, individui che avevano avuto un’esperienza diretta con la finzione di una messa in scena. Le loro storie venivano quindi ulteriormente complicate attraverso una serie di editing e strategie installative. Di recente ho provato a smontare l’intero processo per creare qualcosa di meraviglioso che parli della condizione umana in un modo più semplice”. A Manifesta 7 Fast presenta un film tratto da alcune conversazioni con degli addetti alle pompe funebri. Il lavoro di queste persone, responsabili dell’ultima apparizione pubblica del deceduto, si colloca tra l’arte del trucco, la chirurgia pla-

stica, la scultura, l’inganno, le relazioni pubbliche e la magia. La loro professione può anche essere intesa come un emblema della moderna alienazione del lavoro: la separazione tra il lavoratore e il risultato prodotto, che dopo essere stato presentato viene consumato. Attraverso quest’opera Fast si chiede cosa si guadagna e cosa si perda nel processo di spostamento di un corpo dallo sguardo del professionista a quello del pubblico, dal luogo di lavoro al palcoscenico, dall’essere semplicemente morto all’essere l’anima della festa.

„In der Vergangenheit“, so Omer Fast, „habe ich nach dokumentarischen Subjekten mit einer problematischen Geschichte gesucht, nach Individuen, die Erfahrungen aus erster Hand mit unauthentischen oder inszenierten Geschehnissen hatten. Ihre Geschichten wurden dann durch zahlreiche Bearbeitungs- und Inszenierungsstrategien verkompliziert. Seit kurzem versuche ich, den Prozess zu vereinfachen und schöne Dinge zu kreieren, die auf einfachere Weise vom Zustand des Menschen sprechen.“ Im Rahmen der Manifesta 7 präsentiert Fast einen Film, dessen Grundlage Gespräche mit Leichenbestattern waren. Als Verantwortlicher für den letzten öffentlichen Auftritt eines Verstorbenen liegt die Arbeit des Leichenbestatters irgendwo zwischen Make-up-Spezialist, plastischer Chirurgie, Bildhauerei, Täuschung, PR und Zauberkunst. Der Beruf ist auch emblematisch für die moderne Trennung von Arbeit, dem Arbeiter und dem resultierenden Produkt, wie es schlussendlich präsentiert und wahrgenommen wird. In seinen eigenen Arbeiten fragt Fast, was beim Prozess der Verschiebung eines Körpers aus der Sicht des Fachmanns in den Blick der Öffentlichkeit, aus dem Arbeitsbereich auf die Bühne und aus dem simplen Zustand des Todes in den Mittelpunkt einer Festlichkeit gewonnen und verloren wird.

PETER FRIEDL
1960, OBERNEUKIRCHEN, AT
LIVES IN BERLIN, DE



Untitled (9 September 2003), 2008, black & white photograph

THEORY OF JUSTICE, 2006–2008
BLACK AND WHITE PHOTOGRAPHS, 55,5 × 74,5 CM
POSTCARDS, 2007
COLOR PRINTS, TWO SETS OF SEVEN PHOTOGRAPHS, 83 × 62 CM

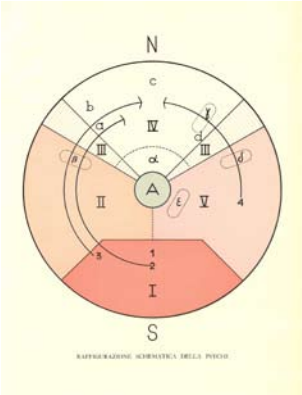
The everyday uses of representation respond to both aesthetics and politics. Peter Friedl’s work inhabits the gap and tension between these two notions while it confronts art history with genres of expression, the biographical with social and political histories. His *Postcards* series consists of scanned, enlarged and reprinted postcards. One set, images of dogs and toy cats, was sent in 1963 from Switzerland by the artist’s mother to her young son; the son sent the second set, depicting castles, harbors, landscapes, historic sites, artworks and tourist attractions across Europe, to his mother in the summer of 1976. Closing the gap between document and artifact, the *Postcards* series deals with intimacy, memory and loss: the images are made public but the written contents on the rear are censored. The ongoing project *Theory of Justice* refers to US philosopher John Rawls (1922–2002), whose *A Theory of Justice* and *Justice as Fairness* are classic examples of political liberalism, presenting the possibility of a well-ordered society based on overarching consensus among its members. However, in the current global drama of exclusion and marginalization, conflict takes the place of consensus. It employs the logic of the political as resistance to the *dispositifs* of administration, police repression, and institutional regulation – putting theories of justice out of touch with reality. Every theory draws a picture of the world. But what happens if images themselves want to become theory? What is, or what achieves, pictorial justice?

Gli usi quotidiani della rappresentazione rispondono sia ai principi dell’estetica che della politica. L’opera di Peter Friedl si situa proprio nel gap e nella tensione tra queste due nozioni, nel momento in cui confronta la storia dell’arte con i generi espressivi, con la biografia inerente la storia politica e sociale. La serie *Postcards* è composta da cartoline postali passate allo scanner, ingrandite e ristampate. Un set di immagini, cuccioli di cani e gatti, che gli fu mandata nel 1963 da sua madre, dalla Svizzera, quando era bambino. L’artista ha inviato alla madre, nell’estate del 1976, una seconda serie che mostra alcuni luoghi turistici d’Europa: castelli, porti, paesaggi, siti storici, capolavori d’arte. A chiudere il distacco tra documento e artefatto, la serie delle *Postcards* tratta temi quali l’intimità, la memoria e la perdita. Le immagini sono mostrate al pubblico e tuttavia i contenuti, scritti sul retro, sono censurati. Il progetto in progress *Theory of Justice* fa riferimento al filosofo statunitense John Rawls (1922–2002), i cui saggi *Una*

teoria della giustizia e *La giustizia come equità* sono esempi classici di liberalismo politico, e presentano l’ipotesi di una società ben organizzata, fondata su un consenso dominante tra i suoi membri. Oggi invece, che ci troviamo in una drammatica situazione di esclusione e marginalizzazione a livello globale, il conflitto rimpiazza il consenso e usa la logica della politica come resistenza al sistema dell’amministrazione, alla repressione della polizia e ai regolamenti istituzionali posizionando le teorie della giustizia sempre più fuori della realtà. Ogni teoria traccia un’immagine del mondo. Ma cosa succede se le immagini stesse vogliono diventare teoria? Co-s’è, o con che cosa si raggiunge, la giustizia pittorica?

Die tägliche Verwendung von Repräsentationen geschieht sowohl vor ästhetischem als auch politischem Hintergrund. Peter Friedl’s Arbeit bewegt sich in der Kluft und Spannung zwischen diesen beiden Begriffen. Sie konfrontiert Kunstgeschichte mit anderen Ausdrucksformen und Gattungen der gesellschaftlichen, politischen und biografischen Geschichtsschreibung. Seine Serie von *Postcards* besteht aus gescannten, vergrößerten und neu gedruckten Postkarten. Ein Set, auf welchem Hunde und Spielzeugkatzen abgebildet sind, schickte die Mutter des Künstlers im Jahr 1963 aus der Schweiz an ihren jungen Sohn, das andere, welches europäische Sehenswürdigkeiten – Schlösser, Häfen, Landschaften, historische Stätten, Kunstwerke – zeigt, wurde im Sommer 1976 von Friedl an seine Mutter gesendet. Die Postkarten-Serie schließt die Lücke zwischen Dokument und Artefakt und behandelt Intimität, Erinnerung und Verlust: Die Abbildungen werden der Öffentlichkeit gezeigt, aber der schriftliche Inhalt auf den Rückseiten werden dabei zensiert. Das fortlaufende Projekt *Theory of Justice* bezieht sich auf den US-amerikanischen Philosophen John Rawls (1922–2002), dessen Werke *A Theory of Justice* und *Justice as Fairness* klassische Beispiele des politischen Liberalismus sind und die Möglichkeit einer wohlgeordneten, auf einem übergreifenden Konsens ihrer Mitglieder basierenden Gesellschaft verteidigen. Im gegenwärtigen globalen Drama des Ausschlusses und der Marginalisierung jedoch nimmt der Konflikt den Platz des Konsens ein und verwendet die Logik des Politischen als Widerstand und Opposition gegen die Apparaturen der Regierung, Unterdrückung durch die Polizei und institutionelle Regulierung. Die Theorien der Gerechtigkeit werden somit zunehmend realitätsfremd. Jede Theorie zeichnet ein Bild der Welt. Aber was geschieht, wenn die Bilder selbst zur Theorie werden wollen? Was ist, und was erreicht bildliche Gerechtigkeit?

TOM HOLERT WITH CLAUDIA HONECKER
TOM HOLERT, 1962, HAMBURG, DE
LIVES IN BERLIN, DE, AND VIENNA, AT
CLAUDIA HONECKER, 1965, LIMBURG A.D. LAHN
LIVES IN BERLIN, DE



RICOSTRUZIONE: DISERTORI/LIBERA, 2008
VIDEO ESSAY, 19'12"
PHOTOGRAPHS, PRINTED MATTER

Tom Holert's writings deal with visual culture, politics, war, mobility, glamour, and the governmentality of the present. In *Ricostruzione: Disertori/Libera* he has teamed up with Claudia Honecker to create a multilevel inquiry into architecture, politics, psychology, and philosophy loosely based on the lives and works of Beppino Disertori (Trento 1907–1992) and Adalberto Libera (1903, Villa Lagarina, Trento – 1963, Rome). Disertori was a neuropsychiatrist with neovitalist leanings as well as a humanist philosopher and antifascist active in the resistance during the German occupation of Italy. His prolific writings span clinical studies, psychology, philosophy, and travel. Libera, likewise a native of Trentino, was one of the most visible young “rationalist” architects during Italy's Fascist regime; he continued to work in postwar Italy as a project manager with INA-Casa, the vast state reconstruction program – posited as a laboratory for new articulations of dwelling – that generated hundreds of building projects between 1949 and 1963. The juxtaposition of Disertori and Libera may (and should) appear incommensurate and forced. *Ricostruzione* neither initiates a posthumous dialogue between the two nor suggests reconciliation. Instead, it reads their historically and intellectually specific projects by reconfiguring and fictionalizing them. At the same time, it raises questions about the potential for research within the institutional and theoretical realm of contemporary visual arts. Berlin- and Vienna-based art historian and critic Tom Holert is working on a long-term study of “the diagnostic modern.” Claudia Honecker is a TV journalist living in Berlin.

Gli scritti di Tom Holert esplorano la cultura visiva, la politica, la guerra, la mobilità, il glamour e la governmentalità del presente. In *Ricostruzione: Disertori/Libera* ha collaborato con Claudia Honecker per dare vita a una ricerca a vari livelli in campo architettonico, politico, psicologico e filosofico, liberamente tratta dalla vita e dal lavoro di Beppino Disertori (Trento, 1907–1992) e Adalberto Libera (1903, Villa Lagarina, Trento – 1963, Roma). Disertori era un neuropsichiatra con un'attitudine neovitalista, un filosofo umanista, e un antifascista attivo nella Resistenza all'occupazione tedesca dell'Italia. I suoi numerosi scritti trattano temi clinici, psicologici, filosofici ma anche letteratura di viaggio. Libera, originario del Trentino Alto Adige, fu uno dei giovani architetti razionalisti più in vista del regime fascista italiano e continuò a lavorare nell'Italia del dopoguerra come dirigente di INA-Casa. Il vasto programma di ricostruzione

Schematic Representation of the Psyche, from: Beppino Disertori, *De Anima. Saggio sulla psicologia teoretica*, Edizioni di Comunità, Milan 1959

seguito alla guerra portò alla realizzazione di migliaia di progetti edili e fu laboratorio di ricerca per nuovi sviluppi residenziali. La giustapposizione di Disertori e Libera potrebbe (e dovrebbe) risultare inadeguata e forzata. *Ricostruzione* non intende avviare un dialogo postumo tra i due, e neppure suggerire una riconciliazione. Vuole invece leggere i progetti specifici a livello storico e intellettuale ricostruendoli e rendendoli oggetti narranti. Allo stesso tempo fa emergere questioni sul potenziale di ricerca all'interno del discorso istituzionale e teorico delle arti visive contemporanee. Critico e storico dell'arte tra Berlino e Vienna, Tom Holert conduce da lungo tempo ricerche sulla “diagnostica moderna”. Claudia Honecker è una giornalista Tv e vive a Berlino.

Als Kritiker und Autor beschäftigt sich Tom Holert mit bildender Kunst, visueller Kultur, Politik, Krieg, Mobilität, Glamour und der Gouvernementalität der Gegenwart. In *Ricostruzione: Disertori/Libera* erweitert er seine theoretische Produktion und arbeitet (in Kooperation mit Claudia Honecker) an einer vielschichtigen Befragung von Architektur, Politik, Psychologie und Philosophie, ausgehend von den Biografien und Werken von Beppino Disertori (Trient, 1907–1992) und Adalberto Libera (1903, Villa Lagarina, Trient – 1963, Rom). Disertori war ein Neuropsychiater mit neovitalistischer Ausrichtung wie auch ein humanistischer Philosoph und Antifaschist, der während der deutschen Besetzung Italiens im Widerstand aktiv war. Seine umfänglichen Schriften umfassen klinische Studien, theoretische Psychologie, philosophische Reflexionen und Reiseliteratur. Libera, ebenso im Trentino geboren, war einer der auffälligsten unter den jungen rationalistischen Architekten während des faschistischen Regimes in Italien. Im Nachkriegs-Italien arbeitete er als Projekt-Manager für INA-Casa, ein umfangreiches staatliches Wiederaufbauprogramm, das als Laboratorium für neue Artikulationen des Wohnens betrachtet wurde und zwischen 1949 und 1962 hunderte von Bauprojekten veranlasste. Die Gegenüberstellung von Disertori und Libera kann (und soll) unvereinbar und forciert erscheinen. *Ricostruzione* initiiert weder einen posthumen Dialog zwischen den beiden historischen Figuren, noch wird eine Versöhnung inszeniert. Stattdessen interpretiert die Arbeit deren spezifische historische und intellektuelle Projekte, indem sie diese neu konfiguriert und fiktionalisiert. Gleichzeitig wird die Frage nach dem Potential einer derartigen Forschung im institutionellen und theoretischen Kontext der Gegenwartskunst aufgeworfen. Tom Holert ist Kunstkritiker und -historiker in Berlin und Wien und führt seit langem Forschungen zur „diagnostischen Moderne“ durch. Claudia Honecker ist Fernsehjournalistin und lebt in Berlin.

KARL HOLMQVIST
1964, VÄSTERÅS, SE
LIVES IN STOCKHOLM, SE, AND BERLIN, DE



Patty Smith, (source unknown)

RADIO ETHIOPIA, 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION

While listening to Patti Smith's *Radio Ethiopia* for the first time as a teenager, Karl Holmqvist was impressed by the idea that Africa could be punk. That wearing torn and dirty second hand clothes, sporting homemade hairstyles, and hanging out in the street could be an act of solidarity with Third World people. That in the face of the aggressive materialism and demands of western society, there could be an alternative vision – this is the transformative idea of the self-made that his new work seeks to invoke. Holmqvist's project for Manifesta 7 takes the title of Patti Smith's 1976 album as its point of departure. Holmqvist recreates *Radio Ethiopia's* experimental polyphony by recording his own voice on several tracks and combining these with messages in writing and a jump-cut editing of images. Through delays and repetition, this approaches something like the systematic derangement of all the senses so famously expounded by Arthur Rimbaud as being a necessary condition for anyone aspiring to be a poet – or the type of searching of the soul involved in any creative activity.

Ascoltando per la prima volta da adolescente *Radio Ethiopia* di Patti Smith, Karl Holmqvist fu colpito dall'idea che l'Africa potesse essere punk. Quel modo di vestire abiti di seconda mano, sporchi e strappati, il portare i capelli con un taglio fatto in casa e l'oziare per le strade, poteva infatti essere inteso come un atto di solidarietà verso il Terzo Mondo. Il punk avrebbe potuto essere una visione alternativa per far fronte al materialismo aggressivo e alle pressioni della società occidentale. Da qui nasce l'idea trasformativa del *self-made* che le opere recenti dell'artista cercano di indagare.

Il progetto di Holmqvist per Manifesta 7 prende spunto proprio dall'album di Patti Smith del 1976. Holmqvist ricrea la polifonia sperimentale di *Radio Ethiopia* con la registrazione della propria voce su varie tracce combinandole con messaggi scritti e un montaggio *jump-cut* delle immagini. Attraverso ritardi e ripetizioni, Holmqvist vorrebbe avvicinarsi a qualcosa di simile al sistematico scompiglio mentale dei sensi che Arthur Rimbaud indicava come condizione necessaria per chiunque aspiri a essere un poeta. O per chiunque sia interessato a una ricerca dell'anima nel campo della creatività.

Als er als Teenager zum ersten Mal Patti Smiths *Radio Ethiopia* hörte, war Karl Holmqvist beeindruckt von der Idee, dass Afrika Punk und das Tragen von zerlumpte, schmutzigen Second-Hand-Kleidern, hausgemachte Frisuren und das Abhängen auf der Straße ein Akt der Solidarität mit den Menschen der Dritten Welt sein könnten. Dass es angesichts des aggressiven Materialismus und der Forderungen der westlichen Gesellschaft eine alternative Vision geben könnte – dies ist die transformative Idee des Selbst, auf die sich seine neue Arbeit bezieht. Holmqvists Projekt für die Manifesta 7 nimmt den Titel von Patti Smiths 1976er Album als Ausgangspunkt. Der Künstler gestaltet die experimentelle Polyphonie von *Radio Ethiopia* neu, indem er seine eigene Stimme über mehrere Stücke aufnimmt und diese mit schriftlichen Nachrichten und einer abrupten Bildmontage kombiniert. Durch Verzögerungen und Wiederholungen soll dieser Ansatz so etwas wie eine systematische Unordnung all der Sinne hervorrufen, die Arthur Rimbaud auf so berühmte Weise zur notwendigen Bedingung für jeden, der in sich den Drang zum Poeten spürt, erklärt – oder die Art der Suche nach Seele, die bei jeder kreativen Arbeit eine Rolle spielt.

MOBILE ACADEMY
HANNAH HURTZIG, CHRIS KONDEK, IN COLLABORATION WITH KARIN HARRASSER
HANNAH HURTZIG, WISMAR, LIVES IN BERLIN, DE
CHRIS KONDEK, 1962, BOSTON, MA, USA, LIVES IN BERLIN, DE
KARIN HARRASSER, 1974, KUFSTEIN, AT, LIVES IN BERLIN, DE, AND VIENNA, AT



NIGHT LESSON NO. 1, “ON HESITATION” BY JOSEPH VOGL, 2008
SERIES OF VIDEO LECTURES

Night Lesson No. 1, “On Hesitation” by Joseph Vogl is the first of 100 *Night Lessons* to be projected in public spaces in different cities, each addressed to figures of the night. Number 1 is devoted to states of hesitation, dithering and wavering, to blurriness, obscurity and uneasiness. The German philosopher and literary scholar Joseph Vogl addresses hesitation as a state of being that implies much more than a lack of movement: hesitation makes the dimension of time and history visible and therefore stimulates a sense of possibility. He talks to nocturnal passers-by about the roles of deferral and postponement within a culture dominated by the laws of action, the birth of the historical event out of Wallenstein’s hesitation, heroes of reluctance, and the agony and luxury of indecision. The *Night Lessons* are loosely connected to ideas and ideals of education for the general public (*Volksbildung*), or a small university. The former is dedicated to the disciplinary ideal of emancipation through education, and is therefore more than out of date. This series conceptualizes education rather as the encouragement of wild and precise thinking. The aim is to provide students (here, they are those out for a night-time stroll) with access to unstable and excessive forms of knowledge, to find problems for solutions that already exist.

Night Lesson No. 1 will be screened on the post office facade (via Roccabruna) every Saturday after dark.

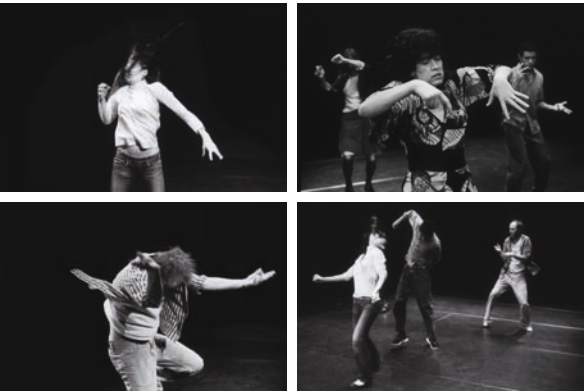
Night Lesson No. 1 “On Hesitation” by Joseph Vogl è la prima di cento *Night Lessons*, che proiettate in spazi pubblici di diverse città si rivolgono alle figure della notte. La prima lezione è dedicata agli stati di esitazione, incertezza, oscillazione, all’indistinto, all’oscurità e all’inquietudine. Relatore della lezione è il filosofo e critico letterario tedesco Joseph Vogl che considera l’esitazione come uno stato dell’essere che va ben oltre la mancanza di movimento: per lui l’esitazione rende visibile la dimensione del tempo e della storia e stimola quindi il senso della possibilità. Vogl parla ai passanti notturni del ruolo della posticipazione in una cultura dominata dalle leggi dell’azione, della nascita dell’evento storico come esito perpetrato dall’indugio di Wallenstein, dagli eroi della

riluttanza e dello sforzo, e del lusso dell’indecisione. Le *Night Lessons* sono vagamente connesse alle idee e agli ideali che strutturano i metodi educativi indirizzati a un pubblico generico (*Volksbildung*) o agli studenti di una piccola università. Mentre questo metodo educativo è dedicato alla teoria didattica dell’emancipazione attraverso l’istruzione, ed è quindi alquanto datato, la serie tende piuttosto a concettualizzare l’istruzione come una sorta di incoraggiamento a un pensiero ribelle e preciso. Lo scopo è di fornire agli studenti (in questo caso, coloro che sono fuori per una passeggiata notturna) l’accesso a forme di sapere vacillanti e smisurate, per trovare i problemi relativi a soluzioni che già esistono. *Night Lesson No. 1* sarà proiettata sulla facciata delle poste (via Roccabruna) ogni sabato dopo il tramonto.

Night Lesson No. 1 “On Hesitation” by Joseph Vogl ist die erste von hundert Nachtלקtionen, die im öffentlichen Raum in verschiedenen Städten projiziert werden sollen und sich an Nachtgestalten richten. Nummer Eins ist den Zuständen des Zauderns, der Unruhe und des Wankelmuts, der Verschommenheit, dem Obskuren und Ominösen gewidmet.

Der deutsche Philosoph und Literaturwissenschaftler Joseph Vogl bezeichnet das Zaudern als einen Zustand, der mehr als nur ein Fehlen von Bewegung impliziert: Durch das Zaudern wird die Dimension von Zeit und Geschichte sichtbar, somit stimuliert es den Sinn für das Mögliche. Vogl wird für die nächtlichen Vorübergehenden die Rollen des Aufschubs und der Vertagung in einer durch Gesetze der Tat dominierten Kultur, die Geburt des historischen Geschehens aus Wallensteins Zaudern heraus, Helden des Widerwillens, die Agonie und den Luxus der Unentschlossenheit erörtern. Die Nachtלקtionen sind lose mit den Ideen und Idealen der *Volksbildung* oder kleineren Universitäten verbunden. Die Vortragsreihe denkt Ausbildung als Ermutigung zum wilden, präzisen Denkens. Ziel ist es, den Studenten (hier denen, die auf einem Nachspaziergang unterwegs sind) Zugang zu instabilen und exzessiven Formen des Wissens zu gewähren und Probleme für bereits existierende Lösungen zu finden. *Night Lessons No. 1* wird jeden Samstagabend nach Einbruch der Dunkelheit auf die Fassade der Post (Via Roccabruna) projiziert.

JOACHIM KOESTER
1962, COPENHAGEN, DK
LIVES IN COPENHAGEN, DK



TARANTISM, 2007
16 MM FILM INSTALLATION, 6’ 31’’

Tarantism is a condition found in southern Italy that results from the bite of the wolf spider or *tarantula*. Its symptoms include nausea, speaking difficulties, delirium, heightened excitability and restlessness. The bodies of those who have been bitten are seized by convulsions. At one time it was thought that it could only be cured through a sort of frenzied dancing. Even the Bishop of Polignano, who in the 17th century allowed himself to be bitten in order to disprove the cure, felt compelled to dance to relieve his symptoms. The “dancing cure” called the *tarantella* emerged during the Middle Ages as a local phenomenon in and around the city of Galatina, Puglia, and was widespread throughout the region until the middle of the 20th century. The dance developed from a form of uncoordinated movements, in which people would “quiver and hurl their heads, shake their knees, grind their teeth and make the actions of madmen,”¹ into today’s highly stylized dance for couples. Joachim Koester’s interest in tarantism is tied to its original sense: a dance of uncontrolled and compulsive movements, spasms and convulsions. In *Tarantism* he has utilized this idea to generate the movements of dancers, who explore, in six individually choreographed parts, what might be called the body’s *terra incognita*.

¹ Piero Camporesi (ed.), *Il libro dei vagabondi (The Book of the Wanderers)*, Turin: Einaudi, 1973.

Il tarantismo è uno stato di malessere che, secondo alcune credenze popolari diffuse in Sud Italia, sarebbe provocato dal morso del ragno lupo detto anche *tarantola*. I sintomi si manifestano con nausea, difficoltà nel parlare, delirio e una forte eccitazione e irrequietezza. I corpi di coloro che sono stati morsi sono sconvolti dalle convulsioni, e in passato si credeva potessero essere curati solo da una specie di danza frenetica. Perfino il Vescovo di Polignano, che nel diciassettesimo secolo si fece mordere per mostrare il suo dissenso nei confronti della cura, fu costretto a ballare per alleviare i sintomi. La “cura danzante” chiamata tarantella, si affermò durante il Medioevo come fenomeno locale a Galatina in Puglia e nei

dintorni; divenne poi nota in tutta la regione verso la metà del ventesimo secolo. Da quella che era una forma di movimento s coordinato, nel quale le persone “agitano e muovono in modo violento il capo, scuotono le ginocchia e digrignano i denti e sembrano impazziti”¹, si è sviluppata una danza altamente stilizzata per coppie. L’interesse di Joachim Koester per il tarantismo si collega alla sua espressione originale: una danza di movimenti incontrollati e compulsivi, spasmi e convulsioni. In *Tarantism* l’artista ha utilizzato quest’idea per generare i movimenti dei ballerini che esplorano, in sei coreografie individuali, ciò che potrebbe essere chiamata la “terra incognita” del corpo.

¹ Piero Camporesi (a cura di), *Il libro dei vagabondi*, Einaudi, Torino, 1973.

Tarantismus ist ein Zustand, der in Südalien als Resultat eines Bisses der Wolfspinne oder Tarantel angetroffen wird. Die Symptome beinhalten Übelkeit, Sprachschwierigkeiten, Delirium, verstärkte Erregbarkeit und Ruhelosigkeit. Die Körper der Opfer werden von Krämpfen geschüttelt, die einst nur durch eine Art fieberhaften Tanz kuriert werden konnten. Sogar der Bischof von Polignano, der sich im 17. Jahrhundert beißen ließ, um die Wirksamkeit der Kur zu widerlegen, fühlte sich zum Tanzen gezwungen, um seine Symptome zu lindern. Die *Tarantella* genannte „Tanzheilung“ trat während des Mittelalters als lokales Phänomen in und um die Stadt Galatina in Apulien auf und war in der Region bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts weit verbreitet. Der Tanz entwickelte sich aus einer Art unkoordinierter Bewegung, bei der die Bissopfer „zitterten und ihre Köpfe umher schleuderten, mit den Knien schlotterten, mit den Zähnen mahlen und sich wie Verrückte verhielten“¹, zum heutigen äußerst stilisierten Paartanz. Joachim Koesters Interesse am Tarantismus ist mit diesem ursprünglichen Sinn verbunden: dem Tanz in unkontrollierten, zwanghaften Bewegungen, Zuckungen und Krämpfen. In *Tarantism* hat er diese Idee verwendet, um die Bewegungen der Tänzer zu bestimmen, die in sechs individuell choreographierten Stücken erkunden, was als *terra incognita* des Körpers bezeichnet werden könnte.

¹ Piero Camporesi (Hrsg.), *Il libro dei vagabondi (Das Buch der Wanderer)*, Einaudi, Turin 1973.

ANDREE KORPYS AND MARKUS LÖFFLER
ANDREE KORPYS 1966, MARKUS LÖFFLER 1963, BOTH BORN IN BREMEN, DE
THEY LIVE IN BERLIN, DE



VILLA FELTRINELLI, 2008
HD VIDEO, 15'
TEN COLOR PRINTS

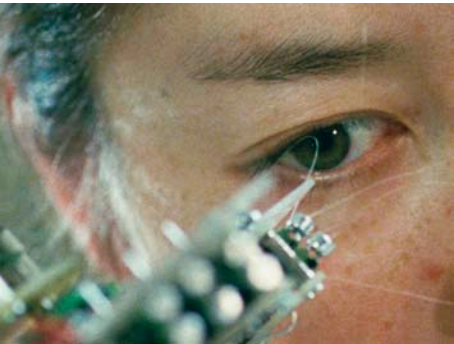
Since 1989, Andree Korpys and Markus Löffler have collaborated on numerous video-based installations which are typically organized around a central event related to society and initiate a reinterpretation of how things happen. Their piece for Manifesta 7 takes the Villa Feltrinelli on Lake Garda as its starting point. This “gloomy hole” – in the words of Benito Mussolini – served as headquarters for the German-controlled Repubblica Sociale Italiana (Italian Social Republic) in 1943–1945. After the Feltrinelli family regained possession of the villa in 1946, Giangiacomo Feltrinelli used it as a communist camp and hideout, becoming increasingly involved in the militant underground until his mysterious death in 1972. In Pier Paolo Pasolini’s last film, *Salò, or the 120 Days of Sodom* (1975), four libertines use the villa as the site for their orgiastic pact, each one marrying one of the others’ daughters. In an unsettling connection, all three Italian notables were bodily disfigured in death: Mussolini in the Piazzale Loreto in Milan, Feltrinelli by the power lines in Segrate, Pasolini at the Idroscalo in Ostia. Today, the villa where all three spent time near the end of their lives is a five-star hotel, offering “the highest possible hotel service for the discerning traveler in search of beauty, graciousness and peace.”

Dal 1989, Andree Korpys e Markus Löffler hanno collaborato in numerose video installazioni. Le loro opere ruotano spesso intorno a un evento sociale di particolare rilevanza, al quale viene attribuita una nuova interpretazione dei fatti. Il loro progetto per Manifesta 7 ha come punto di partenza Villa Feltrinelli sul Lago di Garda. Questo “tetro buco”, come la chiamava Benito Mussolini, aveva ospitato il quartier generale della Repubblica Sociale Italiana controllata dai tedeschi (1943-1945). Quando la famiglia Feltrinelli ne tornò in possesso nel 1949, Giangiacomo Feltrinelli, sempre più coinvolto nella lotta militante clandestina, la usò come nascondiglio e centro direzionale comunista, fino alla sua misteriosa morte nel 1972. Nell’ultimo film di Pier Paolo Pasolini, *Salò o*

le 120 Giornate di Sodoma (1975), i quattro gerarchi di Salò, protagonisti del film, trasformano la villa nella sede di un patto orgiastico in cui ciascuno sposa la figlia dell’altro. In una coincidenza sconvolgente, i volti di questi tre noti personaggi italiani furono sfigurati al momento della loro morte: Mussolini a Piazzale Loreto a Milano, Feltrinelli dai cavi elettrici a Segrate, Pasolini all’idroscalo di Ostia. Oggi la villa, dove ciascuno di questi personaggi soggiornò negli ultimi anni della propria vita, è diventata un hotel a cinque stelle che offre “il miglior servizio possibile al viaggiatore esperto che ricerca bellezza, grazia e pace”.

Andree Korpys und Markus Löffler arbeiten seit 1989 gemeinsam an zahlreichen, größtenteils Video-basierten Installationen, die typischerweise um ein zentrales gesellschaftliches Ereignis organisiert sind und Anlass zu einer Neuinterpretation des Verlaufs von Geschehnissen geben. Ihre Arbeit für die Manifesta 7 konzentriert sich auf die Villa Feltrinelli am Gardasee. Dieses „dunkle Loch“, nach den Worten Benito Mussolinis, diente der von den Deutschen kontrollierten Repubblica Sociale Italiana (1943–1945) als Hauptquartier. Nachdem die Familie Feltrinelli im Jahr 1946 wieder in den Besitz der Villa gelangte, nutzte Giangiacomo Feltrinelli sie während seiner zunehmenden Involvrung in die militante Untergrundbewegung als kommunistischen Stützpunkt und Versteck. Er starb unter mysteriösen Umständen im Jahr 1972. In Pier Paolo Pasolinis letztem Film *Salò oder die 120 Tage von Sodom* (1975) schließen die vier Libertins in der Villa ihren orgiastischen Pakt, demzufolge jeder die Tochter des anderen heiratet. In einer beunruhigenden Übereinstimmung wurde jede dieser drei italienischen Berühmtheiten im Tod körperlich verunstaltet: Mussolini auf der Piazzale Loreto in Mailand, Feltrinelli durch die Stromleitungen in Segrate und Pasolini am Strand in Ostia. Heute ist die Villa, in der sich alle drei gegen Ende ihres Lebens aufhielten, ein Hotel mit „dem bestmöglichen Service für den anspruchsvollen Reisenden auf der Suche nach Schönheit, Eleganz und Frieden.“

DARIA MARTIN
1973, SAN FRANCISCO, US
LIVES IN LONDON, UK



SOFT MATERIALS, 2004
16 MM FILM INSTALLATION, 10’ 5’’

“What fascinates me [about film],” says Daria Martin, “is the essential contradiction of the medium: its layered ephemeral and sensual aspect, its articulation of psychological projection together with a necessary physical realization of fantasy. The camera, circling around or brushing close to constructed sets, props, faces, and bodies, caresses these material elements, intimately describes their sculptural surfaces, and yet, paradoxically, when these images are projected as a beam of light, they become transparent, their heft subtracted. I want to play at seducing the viewer while allowing escape routes from the game. My implementation of certain ideals – primary colors, mechanical or athletic bodies, geometric sets, smooth skinned faces – is always tempered by the presence of something a little more awkward: shadows, seams, aging, exhaustion.” Martin’s *Soft Materials* features the interactions of “embodied artificial intelligence” robots – programmed to learn new functions through the experiences of their physical bodies – with one man and one woman, both highly trained in movement and body awareness. Playing on the juxtaposition of the flexible and the hard, fantasy and materiality, the resulting sequences are simultaneously funny and eerie. They provoke speculative responses around the question of “man and machine,” new images of technological animal mimesis as well as links with 1960s performance practices that sought to redefine the body in relation to physical objects.

“Ciò che mi affascina [del film]”, dice Daria Martin, “è la contraddizione essenziale del mezzo: la stratificazione effimera e la sensualità, l’articolazione della proiezione psicologica unita al necessario apporto fisico di fantasia. La telecamera sfiora e si accosta ai set costruiti, ai supporti, alle facce e ai corpi, accarezza questi elementi materiali, descrive in modo intimo le loro superfici scultoree; eppure paradossalmente, quando le immagini sono proiettate come fasci di luce, esse diventano trasparenti, e il peso è sottratto. Voglio giocare a sedurre lo spettatore lasciandogli al contempo delle vie di fuga dal gioco. La mia interpretazione di alcuni ideali – colori primari, corpi meccanici e atletici, allestimenti geometrici, facce magre e lisce – risulta sempre temperata dalla presenza di qualche elemento estraneo: ombre, grinze, invecchiamento, stanchezza”.

I *Soft Materials* di Daria Martin rappresentano le interazioni tra robot dalla “intelligenza artificiale incorporata”, programmati per apprendere nuove funzioni attraverso le esperienze dei loro corpi fisici, con un uomo e una donna, entrambi ben allenati nei movimenti e coscienti del proprio corpo. Nel gioco di contrapposizione tra flessibilità e rigidità, fantasia e materialità, le sequenze che si susseguono sono tanto divertenti quanto spaventose e inducono lo spettatore a interrogarsi sulla questione “uomo e macchina”, sulle nuove immagini di mimesi animale tecnologica, riallacciandosi alle pratiche della performance degli anni sessanta che cercavano di ridefinire il corpo in relazione agli oggetti fisici.

„Was mich [am Film] fasziniert“, so Daria Martin, „ist die grundlegende Widersprüchlichkeit des Mediums: die ephemeren Schichten und die Sinnlichkeit, seine Artikulation von psychologischen Projektionen zusammen mit der notwendigen physischen Realisierung von Imagination. Die Kamera kreist liebkosend um konstruierte Kulissen, Requisiten, Gesichter und Körper; beschreibt die skulpturalen Oberflächen dieser materiellen Elemente auf intime Weise. Und doch sind sie, wenn ihr Abbild als Lichtstrahl projiziert wird, paradoxerweise transparent und schwerelos. Ich will mich in der Verführung des Betrachters versuchen, während ich ihm Fluchtwege aus dem Spiel erlaube. Meine Implementierung gefestigter Ideale – Primärfarben, mechanische oder athletische Körper, geometrische Kulissen, glatthäutige Gesichter – wird stets durch die Präsenz von etwas Merkwürdigerem beeinflusst: Schatten, Nähte, Altern, Erschöpfung.“ Martins *Soft Materials* zeigt die Interaktion von Robotern, „verkörperter künstlicher Intelligenz“ – programmiert auf die Erlernung neuer Funktionen durch die Erfahrungen ihrer physischen Körper – mit einem Mann und einer Frau, die beide eine fundierte Ausbildung in Bewegungs- und Körperwahrnehmung haben. Der Film spielt mit der Gegenüberstellung des Beweglichen und des Harten, Vorstellung und Materialität. Die daraus resultierenden Sequenzen sind gleichzeitig lustig und furchterregend. Sie provozieren spekulative Reaktionen auf das Problem „Mensch und Maschine“, neue Bilder einer technologischen animalischen Mimesis sowie Verbindungen zu Performance-Praktiken der 60er Jahre, die den Körper im Bezug auf physische Objekte neu zu definieren suchten.

ANGELA MELITOPOULOS
1961, MUNICH, DE
LIVES IN COLOGNE, DE



THE LANGUAGE OF THINGS/DIE SPRACHE DER DINGE, 2007
VIDEO, 33'

“No occurrence or thing,” wrote Walter Benjamin in 1916, “fails to take part in some way in language; for it is essential to each to convey its meaningful content.” Angela Melitopoulos’s video essay *The Language of Things* is subtitled at critical moments with quotations from Benjamin’s *On Language as Such and on the Language of Man*. Silently spoken, they appear over images of a sequence of precisely calibrated machinery – carousels, wave pools, and other machines offering the thrills of acceleration – from Tokyo’s artificial worlds and high-tech amusement parks. Things, Benjamin tells us, have a dumb and inchoate form of speech, yet they communicate by means of a “material commonality” with each other. This commonality is immediate and magical. Only through the mediation of things can the world be grasped as a whole. Through the use of the language of technology, the people in amusement park rides can transport themselves into ecstasy. For a thousandth part of a second gravity is suspended and speed induces sheer joy. Even the video screen breaks apart. The technologies of this enjoyment are the nonlinguistic effects of a calculating language of designation: the language of humans, with its vocabulary of physical designations, leads to technical knowledge and calculability of affect. In this sense, the language of things expresses, through technology, a kind of commonality by which the world seizes upon itself as an undivided whole.

“Ogni evento o cosa” – scrisse Walter Benjamin nel 1916 – “è inserito in un modo o nell’altro nel linguaggio; in quanto è essenziale per ognuno convogliarne il contenuto significativo”. Il video-saggio di Angela Melitopoulos *The Language of Things* è sottotitolato con frammenti critici di citazioni tratte da *Sulla lingua in generale e su quella degli uomini* di Benjamin. Pronunciate silenziosamente, queste parole appaiono sovrapposte a immagini in sequenza di dispositivi che si muovono con precisione calibrata – giostre, piscine con onde, e altri macchinari che offrono il brivido della velocità – provenienti da mondi artificiali e parchi divertimenti hi-tech di Tokyo. Le cose, dice Benjamin, hanno una forma discorsiva ottusa e rudimentale, eppure comunicano reciprocamente per mezzo

di una “comunanza materiale”. Tale comunanza è immediata e magica. Solo attraverso la mediazione delle cose il mondo può essere afferrato nel suo insieme insieme. Attraverso il linguaggio della tecnologia, nei “viaggi” offerti dalle attrazioni dei luna park, si riesce a raggiungere uno stato d’estasi. Per qualche millesimo di secondo la gravità viene sospesa e la velocità induce una gioia assoluta. Perfino lo schermo del video si spacca. Le tecnologie del divertimento sono il risultato non linguistico di un codice calcolatore di designazione: il linguaggio umano, con un vocabolario di definizioni fisiche, porta alla conoscenza tecnica e al calcolo delle emozioni. In questo senso, il lessico delle cose esprime, attraverso la tecnologia, un tipo di comunanza grazie alla quale il mondo si impadronisce di se stesso come un intero indiviso.

„Es gibt kein Geschehen oder Ding“, so schrieb Walter Benjamin im Jahr 1916, „das nicht in gewisser Weise an der Sprache teilhätte, denn es ist jedem wesentlich, seinen geistigen Inhalt mitzuteilen.“ Angela Melitopoulos’ Video-Essay *Die Sprache der Dinge* ist in entscheidenden Momenten mit Zitaten aus Benjamins *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* untertitelt. Stumm gesprochen erscheinen sie über den Darstellungen präzise kalibrierter Maschinerie – Karusselle, Wellenbäder und andere Apparate, die den Rausch der Geschwindigkeit ermöglichen – aus Tokios künstlichen Welten und High-Tech-Vergnügungsparks. Dinge, so Benjamin, haben eine stumme und rudimentäre Form der Sprache, sie kommunizieren mittels einer „materiellen Gemeinsamkeit“ miteinander. Diese Verbindung ist unmittelbar und magisch. Nur durch die Mitteilung von Dingen kann die Welt als ein Ganzes verstanden werden. Durch die Anwendung einer der Sprache von Technologie können die Besucher eines Vergnügungsparks sich selbst in Ekstase versetzen. Für eine Millisekunde setzt die Schwerkraft aus, und die Geschwindigkeit erzeugt pures Glück. Selbst das Videobild zerreißt. Die Technologien dieses Vergnügens sind nicht-sprachliche Effekte einer kalkulierenden Sprache der Bezeichnung: die Sprache der Menschen, die das Vokabular physikalischer Bezeichnungen beinhaltet, führt zur technischem Wissen und der Kalkulierbarkeit von Affekten. In diesem Sinne drückt die Sprache der Dinge mittels der Technologie eine Art von Gemeinsamkeit aus, durch die sich die Welt als ein ungeteiltes Ganzes begreift.

XISCO MENSUA
1960, BARCELONA, ES
LIVES IN ROCAFORT, ES



INFORME PARA UNA ACADEMIA, 2007
SERIES OF 32 DRAWINGS, INDIAN INK ON PAPER, 46 × 61 CM

Informe para una Academia borrows its title from *A Report for an Academy*, a short story by Franz Kafka. It comprises thirty-two drawings copied from photographs and the pages of open books. Departing from Walter Benjamin’s idea of writing a book based entirely on quotations, Xisco Mensua created this polyptych from a compilation of images of people handling papers, observing something, or involved in events happening around them. The drawings also feature places associated with learning, like classrooms and libraries, plus quotations of intellectuals such as Miguel de Unamuno, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Samuel Beckett, Pier Paolo Pasolini and Antonin Artaud, most of whom came to a tragic end. The whole ensemble transmits something midway between irony and desolation. In this regard the work touches on a negative vision of cognition and learning. The series is structured in groups of four drawings, each one beginning with a copy of an open book, introducing the other three images. The pages of the books reveal poetic and interpretative keys, while the images function like historic documents, making reference to issues of war, authorship, territory, rote learning, madness, attention and searching.

Informe para una Academia mutua il titolo da *Relazione per un’accademia* di Franz Kafka. L’opera è costituita da trentadue disegni copiati da fotografie e da pagine di libri aperti. Partendo dall’idea di Walter Benjamin di scrivere un libro basato interamente su citazioni, Xisco Mensua ha creato questo politico raggruppando le immagini realizzate da un gruppo di persone che, guardandosi intorno e reagendo a ciò che accade, disegnano queste immagini su alcuni fogli che poi fanno girare tra loro. I disegni a volte raffigurano luoghi associati all’apprendimento, come classi e biblioteche, arricchiti da intenzionali citazioni di intellettuali del calibro di Miguel de Unamuno, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Samuel Beckett, Pier Paolo Pasolini e Antonin Artaud, molti

dei quali morirono tragicamente. L’insieme trasmette una sensazione che è a metà tra l’ironia e la desolazione, e in questo contesto le opere restituiscono una visione negativa della conoscenza e dell’apprendimento. La serie è suddivisa in gruppi. Ciascun gruppo è composto da quattro disegni, di cui il primo è una copia di un libro aperto che introduce le tre immagini successive. Le pagine dei libri suggeriscono chiavi poetiche interpretative, mentre le immagini fungono da documenti storici con riferimento a questioni militari, all’autorialità, al territorio, all’apprendimento meccanico, alla pazzia, all’attenzione e alla ricerca.

Die Serie *Informe para una Academia* entleiht ihren Titel der Kurzgeschichte *Ein Bericht für eine Akademie* von Franz Kafka. Sie besteht aus 32 Zeichnungen, die Fotografien und Buchseiten kopieren. Mit Walter Benjamins Konzept eines ausschließlich aus Zitaten bestehenden Buches als Ausgangspunkt, entwickelte Xisco Mensua dieses Polyptychon aus einer Sammlung von Bildern von Menschen, die mit Papieren hantieren, etwas beobachten oder in die Geschehnisse um sie herum verwickelt sind. Die Zeichnungen thematisieren außerdem Orte, die mit Wissensproduktion assoziiert werden, so wie Klassenzimmer und Büchereien; und weiterhin Zitate von Intellektuellen wie Miguel de Unamuno, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Samuel Beckett, Pier Paolo Pasolini und Antonin Artaud, von denen die meisten ein tragisches Ende nahmen. Das gesamte Ensemble vermittelt einen Eindruck zwischen Ironie und Trostlosigkeit. Insofern grenzt die Arbeit an eine negative Vision von Erkenntnis und Lernen. Die Serie ist in Gruppen von vier Zeichnungen aufgeteilt, von denen jede mit dem Exemplar eines aufgeschlagenen Buches beginnt, welches die anderen drei Bilder einleitet. Die Buchseiten postulieren poetische und interpretative Schlüssel, während die Bilder als historische Dokumente fungieren und Referenzen zu Themen wie Krieg, Autorschaft, Territorium, Schulwissen, Verrücktheit, Aufmerksamkeit und Suchen darstellen.

VALÉRIE MRÉJEN
1969, PARIS, FR
LIVES IN PARIS, FR



VALVERT, 2008
VIDEO, 3'40"

Artist and writer Valérie Mréjen is working on an extensive documentary about the Valvert Psychiatric Hospital in Marseilles. During a visit in March 2008, she shot a short video that is presented at Manifesta 7. "The idea," Mréjen states, "is to interview the hospital staff, from psychiatric doctors to cleaners, from medical nurses and assistants to workmen and secretaries, about their experiences working there, in order to find out how psychiatric treatment has evolved between the 1970s and today." This video covers her first meetings with the staff, preparatory discussions and the casting for the documentary. It includes a montage of extracts from interviews, images of the place and the voices of some of the patients.

Valérie Mréjen, artista e scrittrice, sta lavorando a un accurato documentario sull'Ospedale Psichiatrico Valvert di Marsiglia. In occasione di una sua visita nel marzo 2008, ha realizzato un breve video che viene presentato a Manifesta 7. "L'idea", dichiara Valérie Mréjen, "è stata di intervistare il personale dell'ospedale, dai medici psichiatri agli addetti alle pulizie, dagli infermieri agli assistenti ai lavoratori e ai segretari, riguardo alla loro esperienza all'interno della struttura

ospedaliera, per scoprire come le cure psichiatriche si sono evolute dagli anni settanta in poi". Questo video racconta dei suoi primi incontri con il personale, le discussioni preliminari e il casting per il documentario. Include inoltre un montaggio di estratti dalle interviste, le immagini dei luoghi e le voci di alcuni pazienti.

Die Künstlerin und Schriftstellerin Valérie Mréjen arbeitet an einem umfassenden Dokumentarfilm über das psychiatrische Krankenhaus Valvert in Marseille. Während eines Besuchs im März 2008 drehte sie einen kurzen Videofilm, der in Rahmen der Manifesta 7 präsentiert wird. „Die Idee“, so Mréjen, „ist es, das Krankenhauspersonal über ihre Arbeitserfahrungen hier zu interviewen – von den Ärztinnen der Psychiatrie über das Reinigungspersonal, von Krankenschwestern und medizinischen Assistenten zu Arbeitern und Sekretärinnen – um die Entwicklung der psychiatrischen Behandlung seit den 70er Jahren zu untersuchen.“ Dieses Video zeigt ihre ersten Treffen mit dem Personal, die vorbereitenden Diskussionen und das Casting für den Dokumentarfilm. Er enthält eine Montage aus Interviewauszügen, Ortsaufnahmen und die Stimmen einiger Patienten.

RABIH MROUÉ
1967, BEIRUT, LB
LIVES IN BEIRUT, LB



Beirut, 2007

I, THE UNDERSIGNED, 2007
TWO-CHANNEL VIDEO INSTALLATION, 3'
TEXT ON WALL

Rabih Mroué, playwright, screenwriter and director, is among a new generation of Lebanese artists acquiring a reputation both at home and abroad for acutely observed and formally innovative artworks. He incorporates energetic criticism into his theatre, performance and delicate video imagery, and draws attention to political-economic contexts through semi-documentary forms and works in which truth is intermingled with fiction. About his video for Manifesta 7, *I, the Undersigned*, he states: "Officially, the Lebanese Civil War ended in 1990, and until now, none of those responsible and who are still in positions of power have apologized to the Lebanese people for what they committed – with the exception of one, who is counted among those who lost the war. His apology was a short text published in a newspaper in 2002, which almost nobody took seriously. Regardless, it remains registered as the first official apology given. Like many Lebanese citizens, I have waited for apologies from many of those responsible, but nothing has appeared. This is why I decided to take this step and apologize for what I committed during the civil war. And to clarify, this is not a confession; there is a big difference between confession and apology, and I, personally, don't care for confession."

Rabih Mroué, drammaturgo, sceneggiatore e regista, fa parte di una nuova generazione di artisti libanesi che si sta distinguendo sia a livello nazionale che internazionale per le opere altamente intuitive e formalmente innovative. Operando in maniera critica sul teatro, la performance e l'immaginario esile del video, l'artista invita gli spettatori a focalizzare l'attenzione su contesti politico-economici attraverso semi-documentari in cui verità e finzione si intersecano. A proposito del video per Manifesta 7, *I, the Undersigned*, Mroué dichiara: "La guerra civile libanese è terminata ufficialmente nel 1990 ma finora nessuno dei responsabili che rivestono ancora posizioni di potere ha chiesto scusa ai libanesi per ciò che ha commesso, a eccezione di uno, che però

è tra quelli che hanno perso la guerra. Le sue scuse apparvero in un breve testo pubblicato su un quotidiano nel 2002, che quasi nessuno prese seriamente in considerazione. In ogni caso, questa resta la prima richiesta di perdono effettuata. Come molti cittadini libanesi, ho atteso altre scuse da molte persone responsabili, ma non è successo nulla. Ecco perché ho deciso di fare questo passo e di chiedere perdono per ciò che ho commesso durante la guerra civile. Vorrei che fosse chiaro che questa non è una confessione; vi è una grande differenza tra una confessione e una richiesta di perdono, e a me, personalmente, le confessioni non interessano".

Der Dramatiker, Drehbuchautor und Regisseur Rabih Mroué gehört zu einer neuen Generation libanesischer Künstler, die sowohl in ihrer Heimat als auch anderswo aufgrund ihrer scharf beobachtenden und formal innovativen Arbeiten Aufmerksamkeit erlangt haben. Seine Theaterstücke, Performances und die feinfühlig Bildwelt seiner Videoarbeiten üben sich in energetischer Kritik und lenken die Aufmerksamkeit mittels semi-dokumentarischer Ästhetik und der Vermengung von Wahrheit und Fiktion auf den politisch-wirtschaftlichen Kontext. Über sein Video für Manifesta 7, *I, the Undersigned*, sagt er: „Der libanesische Bürgerkrieg endete offiziell im Jahr 1990, und bis jetzt hat keiner der Verantwortlichen, die noch immer in Machtpositionen sind, dem libanesischen Volk ihr Bedauern über ihre Taten ausgesprochen, mit Ausnahme einer Person, die zu den Verlierern des Krieges gezählt wird. Seine Entschuldigung erschien 2002 in einer Tageszeitung, als kurzer Text, den beinahe niemand ernst nahm. Davon abgesehen blieb dies die erste offizielle Entschuldigung. Wie viele libanesische Bürgerinnen und Bürger habe ich auf Entschuldigungen der Verantwortlichen gewartet, aber nichts ist passiert. Deshalb habe ich mich entschieden, diesen Schritt zu tun und mich für meine Taten im Bürgerkrieg zu entschuldigen. Und um eins klarzustellen, dies ist keine Beichte; es existiert ein großer Unterschied zwischen einer Beichte und einer Entschuldigung, und ich persönlich halte nicht viel vom Beichten.“

ROSALIND NASHASHIBI
1973, CROYDON, UK
LIVES IN LONDON, UK



THE PRISONER, 2008
16 MM FILM LOOP PLAYED THROUGH TWO PROJECTORS, 5'

Rosalind Nashashibi's films, collages and photographs investigate the psychological atmosphere of a given space, exploring coexisting levels of reality, myths and other-worldliness. Her project for Manifesta 7 takes its cue from a sequence in Chantal Akerman's film *La Captive* (2000) – adapted from Proust – in which Simon follows his lover Ariane up a long stairway and in and out of shadows. The sound of Ariane's clicking high heels was inserted at the wrong aural distance, disorienting us by sounding close and insistent while the actress is in the background. Our experience of sexual tension and control-obsession is thus heightened.

Nashashibi's 16 mm film installation shows a short sequence in which Anna, a woman in high heels, is being followed. This time the camera itself is the pursuer, a character present but not seen, experienced as if from the viewer's consciousness. One film print loops through two adjacent projectors, so that the same footage is seen on two screens with only as much lag time as is required for the piece of film to travel between the two projectors. The second projection is silent, its images out of sync, like a ghost haunting the sound in delay – a delay rendered mechanical as the film loops through space. Filmic time, made physically tangible, echoes the narrative time on the screens. Anna is imprisoned both within this closed circuit and in the action itself, where we glimpse her hidden complicity with her follower and internalization of its control.

I film, i collages e le fotografie di Rosalind Nashashibi indagano la dimensione psicologica di uno spazio, esplorando diversi livelli in cui coesistono realtà, miti e trascendenza. Il progetto per Manifesta 7 è ispirato a una sequenza del film di Chantal Akerman *La Captive* (2000) – tratto da Proust – in cui Simon segue la propria amante Ariane lungo una scalinata, entrando e uscendo dall'ombra. Il suono prodotto dai tacchi alti di Ariane è inserito alla distanza uditiva sbagliata, creando negli spettatori un senso di disorientamento dovuto al distacco tra il suono, che si sente vicino, e l'immagine dell'attrice, che invece è ripresa sullo sfondo. Così si acuisce la nostra percezione della tensione sessuale e del controllo ossessivo.

L'installazione video (16 mm) di Rosalind Nashashibi mostra una breve sequenza in cui Anna, una donna su tacchi alti, viene seguita. In questo caso è la stessa cinepresa a svolgere il

ruolo di inseguitore, un personaggio presente ma non visibile e percepito come un'estensione della coscienza dello spettatore. Un'unica pellicola scorre attraverso due proiettori posizionati uno accanto all'altro, cosicché lo stesso filmato viene visto su due schermi con uno sfasamento temporale pari al percorso che la pellicola compie passando da un proiettore all'altro. La seconda proiezione è silenziosa, con le immagini fuori sincrono, come uno spettro che segue il suono in ritardo, un ritardo reso meccanico dal movimento della pellicola nello spazio. Il tempo filmico, reso fisicamente tangibile, echeggia il tempo narrativo che si svolge sugli schermi. Anna è imprigionata sia dentro questo circuito chiuso, sia nell'azione stessa, dove intuiamo la sua segreta complicità con chi la segue e l'interiorizzazione del controllo esercitato.

Rosalind Nashashibi's Filme, Collagen und Fotografien untersuchen die psychologische Atmosphäre eines gegebenen Raums und analysieren dabei parallel existierende Realitätsebenen, Mythen und Jenseitigkeiten. Ihr Projekt für die Manifesta 7 wurde durch eine Sequenz in Chantal Akermans Film *La Captive* (2000) inspiriert, einer Proust-Adaption, in der Simon seiner Geliebten Ariane eine lange Treppe hinauf folgt und dabei immer wieder in und aus den Schatten tritt. Das Geräusch von Arianes klappernden Absätzen wurden in versetztem akustischen Abstand eingefügt, so dass die beharrlichen Laute im Vordergrund, im Kontrast zur Schauspielerin, die sich im Hintergrund aufhält, stehen. Unsere Erfahrung von sexueller Spannung und Kontrollbesessenheit wird auf diese Weise gesteigert.

Nashashibi's 16-mm-Film-Installation zeigt eine kurze Sequenz, in der Anna, eine Frau mit hohen Absätzen, verfolgt wird. Dieses Mal ist die Kamera selbst der Verfolger, ein präsenter, aber unsichtbarer Charakter, der durch das Bewusstsein des Betrachters erlebt wird. Eine Filmrolle läuft durch zwei nebeneinander stehende Projektoren, so dass das selbe Filmmaterial auf zwei Leinwänden zu sehen ist, verzögert um die Zeit, die die Filmrolle benötigt um von einem Projektor zum anderen zu wandern. Die zweite Projektion ist lautlos, ihre Bilder asynchron, wie ein Geist, der dem Ton nachjagt – die mechanisch kreierte Verzögerung eines Films der durch den Raum wandert. Die filmische Zeit, die physisch erfahrbar wird, ist ein Echo der narrativen Zeit auf den Leinwänden. Anna ist gefangen, sowohl in diesem geschlossenen Kreis als auch in der Handlung selbst, in der wir ihre versteckte Komplizenschaft mit ihrem Verfolger und ihre Verinnerlichung von Kontrolle erahnen.

LUIGI ONTANI
1943, VERGATO, IT
LIVES IN ROME, IT

MANI IN FESTA, 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION

Ontani uses his body as the primary subject of his works, a tool of expression capable of representing countless dualities: sacred and profane, East and West, male and female, human and divine, art history and folk tradition. In creating his works, the artist uses the most disparate materials ranging from cardboard to glass, fabric to ceramics, photography to video, drawing to performance. The adoption of these different techniques is not, however, an end in itself but an opportunity to experiment with new possibilities and variations on the themes and subjects to which he feels closest, undertaking a *transhistorical* journey. It should also be added that Ontani is himself a *tableau vivant*, a living work of art, the sophisticated result of his own aesthetic and philosophical explorations. The series of sculptures, masks and photographic works presented by the artist at Manifesta 7 include some designed specifically for the entrance to the historical part of the Palazzo delle Poste in Trento, like the polychromatic ceramic sculpture (*ermestetica*) *MarinettiDannunziazione* and the ten lenticular photographs (which Ontani calls *ANAMORpose*) installed in the windows next to the original period works by the Futurist artist Enrico Prampolini.

Ontani utilizza il proprio corpo come soggetto principale delle sue opere, strumento espressivo in grado di rappresentare infiniti binomi: il sacro e il profano, l'oriente e l'occidente, il maschile e il femminile, il divino e l'umano, la storia dell'arte e la tradizione popolare. Nel creare le sue opere, Ontani impiega i materiali più disparati: dal cartone al vetro, dalla stoffa alla ceramica, dalla fotografia al video, dal disegno alla performance. L'artista ricorre tuttavia a diverse tecniche non come un fine in sé, ma in quanto occasione per sperimentare nuove possibilità e variazioni sui temi e i soggetti che più sente vicini, compiendo un viaggio *transtorico*. A tutto ciò occorre infine aggiungere che Ontani è egli stesso un *tableau vivant*, un'opera vivente, sofisticato risultato della propria ricerca estetica e filosofica.



Pinochio, 1972, Photo

In occasione di Manifesta 7, Ontani presenta una serie di opere – sculture, maschere e opere fotografiche – tra cui alcune pensate specificamente per l'ingresso della parte storica del Palazzo delle Poste di Trento, come l'*ermestetica* (scultura in ceramica policroma) *MarinettiDannunziazione*, e le dieci opere fotografiche lenticolari (che l'artista chiama *ANAMORpose*), installate alle finestre accanto a quelle originali dell'epoca dell'artista futurista Enrico Prampolini.

In Ontanis Kunst steht der eigene Körper im Mittelpunkt, ein Ausdruckselement, welches in der Lage ist, eine unendliche Anzahl an Dualitäten hervorzubringen: Das Heilige und Unheilige, Orient und Okzident, männlich und weiblich, das Göttliche und das Menschliche, die Kunstgeschichte und die volkstümlichen Traditionen. Ontani verwendet für seine Kreationen unterschiedlichste Materialien: Vom Karton bis zum Glas, von Stoffen bis hin zur Keramik, von der Fotografie zum Video, von der Zeichnung zur Performance.

Dennoch dienen die verschiedenen Techniken dem Künstler nicht als Selbstzweck, sondern bieten ihm Gelegenheit, eine *transgeschichtliche* Reise anzutreten und dabei neue Möglichkeiten und Variationen über Themen und Gegenstände zu ersinnen, denen er sich besonders verbunden fühlt. Dabei muss hinzugefügt werden, dass Ontani selbst ein *tableau vivant*, ein lebendiges Kunstwerk, als überfeinertes Resultat seiner ästhetischen und philosophischen Untersuchungen darstellt. Anlässlich der Manifesta 7 präsentiert Ontani eine Reihe seiner Werke – Skulpturen, Masken und Fotografien – darunter einige, die speziell für den Eingangsbereich des historischen Teils des Palazzo delle Poste in Trient konzipiert worden sind. Es sind dies die *Ermestetica* (eine Skulptur aus vielfarbiger Keramik) die zehn fotografischen Werke in Linsenform (die der Künstler *ANAMORpose* nennt), die an den Fenstern aufgehängt wurden, welche sich neben den originalen des futuristischen Künstlers Enrico Prampolini befinden.

RIA PACQUÉE
1954, MERKSEM, BE
LIVES IN ANTWERP, BE



ENTRE NOUS QUELQUE CHOSE SE PASSE, 2006
VIDEO, 16' 24"

In the work of Ria Pacquée, relative and existential elements converge. She begins with the premise that life doesn't necessarily revolve around knowledge and understanding, but that everything starts with breathing and a longing for otherness. In her past work, she has headed out onto the streets with a camera and arranged her images around formal elements. The results were visual-aural puzzles: passing images of lines and colors, shadow and light, wind and sand; amalgams of random fragments, combined into a meaningful whole.

Evolving out of this earlier work, *Entre Nous Quelque chose se passe* plays on the movements of people in a park: always alone even if in a group, interchangeable, faceless, and genderless, they do not speak, yet they seem to communicate. Unconsciously, their movements become those of the observer as well.

Nelle opera di Ria Pacquée convergono elementi relativi ed esistenziali. L'artista parte dalla premessa che la vita non si basa essenzialmente sul sapere e la comprensione, ma che tutto inizia da un respiro e un forte desiderio di diversità. In passato si è avventurata per le strade con una macchina fotografica raccogliendo immagini con una preferenza per gli elementi formali. Ne sono risultati dei puzzle visivo-sonori: immagini di linee e colori, ombra e luce, vento e sabbia che

scorrono; amalgami di frammenti casuali combinati in una completezza significativa.

Entre Nous Quelque chose se passe è l'evoluzione dell'opera precedente e gioca sui movimenti delle persone in un parco: sempre sole anche se in gruppo, interscambiabili, senza viso né genere, non parlano, eppure sembrano comunicare. Inconsciamente i loro movimenti diventano gli stessi dell'osservatore.

Im Werk von Ria Pacquée laufen relative und existentialistische Momente zusammen. Sie beginnt unter der Voraussetzung, dass das Leben sich nicht notwendigerweise nur um das Wissen und Verstehen dreht, sondern dass alles mit dem Bedürfnis nach Andersartigkeit und dem Atmen beginnt. Für frühere Arbeiten ging sie mit der Kamera auf die Straße und arrangierte ihre Bilder um formale Elemente herum. Die Ergebnisse waren visuell-akustische Puzzle: vorbeiziehende Bilder von Linien und Farben, Schatten und Licht, Wind und Sand; Amalgame zufälliger Fragmente, verschmolzen zu einem bedeutsamen Ganzen. Sich aus diesen älteren Arbeiten entwickelnd, spielt *Entre Nous Quelque chose se passe* mit den Handlungen von Menschen in einem Park: Immer einsam, auch in der Gruppe, austauschbar, gesichts- und geschlechtslos. Sie sprechen nicht, doch scheinen zu kommunizieren. Unbewusst werden ihre Bewegungen zu jenen der Betrachter.

BERND RIBBECK
1974, COLOGNE, DE
LIVES IN BERLIN, DE



Untitled (BR 44/07), 2007
Ball pen, marker, acrylic,
spar varnish on mdf,

SELECTION OF PAINTINGS, 2007-2008 VARIOUS TECHNIQUES

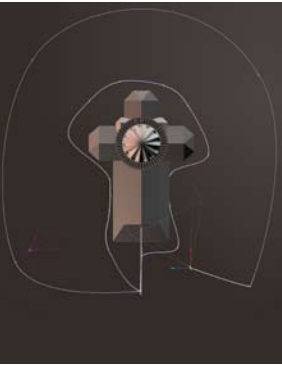
At first glance, the work of Bernd Ribbeck finds its all-too-neat analog in the architecture of Angiolo Mazzoni: small formats are reflected in the cellular construction of spaces, and their historical nature corresponds to imagery that need not be dated in the present. Ribbeck's images make reference to a vocabulary of form that is in some measure as ancient as the architecture in which Manifesta 7 displays it. This artist is nevertheless interested in entirely different utopian schemes from those of the technical, rationalist Mazzoni. Ribbeck's references are marginal figures in the history of art who oriented their creation toward spiritual ideas – like Sweden's Hilma af Klint, Switzerland's Emma Kunz, or the Crystal Chain group of architects, whose plans were unlikely to be realized and were mostly put down on paper as drawings or poetic visions. The field of modern church design is likewise of interest to Ribbeck; here, rational, modernist ideas collide with clerical requirements to create unique constructions. Keeping to his historical points of reference, and with the aid of self-imposed limitations in format and the choice of shapes, Ribbeck aims for the development of an original language of form, in which the role of the visionary is its guiding thread, and which refuses to serve any application.

A prima vista, le opere di Bernd Ribbeck sembrano trovare un'analogia persino troppo semplicistica con l'architettura di Angiolo Mazzoni: il formato ridotto che le caratterizza è riflesso nella struttura cellulare degli spazi, e la storicità del contenuto corrisponde a un immaginario che non ha bisogno di essere collocato nel nostro presente. Le immagini di Ribbeck fanno riferimento a un vocabolario di forme che in una certa misura è tanto antico quanto l'architettura di Manifesta 7 che lo ospita. Ciò nondimeno l'artista si interessa anche a progetti utopici che si distinguono nettamente da quelli tecnici e razionalisti di Mazzoni. Infatti i riferimenti di Ribbeck sono solitamente figure marginali nella storia dell'arte, che hanno orientato la loro creazione verso idee

spirituali, come la svedese Hilma af Klint, la svizzera Emma Kunz, o il gruppo di architetti Crystal Chain, i cui progetti non furono quasi mai realizzati, e rimasero per lo più sulla carta. Allo stesso modo Ribbeck si interessa all'architettura moderna delle chiese; in questo settore le sue idee razionali e moderniste si scontrano con ciò che il mondo clericale ritiene adatto a tali edifici. Fedele ai suoi punti di riferimento e attenendosi ai limiti derivanti dai modelli selezionati, Ribbeck mira a sviluppare un linguaggio originale delle forme, facendo della visionarietà la sua linea guida, rifiutando di sottostare a una qualsiasi imposizione predefinita.

Auf den ersten Blick zeigen sich fast schon allzu-direkte Analogien zwischen dem Werk von Bernd Ribbeck und der Architektur Angiolo Mazzonis: Die gezeigten, kleinformatigen Bilder korrespondieren mit den zellenartigen Räumen, und auch ihre historische Beschaffenheit korrespondiert mit einer Bildwelt, die nicht die der Gegenwart ist: Ribbecks Bilder beziehen sich auf eine Formsprache, die in mancher Hinsicht ebenso Geschichte ist wie die Architektur, in der sie im Rahmen der Manifesta 7 gezeigt werden. Nichtsdestotrotz liegt das Interesse dieses Künstlers in anderen utopischen Entwürfen, als den technisch rationalistischen von Angiolo Mazzoni. Ribbecks Referenzen sind Randfiguren der Kunstgeschichte, deren Werke sich an spirituellen Ideen ausrichteten, wie die Schwedin Hilma af Klint, die Schweizerin Emma Kunz oder die Architektengruppe Crystal Chai, deren Entwürfe kaum zu realisieren waren und meist als Zeichnungen und poetische Visionen auf dem Papier verblieben. Nicht weniger interessiert sich Ribbeck für zeitgenössische Kirchenarchitektur: Hier kollidieren modernistisch-rationale Ideen mit klerikalen Erfordernissen und bringen eigentümliche Gebäudeformen hervor. In Anlehnung an seine historischen Bezugspunkte und mithilfe einer selbst auferlegten Beschränkung von Format und Formwahl strebt Ribbeck nach der Entwicklung einer originellen Formsprache, bei der das Visionäre den Leitfaden bildet, die allen Anwendungszwängen widersteht.

PIETRO ROCCASALVA
1970, MODICA, IT
LIVES IN MILAN, IT



Untitled, 2008,
Digital drawing

GIOCONDITÀ, 2002
DIGITAL ANIMATION, 3'53'', LOOP
JOCKEY FULL OF BOURBON II, 2006
NEON, RESIN AND HAND PAINTED FEATHERS, MICROPHONE POLE, ACRYLIC ON
PAPER ON FOREX, MIRROR, 290 × 680 × 580 CM
THE OVAL PORTRAIT. A VENTRILOQUIST AT A BIRTHDAY PARTY IN OCTOBER 1947, 2005
PASTEL ON PAPER ON PANEL, 91 × 150 CM
THE OVAL PORTRAIT. A VENTRILOQUIST AT A BIRTHDAY PARTY IN OCTOBER 1947, 2005
BLACK AND WHITE POLAROID, 10 × 12 CM

Escaping from any kind of linearity, Pietro Roccasalva’s creative process always has its coinciding beginning and end in a painting. To discern the diverse moments of its trajectory, the artist opens the doors of what he defines as a “workspace”. There, together with all the phases of the graphic creation—objects, furniture, audiovisuals, actions and tableaux vivant—there are visions and obsessions filled with philosophical, historical and artistic instances mixed with events, circumstances and coincidences by which the artificer likes to be surprised. In this way, every image always determines another one, and every work carries a trace of something that has preceded it in a constant back-and-forth of iconographies, which repeat themselves in variety and generate new situations. Roccasalva’s exhibitions are a trail in which the flow of information is framed in different “stages”, formally closed and autonomous (settings, installations, sculptures, videos and digital images) but also part of a wider process. Fluency and solidity pursue each other and exchange until they crystallize in the dynamic two-dimensionality of the painting-processor. What remains is a screenplay, or a musical score, not written beforehand but rather determined by the event and by an artificer unaware and unwilling: “the purpose flourishes through the outcome”.

Eludendo qualsiasi linearità, il processo creativo di Pietro Roccasalva ha sempre il suo punto di partenza e di arrivo in un quadro. Per declinare i diversi momenti di questo percorso, l’artista apre le porte di quello che lui ama definire “cantiere”. In esso, insieme a tutte le fasi della creazione pittorica (oggetti, arredi, audiovisivi, azioni e tableaux vivant), si trovano visioni e ossessioni intrinse di istanze filosofiche, storiche e artistiche, mescolate con eventi, circostanze e coincidenze dalle quali l’artefice si lascia sorprendere. Così un’immagine ne determina sempre un’altra e ogni lavoro porta con sé una traccia di qualcosa che l’ha preceduto, in un continuo rimanendo di iconografie che si ripetono nella diversità e danno vita

a nuove situazioni. Le mostre di Roccasalva sono un percorso in cui il fluire delle informazioni si racchiude in diverse “tappe”, formalmente chiuse e autonome (ambienti, installazioni, sculture, video e immagini digitali) ma che sono, simultaneamente, anche parti necessarie di un processo più ampio. Fluidità e solidità si rincorrono e si alternano fino a cristallizzarsi nella dinamica bidimensionalità del quadro “processore”. Quel che resta è una sceneggiatura o uno spartito musicale non scritto aprioristicamente ma piuttosto determinato, oltre che dall’accadimento, da un artefice inconsapevole e nolente: “l’intento fiorisce dall’esito”.

Sich jeglicher Linearität entgegenstellend, hat der kreative Prozess Pietro Roccasalvas immer einen korrespondierenden End- und Ausgangspunkt in Malerei. Um die diversen Momente dieses Ablaufs zu registrieren, öffnet der Künstler einen von ihm so definierten „Arbeitsplatz“. Zusammen mit allen Phasen und Elementen des bildnerischen Prozesses – Objekten, Möbeln, audiovisuellen Produktionen, Handlungen und Tableaux Vivant– ergeben sich dort Visionen und Obsessionen voll von philosophischen, historischen und künstlerischen Referenzen, von denen der Erfinder sich selbst überraschen und leiten lässt. Jedes Bild ruft so ein weiteres auf den Plan, und jede Arbeit trägt die Elemente einer früheren Arbeit in sich – das Vor- und Zurück der Ikonographien bringt so in der Wiederholung ständig neue Situationen hervor. Roccasalvas Ausstellungen sind so wie eine Spur, in denen Informationen durch verschiedenen „Bühnen“ gerahmt wird (Kulissen, Installationen, Skulpturen, Videos und digitale Bilder umfassend), die formal geschlossen und autonom sind, und doch Teil eines umfassenderen Prozesses. Bewegung und Stasis tauschen sich dort so lange aus und verfolgen einander bis sie in der dynamischen Zweidimensionalität der Malerei verarbeitet werden. Was bleibt ist wie ein Skript, oder eine Partitur, die aber von einem Ereignis selbst hervorgebracht wurde anstatt diesem vorherzugehen, und die ihr Erfinder weder intendiert hat noch sich ihrer bewusst ist: „Der Zweck entsteht erst durch das Ergebnis“.

ROEE ROSEN
1963, REHOVOT, IL
LIVES IN TEL AVIV, IL



Confessions Coming Soon, 2007
video still

THE CONFESSIONS OF ROEE ROSEN, 2008
HD VIDEO, 56'30"
CONFESSIONS COMING SOON, 2007
HD VIDEO, 8' 40"
FROSTED SELF-PORTRAITS, 2004–2006
GOUACHE ON PAPER, 50 × 32.5 CM

In Israel, Roee Rosen is known not only as a virtuoso painter but also as a novelist, intellectual and teacher. His work reflects this hybrid quality, reinventing painting as part of a conceptual, often narrative, framework and producing books that elude classification. *The Confessions of Roee Rosen* begins with the artist’s announcement that he is about to die. He disavows a career replete with lies, scandals, and fake identities. However, his confession are delivered by three surrogates – all foreign female workers residing in Israel – who deliver the monologues in Hebrew, a language they do not speak. Their monologues are based on Rosen’s life but are simultaneously plausible as statements a foreign worker might make. Tackling such charged themes as the exploitative representation of the Holocaust or scatological fantasies, the confessions constitute a peculiar speech act in which the speakers ignore what they say. Three series of Rosen’s paintings are also on display at Manifesta 7. *Martyr Paintings* pursue an emphatically broad spectrum of stylistic quotations to suggest a twilight zone between faith and myth, hagiography and pornography. *Professionals* use the same perverted childhood photo of the artist to depict a potentially infinite range of professional roles. *Frosted Self-Portraits* render the artist as either a piece of chocolate or a piece of shit (following Dalí’s claim that beauty should be edible).

In Israele Roee Rosen è conosciuto non solo come eccellente pittore ma anche come scrittore, intellettuale e insegnante. Le sue opere riflettono una qualità ibrida nella reinvenzione della pittura come parte di una cornice concettuale, spesso narrativa, e nella produzione di libri che sfuggono da qualsiasi classificazione. *The Confessions of Roee Rosen* iniziano con l’artista che annuncia la sua morte imminente e rinnega una carriera piena di bugie, scandali e false identità. Le sue confessioni, comunque, giungono attraverso tre portavoce – tre lavoratrici straniere che risiedono in Israele – che recitano tre monologhi in ebraico, una lingua che non conoscono. I monologhi sono basati sulla vita di Rosen ma risuonano al contempo plausibili come dichiarazioni che gli stessi lavoratori stranieri potreb-

PROFESSIONALS, 1994–1996
OIL ON PAPER, 100 × 66 CM
MARTYR PAINTINGS, 1991–1994
OIL ON PAPER, ACRYLIC, PASTEL, AND SPRAY PAINT ON PAPER, 75 × 57.5 CM

bero fare. Affrontando temi forti, come lo “sfruttamento” delle vicende legate all’Olocausto fino a fantasie scatologiche, le confessioni diventano discorsi dei quali gli oratori ignorano il significato. Vengono anche presentate tre serie di dipinti di Rosen. Nei *Martyr Paintings* un’ampia gamma di citazioni stilistiche rimanda al cono d’ombra tra fede e mito, agiografia e pornografia. In *Professionals* invece, la stessa foto dell’artista da bambino viene di volta in volta modificata e utilizzata per rappresentare una serie potenzialmente infinita di professionalità. Infine i *Frosted Self-Portraits* che raffigurano l’artista simile alla cioccolata o a un escremento (sulla scia di Dalí secondo cui la bellezza dovrebbe essere commestibile).

In Israel ist Roee Rosen nicht nur als virtuoser Maler, sondern auch als Romanautor, Intellektueller und Dozent bekannt. In seinen Arbeiten spiegelt sich diese hybride Qualität. So erfindet er Malerei als Teil eines konzeptuellen, oft narrativen Rahmens neu und produziert Bücher, die sich jeglicher Klassifikation entziehen. *The Confessions of Roee Rosen* beginnt mit der Ankündigung des Künstlers, dass er bald sterben werde. Er verleugnet eine Karriere voller Lügen, Skandale und erfundener Identitäten. Dabei werden seine Beichtmonologe von drei Stellvertreterinnen – allesamt Gastarbeiterinnen in Israel – in Hebräisch vorgetragen, einer Sprache derer sie nicht mächtig sind. Die Monologe basieren auf Rosens Leben, sind aber gleichzeitig auch als potentielle Aussagen der Arbeitsmigratinnen glaubhaft. Sie handeln von brisanten Themen wie der ausbeuterischen Darstellung des Holocausts oder skatologischen Fantasien. Das Eigentümliche des Sprechakts besteht im Unverständnis des Gesagten durch die Rednerinnen. Im Rahmen der Manifesta 7 sind weiterhin drei Bilderzyklen Roee Rosens zu sehen. Seine *Martyr Paintings* arbeiten nachdrücklich mit einem breiten Spektrum stilistischer Zitate, und beleuchten damit die zwielichtige Zone zwischen Glauben und Mythos, Hagiographie und Pornographie. In *Professionals* hingegen greift er ein eigenes Kindheitsfoto auf, um die potentiell unendliche Bandbreite an möglichen beruflichen Rollen aufzuzeigen. Die *Frosted Self-Portraits* geben den Künstler entweder als ein Stück Schokolade oder ein Stück Scheiße wieder (Dalís Anspruch folgend, Schönheit solle essbar sein).

CHRISTOPH RUCKHÄBERLE
1972, PFAFFENHOFEN, DE
LIVES IN LEIPZIG, DE



Untitled (Dancer), 2006, Oil on canvas

SELECTION OF PAINTINGS, 2006-2008 OIL ON CANVAS

Drawing on a voluminous knowledge of both mainstream and obscure currents in art history, Christoph Ruckhäberle has forged a sensibility all his own. Any attempt to dissect his images based on references is met with resistance, a quality in his work he describes as “a construction of reality, not a representation or impression.” Often returning to a characteristic vocabulary of partially undressed figures, social arrangements drawn from memory and historical nostalgia, his work has also evolved toward a subtle preoccupation with pattern and decoration. The ornamentation steps in to complicate the figure-ground relationship.

Attingendo a una ricca conoscenza delle correnti tradizionali e di quelle meno note nella storia dell'arte, Christoph Ruckhäberle ha forgiato una sua sensibilità personale. Ogni tentativo di analizzare le sue immagini in termini referenziali trova resistenza, una qualità del suo lavoro che egli descrive come “la costruzione di una realtà, non una rappresentazione o un'impressione di questa”.

Ricorrendo spesso a un vocabolario classico sia per le figure, parzialmente svestite, che per i contesti sociali dai quali sono tratte, le sue opere fanno leva sulla memoria e sulla nostalgia. Si tratta di una ricerca che evolve verso una sottile attenzione al modello e a un'intricata relazione tra figura e ambientazione.

Mit seinem breiten Wissen etablierter wie auch obskurer Strömungen der Kunstgeschichte hat Christoph Ruckhäberle eine ganz eigene Sensibilität entwickelt. Jeder Versuch, seine Bilder auf ihre Referenzen hin zu analysieren, stößt auf Widerstand, eine Eigenschaft seines Werks, die er als „eine Konstruktion der Realität, nicht ihre Repräsentation oder eine Impression“ bezeichnet. Seine Arbeiten kehren oft zu einem charakteristischen Vokabular teilweise entkleideter Figuren und gesellschaftlicher Arrangements, die der Erinnerung und der historischen Nostalgie entspringen, zurück. So hat sich sein Werk zu einer subtilen Auseinandersetzung mit Oberflächenstrukturen und Dekorationen entwickelt. Das Ornamentale verkompliziert die Figur-Grund-Beziehungen zusätzlich.

NATASCHA SADR HAGHIGHIAN
1967, GIESSEN, DE
LIVES IN BERLIN, DE



CONVERSATION BETWEEN XAVIER LEROY AND MARTINA ZEIDLER, 2007 VIDEO, 45'

Natascha Sadr Haghighian's video shows dancer, choreographer and former microbiologist Xavier Le Roy in conversation with osteopath Martina Zeidler. They talk about their different practices and their understandings of the body. Both deal with very subtle processes in their work that often evade attempts to put them in concrete terms. In acknowledging these processes, their practices form methods and languages outside the traditions of the Enlightenment. In the conversation, they address and discuss knowledge that is produced by the body itself and how this informs their practice, knowledge formations that derive from and constitute the interactions between therapist and client or between performer and audience, and the processes by which knowledge forms, acts out and manifests itself in the body.

Il video di Natascha Sadr Haghighian mostra il ballerino, coreografo ed ex microbiologo Xavier Le Roy in conversazione con l'osteopata Martina Zeidler. I due parlano delle loro diverse attività e delle loro conoscenze inerenti al corpo. Entrambi si confrontano con processi impercettibili che spesso sfuggono a qualsiasi tentativo di descrizione. Nel riconoscere questi processi, le loro competenze sviluppano metodi

e linguaggi che esulano dalla tradizione illuminista. Nel corso della conversazione, i due relatori analizzano e discutono delle esperienze che derivano dal corpo stesso e di come esse condizionino le loro attività. Le forme di sapere che ne derivano costituiscono le interazioni tra il terapeuta e il paziente, tra il performer e il pubblico, alla stregua dei processi grazie ai quali il sapere modella, agisce e si manifesta nel corpo.

Natascha Sadr Haghighian's Video zeigt den Tänzer, Choreografen und ehemaligen Mikrobiologen Xavier Le Roy im Gespräch mit der Osteopathin Martina Zeidler. Sie sprechen über ihre unterschiedlichen Arbeitsweisen und ihr Verständnis des Körpers. Beide befassen sich in ihrer Arbeit mit subtilen Prozessen, die sich zumeist einer begrifflichen Fixierung entziehen. Erkennt man jene Prozesse an, so können ihre Arbeitsweisen als Methoden und Sprachen angesehen werden, die außerhalb der aufklärerischen Tradition stehen. Ihr Gespräch dreht sich um das Wissen, das vom Körper selbst erzeugt wird, und wie sich dieses auf ihre Praktiken und Wissensformationen auswirkt. Sie sprechen auch darüber, wie dieses Wissen in der Interaktion zwischen der Therapeutin und ihrem Patienten oder zwischen dem Tänzer und seinem Publikum zurück gespiegelt wird und sich so vermittelt erneut im Körper manifestiert und ihn agieren lässt.

EYAL SIVAN
1964, HAIFA, IL
LIVES IN LONDON, UK



“HAPPY BIRTHDAYS”: TOWARD A COMMON ARCHIVE, FRAGMENT 2, 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION

Eyal Sivan is a documentary maker whose films include *Der Spezialist* (*The Specialist*), *Aus Liebe zum Volk* (*I Love You All*) and *Route 181*. At Manifesta 7 he presents *“Happy birthdays”: Toward a Common Archive, Fragment 2*. In the Western ideology of memory, the “duty to remember” lies mainly with the victims. Perpetrators of political crimes are rarely obliged to (re)remember their deeds; courts of justice or truth and reconciliation commissions are two of the few places in which they become witnesses. On the condition that the victims in turn become the victors, these places offer ways to collect and even redeem the testimonies of the perpetrators. *“Happy Birthdays”* is composed from an ongoing collection of testimonies by Israeli soldiers and commanders who, in 1948, took an active role in expelling Palestinians from present-day Israel. It attempts to form a base for truth and reconciliation in a case where the “spaces of redemption” do not exist. *“Happy Birthdays”* refers to this year’s double 60th anniversary: of the birth of the state of Israel and of the *Naqba* (Catastrophe), in which more than 700,000 Palestinians were driven from their homes and more than 400 Palestinian villages destroyed. After decades of denial, the testimonies of Palestinians are just now starting to be taken into account; yet official history and public memory remains dictated by Zionist discourse and the Israeli authorities. While the artist concedes it is wishful thinking to believe that a trial or truth commission concerning the Palestinian *Naqba* will take place in the near future, this communal archive seeks to become a historical narrative for Israelis and Palestinians to share together.

Eyal Sivan è un documentarista i cui film includono *Der Spezialist* (*Uno specialista*, 1999), *Aus Liebe zum Volk* (2004), e *Route 181* (2004). A Manifesta 7 presenta l’opera *“Happy Birthdays”: Toward a Common Archive, Fragment 2*. Nell’ideologia occidentale della memoria, il “dovere di ricordare” appartiene principalmente alle vittime. I responsabili di crimini politici sono raramente costretti a ricordare le loro azioni; le Corti di Giustizia e le Commissioni per la Verità e la Riconciliazione sono alcune delle rare occasioni in cui essi diventano testimoni. A condizione che le vittime diventino a loro volta i vincitori, questi luoghi offrono la possibilità di raccogliere e perfino redimere le testimonianze dei criminali. *“Happy Birthdays”* è un lavoro on progress che raccoglie una serie di testimonianze di soldati e comandanti israeliani che rivestivano un ruolo attivo nel 1948 durante l’espulsione dei palestinesi da territori che oggi sono considerati Stato

d’Israele. L’opera cerca di creare una base per la verità e la riconciliazione in un contesto dove gli “spazi di redenzione” non esistono. *“Happy Birthdays”* fa riferimento alla ricorrenza di un doppio sessantesimo anniversario: la nascita dello stato di Israele e l’episodio della *Naqba* (Catastrofe), quando oltre settecentomila palestinesi vennero sradicati dalle loro abitazioni e oltre quattrocento villaggi palestinesi furono distrutti. Dopo decenni di negazione, le testimonianze dei palestinesi iniziano a essere prese in considerazione; eppure la storia ufficiale e la memoria pubblica restano appannaggio del Sionismo e delle autorità israeliane. Mentre l’artista si auspica che venga presto istituito un processo o una commissione sulla verità della *Naqba* palestinese, questo archivio di memorie comuni mira a diventare una narrazione storica condivisa da israeliani e palestinesi.

Eyal Sivan ist ein Dokumentarfilmer, zu dessen Filmen unter anderen *Der Spezialist*, *Aus Liebe zum Volk* und *Route 181* zählen. Auf der Manifesta 7 zeigt er *Happy Birthdays: Toward a Common Archive, Fragment 2*. In der westlichen Gedächtniskultur liegt die „Pflicht des Erinnerns“ meist bei den Opfern. Die an politischen Verbrechen Schuldigen werden selten gezwungen, sich ihrer Taten zu erinnern. Gerichtshöfe oder Wahrheits- und Aussöhnungskommissionen gehören zu den wenigen Orten, an denen sie zu Zeugen werden. Unter der Bedingung, dass Opfer zu Siegern werden, bieten diese Orte die Möglichkeit, die Zeugnisse der Schuldigen aufzunehmen und sogar zu tilgen. *Happy Birthdays* ist eine fortlaufende Sammlung von Zeugenaussagen israelischer Soldaten und Befehlshaber, die im Jahr 1948 eine aktive Rolle bei der Vertreibung der Palästinenser aus dem heutigen Israel spielten. Die Installation versucht in einem Fall, in dem solche „Orte der Erlösung“ nicht existieren, eine mögliche Basis für Wahrheit und Aussöhnung zu schaffen. Sie bezieht sich auf das diesjährige zweifache 60. Jubiläum: Die Gründung des Staates Israel und die *Naqba* (Katastrophe), bei der über 700.000 Palästinenser aus ihrer Heimat vertrieben und mehr als 400 palästinensische Dörfer zerstört wurden. Nach Jahrzehnten der Verleugnung werden den Zeugenaussagen der Palästinenser erst allmählich Rechnung getragen, doch die offizielle Geschichtsschreibung und das kollektive Gedächtnis bleiben weiterhin vom zionistischen Diskurs und den israelischen Obrigkeiten bestimmt. Eyal Sivan räumt ein, dass es wohl eine Wunschvorstellung bleiben wird, dass die Naqba in naher Zukunft Gegenstand einer Wahrheitskommission werden könnte. Das gemeinschaftliche Archiv soll jedoch zu einer historischen Erzählung für beide, Israelis und Palästinenser, werden.

JOSEF STRAU
1957, VIENNA, AT
LIVES IN BERLIN, DE

CONFESSIONAL TYPOGRAPHY, 2008
TEXT AS WALL PAINTING
PRINTED POSTER
TWO LAMPSHADES MADE OF GLASS BEADS

In the past, Josef Strau has often worked with text, whether using it in conjunction with other media in his artworks or producing it in his extensive writings. His project for Manifesta 7 is conceived in homage to Jacob Marcaria, typesetter and printer to the Council of Trent. In reward for his work for the Council, Marcaria, who had the status of an underground figure in the predominantly Jewish book production business of his day, was allowed to continue his active trade in new Hebrew texts of poetry, literary narrative and theological commentary. He set these startling works using a particular typography to achieve imaginative and abstract effects with pure letter forms. Meanwhile, the council was turning Trento into another kind of campus, as new buildings were covered with wall paintings commissioned to depict the Catholic imaginary. This praise of the image stood in contrast to the institutional darkness of the ritual of confession, in which personal tales of transgression were strictly confined to the confession box. Accordingly, Strau’s project attempts to appropriate all these traditional forms of textual presentation: the theological procedures of both mystical and confessional writing by means of typographical elements, and a narrative distributed as printed poster, like an old-fashioned public announcement.

In passato, Josef Strau è spesso ricorso alla forma scritta, sia facendola confluire nel suo lavoro artistico che utilizzando direttamente per li suoi numerosi testi. Il progetto che presenta a Manifesta 7 è stato concepito in omaggio a Jacob Marcaria, tipografo e stampatore per il Concilio di Trento. Quale ricompensa per il lavoro eseguito in occasione del Concilio, a Marcaria, figura secondaria nella produzione editoriale, al tempo dominata da ebrei, fu concesso di continuare a lavorare su nuovi testi ebraici di poesia, narrativa e commentari teologici. Egli realizzò delle opere importanti con caratteri tipografici davvero particolari che raggiunsero effetti astratti e immaginativi attraverso l’uso delle lettere. A quel tempo il Conci-

lio aveva fatto di Trento il luogo di accoglienza per i partecipanti, e i nuovi edifici vennero coperti da affreschi che raffiguravano l’immaginario cattolico. La lode all’immagine contrastava con il rigore istituzionale del rituale della Confessione, in cui i racconti personali di trasgressione rimanevano strettamente confinati all’interno del confessionale. Strau cerca quindi di appropriarsi di tutte queste forme tradizionali di presentazione testuale, dalle procedure teologiche di scrittura, sia mistica che confessionale, per mezzo degli elementi tipografici, fino alla narrativa divulgata attraverso un mezzo di comunicazione ormai datato come il manifesto stampato.

Bereits in Vergangenheit hat Josef Strau oft mit Text gearbeitet, ob im Zusammenhang mit anderen Medien in seinen künstlerischen Arbeiten oder als Autor. Sein Projekt für Manifesta 7 wurde als Hommage an Jacob Marcaria konzipiert, den Schriftsetzer und Drucker des Trienter Konzils. Als Anerkennung seiner Arbeit im Konzil erhielt Jacob Marcaria, der den Status einer Untergrundfigur in der vornehmlich jüdischen Buchproduktion seiner Zeit inne hatte, die Erlaubnis, seinen regen Handel mit neuer hebräischer Poesie, literarischen Erzählungen und theologischen Kommentaren fortzuführen. Diesen Aufsehen erregenden Schriftstücken gab er in eine spezifische Typografie, um fantasievolle und abstrakte Effekte mit den reinen Formen der Buchstaben zu erzielen. In der Zwischenzeit verwandelte das Konzil die Stadt Trient in eine Art Campus und beauftragte die Dekoration neuer Gebäude durch Wandmalereien mit katholischen Bildinhalten. Diese Huldigung des Bildes steht im Kontrast zur institutionellen Dunkelheit des Beichtrituals, bei dem persönliche Geschichten der sündhaften Übertretungen strikt an den Beichtstuhl gebunden waren. Straus Projekt versucht sich diese traditionellen Formen textlicher Repräsentation durch Referenzen zu den theologischen Verfahren der Darstellung mystischer wie konfessioneller Schriften durch typographische Elemente anzueignen. Außerdem präsentiert Strau eine Geschichte, die als bedrucktes Poster, im Stil vergangener öffentlicher Ankündigungen, verteilt wird.

JAVIER TELLEZ
1969, VALENCIA, VE
LIVES IN NEW YORK, US

PERFETTA LETIZIA, 2008
HD VIDEO, 20'

“On a beam, which supports the ceiling of Brecht’s study room, are painted the words: ‘Truth is concrete.’ On a windowsill stands a small wooden donkey that can nod his head. Brecht has hung a little sign round its neck on which he has written: ‘Even I must understand it’.”
Walter Benjamin, 24 July 1934

Working between fiction and nonfiction, Javier Tellez shatters the sociocultural barriers to which we have been accustomed, by creating what he calls “a cinematographic passport” aimed at letting the less-seen people in our society emerge. At Manifesta 7 he introduces his new video, shot inside the Franciscan library of Saint Bernardino in Trento. It is here that the artist led several animals – a lamb, a wolf, a donkey, and some predatory birds – that “assisted” at the readings of the friars of the convent. The chosen texts for the particular meeting have been taken from the *Actus beati Francisci et sociorum eius*, better known as the *Little Flowers of Saint Francis*, probably written by Ugolino da Montegiorgio between 1370 and 1390. The title indicates the choice of “little flowers,” 53 texts seen as meaningful for the life of the saint and of his first companions. Among these, many narrate the extraordinary capacity of Francis to talk to the animals. “As St. Francis was thus speaking these words, all those birds started to open their beaks and stretch out their necks and reverently incline their heads all the way to the ground, and with acts and songs demonstrate that the Holy Father was pleasing them immensely. And with them St. Francis rejoiced and was delighted [...] and for that reason in them he devoutly praised the Creator.” The video ideally recreates the moments of communion between the saint, nature and all “its creatures.”

“Su una trave del soffitto dello studio di Brecht sono dipinte le parole: ‘la verità è concreta’. Sul piano di una finestra c’è un asinello di legno che può assentire con la testa. Brecht gli ha appeso un cartello al collo dove ha scritto ‘devo capirlo anch’io’.”
Walter Benjamin, 24 luglio 1934

Lavorando tra documentazione e finzione, Javier Tellez infrange le barriere socio culturali a cui siamo abituati, creando quello che lui stesso chiama un “passaporto cinematografico” volto a far emergere le figure meno in luce della nostra società. A Manifesta 7 presenta il suo nuovo video, realizzato all’interno della biblioteca francescana di San Bernardino a Trento. Qui l’artista ha condotto alcuni animali – un agnello, un lupo, un asino e alcuni uccelli predatori – che hanno “assistito” alle letture dei frati del convento. I brani scelti per questo particolare incontro sono stati tratti dal *Actus beati*



Biblioteca di S. Bernardino, Trento

Francisci et sociorum eius, più noto come *Fioretti di San Francesco*, composto probabilmente da Ugolino da Montegiorgio tra il 1370 e il 1390. Il titolo indica la scelta di “piccoli fiori”, 53 brani considerati significativi nella vita del santo e dei suoi primi compagni. Di questi, molti raccontano della straordinaria capacità di Francesco di parlare agli animali. “Dicendo loro santo Francesco queste parole, tutti quanti quelli uccelli cominciarono ad aprire i becchi e distendere i colli e aprire l’ali e riverentemente inchinare li capi infino in terra, e con atti e con canti dimostrare che il padre santo dava loro grandissimo diletto. E santo Francesco con loro insieme si rallegrava e diletta, e maravigliavasi molto di tanta moltitudine d’uccelli e della loro bellissima varietà e della loro attenzione e familiarità; per la qual cosa egli in loro divotamente lodava il Creatore”. Il video ricrea idealmente questi momenti di comunione tra il santo, la natura e le “sue creature”.

„Auf einen Längsbalken, der die Decke von Brechts Arbeitszimmer stützt, sind die Worte gemalt: ‚Die Wahrheit ist konkret.‘ Auf einem Fensterbord steht ein kleiner Holzesel, der mit dem Kopf nicken kann. Brecht hat ihm ein Schildchen umgehängt und darauf geschrieben: ‚Auch ich muss es verstehen.‘“
Walter Benjamin, 24. Juli 1934

Mit seiner Arbeit zwischen Fiktion und Dokumentation reißt Javier Tellez die gewohnten sozialkulturellen Grenzen ein. Was er als „filmischen Ausweis“ bezeichnet, soll die weniger sichtbaren Mitglieder unserer Gesellschaft hervortreten lassen. Auf der Manifesta 7 stellt er seine neue Videoarbeit vor, die er in der franziskanischen Bibliothek von Sankt Bernhard in Trient aufgenommen hat. Der Künstler führte einige Tiere – ein Lamm, einen Wolf, einen Esel und ein paar Raubvögel – in das Kloster, die den Lesungen der Brüder „beiwohnten“. Die für dieses spezielle Treffen ausgewählten Texte entstammen dem Werk *Actus beati Francisci et sociorum eius*, das besser als die *Fioretti des Heiligen Franziskus* bekannt ist und wahrscheinlich von Ugolino da Montegiorgio zwischen 1370 und 1390 verfasst wurde. Der Titel verweist auf die Auswahl „kleiner Blumen“ und bezeichnet damit 53 Texte, die für das Leben des Heiligen und seiner ersten Begleiter als bedeutsam erachtet werden. Viele von ihnen erzählen von seiner außergewöhnlichen Fähigkeit, mit den Tieren zu sprechen: „Auf diese Worte des heiligen Franziskus begannen die Vögel samt und sonders ihre Schnäbel zu öffnen, die Flügel zu spannen, die Hälse zu recken – und bekundeten durch Sang und Gebärde, dass ihnen die Worte des Heiligen großes Ergötzen bereiteten. Wie er das schaute, empfand er eine wundersame Freude im Geiste. Und da (...) pries er in ihnen den wunderbaren Schöpfer.“ Das Video stellt die Momente der Kommunion zwischen dem Heiligen, der Natur und „all ihren Geschöpfen“ nach.

ALTHEA THAUBERGER
1970, SASKATOON, CA
LIVES IN VANCOUVER, CA AND BERLIN, DE



AMON L'DEA UMENA DE POETICHES IMPIENIDA (WE LOVE THE HUMAN IDEA FULL OF POETRY), 2008
HD VIDEO, 20'
WALLPAPER

The photographs, films, videos and performances of Althea Thauberger often involve long or short-term collaborations within actual or make-believe sociopolitical structures. At Manifesta 7 Thauberger is presenting new works based on texts by three Ladin writers from the Fassa Valley. The approximately 30,000 Ladins of the Dolomites are an ethnic and linguistic minority. Ladin is an ancient Rhaeto-Romance language still spoken in these valleys—which until the development of transportation corridors around the First World War, were largely isolated and had developed distinct, complex micro-cultures and social rituals. The valleys have seen massive transformations in the 20th Century. After thousands of years of subsistence agriculture, and periods of oppression, the region emerged from the traumas of the wars and fascist period with a booming tourist economy. The Fassa Valley is the only Ladin-speaking area in the province of Trentino. The 7,000 Ladini in the Valley speak a dialect that is distinct from—and sometimes not understandable to—Ladin speakers from the other Valleys. Amongst these 7,000, three idioms are spoken in the Fassa Valley. Beginning with the language itself, Thauberger’s work considers their complex recent history.

In collaboration with Claus Soraperra, Vigilio Iori, Stefano dell’Antonio and the Istituto Culturale Ladino della Val di Fassa.

Le fotografie, i film, i video e le performance di Althea Thauberger implicano spesso delle collaborazioni a breve o lungo termine con strutture socio-politiche esistenti o fittizie. A Manifesta 7 l’artista presenta una nuova opera basata sui testi di tre poeti ladini della Val di Fassa. I circa trentamila ladini che vivono nelle Dolomiti costituiscono una minoranza etnica e linguistica. Il ladino è una lingua reto-romanza, tuttora parlata in alcune valli, che fino all’avvento delle direttrici dei trasporti all’epoca della Prima Guerra Mondiale avevano mantenuto l’isolamento e sviluppato microculture e rituali sociali distinti e complessi. Le valli hanno subito profondi mutamenti nel XX Secolo. Dopo migliaia di anni di agricoltura di sussistenza e periodi di oppressione, la

regione è uscita dal buio delle guerre e del periodo fascista grazie al boom del turismo. La Val di Fassa è l’unica zona in cui si parla ladino all’interno della Provincia di Trento. I settemila ladini della valle parlano un dialetto distinto, e spesso incomprensibile, dai ladini delle altre valli. All’interno di questi settemila, si possono individuare tre ulteriori idiomi. Partendo dalla lingua, il lavoro di Altea Thauberger analizza la complessa storia recente della popolazione.

In collaborazione con Claus Soraperra, Vigilio Iori, Stefano dell’Antonio e l’Istituto Culturale Ladino della Val di Fassa.

Die Fotografien, Filme, Videos und Performances von Althea Thauberger finden häufig innerhalb von tatsächlichen oder auch vorgegebenen soziopolitischen Strukturen statt. Im Rahmen der Manifesta 7 präsentiert Thauberger neue Arbeiten, die auf Texten von drei ladinischen Schriftstellern aus dem Fassatal basieren.

Die ungefähr 30,000 Ladinler der Dolomiten sind eine ethnische und sprachliche Minderheit. In den Tälern, die bis zur Entwicklung moderner Transportkorridore um die Zeit des ersten Weltkriegs weitgehend isoliert waren, und in denen sich ausgeprägte, komplexe Mikrokulturen und soziale Rituale entwickelt haben, wird noch heute Ladinisch - eine uralte, oft zu den rätoromanischen Sprachen gezählte Sprache – gesprochen. Das 20. Jahrhundert hat diese Täler massiven Veränderungen unterworfen. Nach Jahrtausenden selbstversorgender Landwirtschaft, und Zeiten imperialer Unterdrückung entwickelte die Region nach dem Trauma der Weltkriege und der faschistischen Periode eine boomende Touristik-Industrie. Im Trentino ist das Fassatal der einzige Ort, in dem ladinisch gesprochen wird. Die dort einsässigen rund 7,000 Ladinler sprechen wiederum einen von den anderen Tälern unterschiedlichen Dialekt, der auch dort teilweise nicht verstanden wird, und der sich wiederum in drei Mundarten unterteilt. Ausgehend von der Sprache beschäftigt sich Thauberger’s Arbeit mit der komplexen (jüngeren) Geschichte der Ladinler.

In Zusammenarbeit mit Claus Soraperra, Vigilio Iori, Stefano dell’Antonio und Istituto Culturale Ladino della Val di Fassa.

ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN
1951, ANTWERP, BE
LIVES IN ANTWERP, BE

THEORY CAN BE SEXY (KALLIGRAPHIE), 2007–2008
DRAWINGS ON PAPER, 24 × 30 CM
RITUAL ASPECTS OF ART, 2007–2008
DRAWINGS ON PAPER, 42 × 29,7 CM
SHANGHAI DEMOIRE, 2007–2008
COLLAGES ON PAPER, 27 × 36 CM
ACHTEROVER/HINTERHER/BACKWARDS, 2000
COMPUTER ANIMATION, 5'
GOD EN GEWELD (GOD AND VIOLENCE), 1994
OLD PENCIL DRAWINGS, 32 × 24 CM

Anne-Mie Van Kerckhoven’s work involves painting, drawing, computer art and video art. About her drawings she says: “Since 1974 I have made drawings from my subconscious. I always refused to find logical meaning behind the apparent mind maps. I rarely had the chance to show them – no art-world interest. I never stopped making them. All the years, mingled together, give an overview of a certain evolution going on in my brain. Now I am archiving them: thirty years of automatic drawing.” The series *Kalligraphie* was produced in consultation with sources on Giordano Bruno, the structure of atoms and molecules, and Saturn. The drawings are the spontaneous outcome of all these influences. Their natural continuation is *Ritual Aspects of Art*, which deals with ritual and prehistoric art and artificial moons. The video *Achterover/Hinterher/Backwards* animates a half-naked woman leaning back: the image changes colors slowly, revealing periods of art history. In the drawings *God en Geweld*, the model and the skeleton imitate a magnetopath and his patient: the woman-model instills a more natural perception of death and a new kind of inner control. The collages of *Shanghai Demoire* incorporate Chinese ritual theater masks and Japanese naked woman pictures bought on the street in Shanghai. The artist gave each the title of a classic Chinese good luck image.

Anne-Mie Van Kerckhoven combina disegno e pittura, immagini generate a computer e video, installazioni multimediali e scrittura. Dei suoi disegni dice: “A partire dal 1974 ho tracciato disegni provenienti dal subconscio. Ho sempre rifiutato di trovare un significato logico dietro le mappe apparenti della mente. Raramente ho avuto la possibilità di mostrarli, nessuno nel mondo dell’arte ne era interessato. Ma non ho mai smesso di farli. Mettendo insieme tutti gli anni di lavoro, si ha una panoramica di una sorta di evoluzione che si è sviluppata nel mio cervello”. La serie *Kalligraphie*, è stata realizzata mettendo a confronto fonti su Giordano Bruno, la struttura degli atomi e delle molecole, e Saturno. I disegni nascono spontaneamente dal semplice accostamento di queste influenze. La loro continuazione naturale è *Ritual Aspects of Art*, che tratta dell’arte



Shanghai Demoire: Getting rich in all seasons, 2007, paper collage

rituale e preistorica e delle lune artificiali. Il video *Achterover/Hinterher/Backwards* è l’animazione di una donna per metà nuda che si china all’indietro: l’immagine cambia colore lentamente e si trasforma a seconda dei diversi periodi della storia dell’arte. Nella serie di disegni *God en Geweld*, una modella e uno scheletro imitano un magnetopata e il suo paziente: la modella instilla una percezione più naturale della morte e un nuovo tipo di controllo interiore. I collage di *Shanghai Demoire* uniscono le maschere del teatro cinese tradizionale e le immagini di donne giapponesi nude comprate nelle strade di Shanghai. L’artista ha dato ad ognuna il nome di una classica immagine cinese portafortuna.

Anne-Mie Van Kerckhovens Werk umfasst Malerei, Zeichnung, Computer- und Videokunst. Über ihre Zeichnungen sagt sie: „Seit 1974 habe ich Zeichnungen sozusagen aus dem Unterbewusstsein heraus gemacht. Ich habe mich immer geweigert, logische Bedeutungen hinter diesen offenkundigen Mind Maps zu finden. Ich hatte selten die Gelegenheit, sie auszustellen – kein Interesse aus der Kunstwelt. Ich habe nie aufgehört, sie zu zeichnen. All diese Jahre vermengt ergeben einen Überblick über eine gewisse Evolution in meinem Hirn. Jetzt archiviere ich sie: dreißig Jahre automatisches Zeichnen.“ Die Serie *Kalligraphie* wurde produziert, indem die Künstlerin einige Quellen zu Giordano Bruno der Struktur von Atomen und Molekülen und Saturn gegenüber stellte. Sie lässt sie miteinander und mit ihrer intuitiven Art des Zeichnens kollidieren. Ihre natürliche Fortsetzung ist *Ritual Aspects of Art*, die von ritueller und prähistorischer Kunst und künstlichen Monden handeln. Das Video *Achterover/Hinterher/Backwards* animiert eine halbnackte Frau, die sich zurücklehnt: Das Bild verändert langsam seine Farbe und deckt Bereiche der Kunstgeschichte auf. In den Zeichnungen *God en Geweld* imitieren das Modell und das Skelett einen Magnetopathen und seinen Patienten. Das weibliche Modell löst eine natürlichere Wahrnehmung des Todes und eine neue Art der inneren Kontrolle aus. Die Collagen von *Shanghai Demoire* vereinen chinesische rituelle Theatermasken und Abbildungen von nackten Japanerinnen, die man in Shanghai auf der Straße kaufen kann. Die Künstlerin hat jeder von ihnen den Namen eines klassischen chinesischen Glückssymbols gegeben.“

BARBARA VISSER
1966, HAARLEM, NL
LIVES IN AMSTERDAM, NL



Recreation room for the workers in the “Palazzo delle Poste”, Trento, with Depero’s stained-glass windows, Mart, Archivio del ‘900, Fondo Angiolo Mazzoni.

FORMER FUTURES, 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION

Barbara Visser’s work deals with the uncertain relationship between recording and dramatizing questions of history and its possible representations. Images and texts included in her work are merely vessels for “future memories.” Their shape and appearance alter the content of what was once worth remembering. The ambiguity of particular codes and systems within the images, sounds and text employed in her work challenges the viewer to reconsider ingrained ways of perceiving the world. *Former Futures* stages the exchange of letters between Angiolo Mazzoni, the architect of the Palazzo delle Poste, and Fortunato Depero, an artist who was determined to win the commission for some large scale works for this building. The well-documented relationship between Futurism and Fascism emerges here on a level that has escaped history books. Depero’s designs for the huge windows feature symmetrical cityscapes celebrating the technical and artistic abilities of man and machine. These images of upward movement from the first half of the twenty century stand diametrically opposed to the current model of progress, which glorifies a decrease in the speed of our private lives: the slow movements that have emerged globally originated in Rome as a protest against the opening of a well-known hamburger restaurant chain. *Former Futures* looks at progress, and presents acceleration and deceleration as two sides of the same coin.

L’opera di Barbara Visser analizza la relazione incerta tra la registrazione e la drammatizzazione della storia, e come questa possa essere rappresentata. Le immagini e i testi delle sue opere sono semplici vascelli per “memorie future”, mentre la loro forma e la loro immagine alterano il significato di ciò che una volta valeva la pena ricordare. L’ambiguità di alcuni codici e sistemi che l’artista sceglie per l’immagine, il suono e il testo, spingono lo spettatore a riconsiderare il modo consolidato di percepire il mondo. *Former Futures* mette in scena lo scambio di lettere tra Angiolo Mazzoni, l’architetto del Palazzo delle Poste, e Fortunato Depero, l’artista intenzionato a vincere la commissione per un grande intervento nello stesso edificio. La nota relazione che si era instaurata tra il Futurismo e il Fascismo emerge in

questo contesto a un livello che sfugge ai libri di storia. I disegni che Depero aveva realizzato per le grandi finestre riportano vedute urbane simmetriche che celebrano le capacità tecniche e artistiche dell’uomo e della macchina. Tipiche della prima metà del ventesimo secolo, queste immagini mostrano un movimento verso l’alto e sono diametralmente opposte al modello corrente di progresso, che esalta il rallentamento del ritmo della nostra vita quotidiana, come attestano i movimenti *slow* emersi a livello globale, che hanno avuto origine a Roma dalle proteste contro l’apertura di una nota catena di ristoranti fast food. *Former Futures* guarda al progresso, presentando l’accelerazione e la decelerazione come due facce della stessa medaglia.

Barbara Vissers Werk handelt von der ungewissen Beziehung zwischen der Registrierung und Dramatisierung von Fragen der Geschichte und ihren möglichen Darstellungen. Die in ihrer Arbeit integrierten Bilder und Texte sind bloße Gefäße für „zukünftige Erinnerungen“. Form und Erscheinung verändern den Inhalt dessen, was einst Anlass der Erinnerung war. Die Zweideutigkeit bestimmter Codes und Systeme innerhalb der Bilder, Geräusche und Texte in ihrem Werk fordern den Betrachter zur Revision tief verwurzelter Betrachtungsweisen der Welt auf. *Former Futures* inszeniert den Austausch von Briefen zwischen Angiolo Mazzoni, dem Architekten des Palazzo delle Poste, und Fortunato Depero, einem Künstler, der entschlossen war, den Auftrag für einige großformatige Werke für dieses Gebäude zu erhalten. Die gut dokumentierte Beziehung zwischen Futurismus und Faschismus erreicht hier eine Ebene, die den Geschichtsbüchern entgangen ist. Deperos Entwürfe für die riesigen Fenster zeigen symmetrische Stadtlandschaften, die die technischen und künstlerischen Fähigkeiten von Mensch und Maschine zelebrieren. Diese Bilder des Aufschwungs aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stehen dem gegenwärtigen Fortschrittsmodell, das eine Verlangsamung unseres Privatlebens glorifiziert, diametral gegenüber: Die weltweit entstandenen „Slow“-Bewegungen fanden ihren Ursprung in Rom, als Protest gegen die Eröffnung einer bekannten Hamburger-Restaurantkette. *Former Futures* untersucht den Fortschritt und präsentiert Beschleunigung und Verlangsamung als zwei Seiten derselben Medaille.

KLAUS WEBER
1967, BERLIN, DE
LIVES IN BERLIN, DE



Beulen, 2007, paper collage

LARGE WIND CHIME, 2008
SCULPTURE, BLACK METAL TUBES
SHAPE OF THE APE, 2007
MIXED-MEDIA INSTALLATION

Klaus Weber is interested in the potentiality of the anti-civilizing, the dialectic between nature and culture. The motif of the ape recurs in several of his recent works. As the inner animal, the *anima*, it has to be awakened, embraced, erased – not in the sense of a nostalgic step back, but rather toward a new humanity whose subjectivity is not in opposition to its environment.

In *Shape of the Ape*, a chimpanzee sits on a stack of books, contemplating a human skull. The motif refers to *Ape with Skull*, sculpted by a now-obscure German Jewish artist in 1893. Lenin kept a copy on his study desk his whole life. Another was unexpectedly recovered after the Second World War from a German plane that was shot down while on a special mission for Hitler, and had sunk in the deepest lake in Austria. The sculpture depicts the magic point of creativity and reinvention, part of the iconography of the artist's mind inventing the world by mocking it. Another work by Weber for Manifesta 7, *Large Wind Chime*, produces a deep, dissonant sound based on the tritone and the Arab 17-tone scale. The medieval Church ruled that the dissonant tritone was the interval of the Devil or *diabolus in musica* (the devil in music). The Arabic scale includes tones absent from Western music. Together they produce a deep, strange humming that can be "listened to" with the whole body.

Klaus Weber è interessato alla potenzialità di un'anti-civiltà all'interno della dialettica tra natura e cultura. Il tema della scimmia riappare in alcune sue opere recenti. Come animale interiore, l'anima deve essere risvegliata, abbracciata, cancellata, ma non nel senso di un nostalgico passo a ritroso, quanto invece verso una nuova umanità, la cui soggettività non sia in contrapposizione con il mondo esterno. In *Shape of the Ape*, uno scimpanzé siede su una pila di libri contemplando un teschio umano. Il soggetto fa riferimento a *Ape with Skull*, scolpito nel 1893 da un artista tedesco ebreo ora dimenticato. Lenin ne tenne una copia nel suo studio per tutta la vita. Un'altra venne recuperata inaspettatamente dopo la Seconda Guerra Mondiale su un aereo tedesco, in missione speciale per Hitler, che fu ritrovato colpito e affon-

dato nel lago austriaco più profondo. La scultura rappresenta un magico incontro di creatività e reinvenzione, un'iconografia della mente dell'artista che inventa il mondo nel deriderlo. Un'altra opera di Weber per Manifesta 7, *Large Wind Chime*, produce un profondo suono dissonante basato sul tritono e la scala araba a diciassette toni. La chiesa medievale aveva proclamato il tritono dissonante l'intervallo del Diavolo o *diabolus in musica*. La scala araba include toni che non sono presenti nella musica occidentale. Insieme essi producono uno strano, profondo mormorio che si può "ascoltare" con l'intero corpo.

Klaus Weber ist an der Möglichkeit einer Anti-Zivilisation innerhalb der Dialektik von Natur und Kultur interessiert. Das Motiv des Affen erscheint in zahlreichen seiner jüngeren Arbeiten. Das innere Tier, *anima* (die Seele), muss erweckt, umschlungen, ausgelöscht werden – nicht im Sinne eines nostalgischen Schrittes zurück, sondern vorwärts in eine neue Menschlichkeit, deren Subjektivität nicht im Gegensatz zu ihrer Umgebung steht. In *Shape of the Ape* sitzt ein Schimpanse auf einem Bücherstapel und betrachtet einen menschlichen Schädel. Das Motiv bezieht sich auf *Affe mit Schädel*, eine Skulptur von einem heute in Vergessenheit geratenen deutsch-jüdischen Künstler aus dem Jahr 1893. Lenin besaß Zeit seines Lebens eine Kopie davon auf seinem Schreibtisch. Eine weitere Kopie wurde unerwarteterweise nach dem Zweiten Weltkrieg aus einem Deutschen Flugzeug geborgen, das während einer Sondermission für Hitler abgeschossen worden und in den tiefsten See Österreichs gesunken war. Die Skulptur fängt den magischen Augenblick der Kreativität und Neuerfindung ein, Teil der Ikonografie des künstlerischen Geistes, der die Welt durch Nachahmung erfindet. Eine weitere Arbeit Webers für die Manifesta 7, *Large Wind Chime*, bringt einen tiefen, dissonanten Klang hervor, der auf dem Dreiton sowie der arabischen 17-Ton Skala basiert. Die mittelalterliche Kirche definierte den dissonanten Dreiton als Intervention des Teufels oder *diabolus in musica*. Die arabische Skala enthält Töne, die in der westlichen Musik nicht vorkommen. Gemeinsam produzieren sie ein tiefes, eigentümliches Summen, das mit dem ganzen Körper „hörbar“ ist.

EYAL WEIZMAN
1970, HAIFA, IL
LIVES IN LONDON, UK



Ethiopia 1985, Aid drops and distribution, Film stills from the Médecins Sans Frontières archiv

665: THE LESSER EVIL: FRAGMENTS FROM AN ARCHIVE
MIXED MEDIA INSTALLATION

Architect and author Eyal Weizman heads the Centre for Research Architecture at Goldsmiths, University of London. His present work interrogates the "lesser evil," the dilemma of choice in situations where the available options are or seem to be limited. The condition through which this choice is articulated affirms an economic model embedded in the heart of ethics, according to which various forms of misfortune can be calculated, compared, and thus minimized. In its various forms, the principle of the lesser evil functions as a pragmatic compromise, an exception to common ethics and political beliefs. It serves as the primary justification for the very notion of exception. The question of the lesser evil originates in classical ethics. It is central to Christian theology, and later shifts into utilitarian philosophy and liberalism. Recently, it has been prominently invoked in international attempts to govern the economies of violence within the "war on terror" and in the attempts by private organizations to maneuver through the paradoxes and complicities of oppositional action and humanitarian aid. This installation is conceived as the seed for a "micro-conference." It is composed of several lectures with slides, each presenting a historical narrative – the 1985 humanitarian campaign for Ethiopia and Israeli activists' struggle against the Wall. The recorded conversations with participants in these events open up discussion about how the lesser evil and its associated language have become our preferred mode of political action, beyond any horizon of ultimate satisfaction.

Architetto e autore, Eyal Weizman dirige il Centre for Research Architecture del Goldsmiths College di Londra. Nell'opera presentata a Manifesta 7 si interroga sul significato del dilemma del "male minore". La condizione per cui tale scelta avviene introduce un modello economico nel cuore dell'etica, secondo il quale le varie forme di sfortuna possono essere calcolate, paragonate e quindi minimizzate. Nelle sue varie forme, il principio del male minore ha la funzione di un compromesso pragmatico, un'eccezione all'etica comune e ai credi politici; serve infatti da giustificazione primaria nella stessa nozione dell'eccezione. La questione del male minore ha origine nell'etica classica, e forma una categoria centrale nella teologia cristiana e successivamente nella filosofia utilitarista e nel liberalismo. È stata di recente invocata con insistenza nei tentativi dello stato di gestire l'economia della violenza nella "guerra al terrore" e nei tentativi da parte di orga-

nizzazioni private di destreggiarsi tra i paradossi e le complicità delle azioni offensive e degli aiuti umanitari. Questa installazione viene concepita come il seme per una "micro-conferenza" e si compone di varie *lectures* accompagnate da diapositive che raccontano eventi storici: la campagna umanitaria per l'Etiopia e la lotta degli attivisti israeliani contro il Muro. Dalle conversazioni registrate tra alcuni dei partecipanti scaturiscono delle domande su come la questione del male minore e il linguaggio che ne deriva, siano diventati il nostro modo preferito per portare avanti un'azione politica che si colloca al di là di qualsiasi soluzione accettabile.

Der Architekt und Autor Eyal Weizman leitet das Centre for Research Architecture an der Goldsmiths-Universität in London. In seiner aktuellen Arbeit untersucht er das „geringere Übel“ (*lesser evil*), das Dilemma einer notgedrungenen Wahl in Situationen, in denen die verfügbaren Möglichkeiten begrenzt sind oder zu sein scheinen. Die Bedingungen, die diese Wahl strukturieren, bestätigen ein ökonomisches, im Zentrum der Ethik eingebettetes Modell, nach dem zahlreiche Formen des Übels berechnet, verglichen und dadurch minimiert werden können. In seinen verschiedenen Ausprägungen funktioniert das Prinzip des geringeren Übels als pragmatischer Kompromiss, als Ausnahme der üblichen ethischen und politischen Vorstellungen. Es dient als grundlegende Rechtfertigung für die eigentliche Idee der Ausnahme. Die Frage des geringeren Übels entstammt der klassischen Ethik. Es ist ein Kernstück der christlichen Theologie und verlagert sich später in Richtung utilitaristische Philosophie und Liberalismus. Unlängst wurde es vor dem Hintergrund internationaler Bestrebungen zur Eindämmung der Gewaltökonomien im „Krieg gegen den Terror“ öffentlich reanimiert. Es bestimmte ebenfalls die Versuche privater Organisationen, die Paradoxien und Komplizenschaften oppositioneller Aktionen im Zusammenhang mit humanitärer Hilfe zu manövrieren. Die Installation *Lesser Evils* ist als Keimzelle einer „Mikro-Konferenz“ konzipiert. Sie besteht aus mehreren Diavorträgen, die je eine historische Erzählung präsentieren: Die humanitäre Kampagne für Äthiopien aus dem Jahr 1985 sowie den Kampf israelischer Aktivisten gegen den Mauerbau. Die aufgezeichneten Gespräche mit Teilnehmerinnen und Teilnehmern dieser Geschehnisse eröffnen eine Diskussion über die Art und Weise, auf welche das geringere Übel und die mit ihm verbundene Sprache – jenseits des Horizontes ultimativer Befriedigung – unser bevorzugter Modus politischer Aktion geworden ist.

THE MUSEUM OF EUROPEAN NORMALITY
BY MARIA THEREZA ALVES, JIMMIE DURHAM
AND MICHAEL TAUSSIG



As a rule museums seek to display the extraordinary, but the Museum of European Normality shows everyday life at the (dense) surfaces of the European character. The project – a collaborative endeavor by Maria Thereza Alves, Jimmie Durham and Michael Taussig – concentrates on the “post-colonial times” since the Second World War. Taussig presents the mysteries of mimesis and alterity, and, with Friedrich Nietzsche, of the relation between depth and surface. But this museum does not search for the essence or the depth of Being in Europe – it seeks its habits and tics. Alves researches the European habit of staring into each other’s eyes during conversation and the European male’s necessity of reaffirmation through public rituals, touching what some cultures consider the private self. She also allows the public to actively participate in an exchange program to redefine national cultural policies. Durham gathers his evidence from commerce, popular beliefs and the constant reinforcement of advertising.

Maria Thereza Alves is a Brazilian artist whose work focuses around social epistemologies. Jimmie Durham has been a poet and a political activist and is now an artist based in Europe. Anthropologist Michael Taussig teaches at Columbia University and has published many celebrated books, including *The Devil and Commodity Fetishism in South America* and *Mimesis and Alterity*.

In linea di principio i musei cercano di mostrare lo straordinario, ma il *Museum of European Normality* (*Museo della normalità europea*) presenta la vita di ogni giorno nelle superfici (dense) del carattere europeo. Nato da una collaborazione tra Maria Thereza Alves, Jimmie Durham e Michael Taussig, il progetto si concentra sui “tempi postcoloniali” a partire dalla Seconda Guerra Mondiale. Taussig indaga i misteri di mimesi e alterità, e, con Friedrich Nietzsche, della relazione tra profondità e superficie. Questo museo tuttavia non cerca l’essenza o la profondità dell’essere in Europa; è interessato invece alle sue abitudini e ai suoi tic. Alves si concentra sull’abitudine europea di fissare negli occhi l’interlocutore durante una conversazione; del bisogno del maschio di una continua conferma all’interno di una ritualità pubblica e di ambiti che alcune culture considerano la sfera privata dell’individuo. L’artista invita inoltre il pubblico a partecipare attivamente a un programma di scambi al fine di

ridefinire le linee politiche culturali nazionali. Durham raccoglie le sue testimonianze dai prodotti di consumo e dal costante incremento della pubblicità.

Maria Thereza Alves è un’artista brasiliana le cui opere si focalizzano sulle epistemologie sociali. Jimmie Durham è stato un poeta e attivista politico, ora è un artista e vive in Europa. L’antropologo Michael Taussig insegna alla Columbia University e ha pubblicato molti testi celebri, incluso *The Devil and Commodity Fetishism in South America* (*Il diavolo e il feticismo mercificato in sud America*) e *Mimesis and Alterity* (*Mimesis e alterità*).

In der Regel wollen Museen das Außergewöhnliche ausstellen – doch das *Museum of European Normality* (*Museum der europäischen Normalität*) zeigt das alltägliche Leben an den (dichten) Oberflächen des europäischen Charakters. Das kollaborative Projekt von Maria Thereza Alves, Jimmie Durham und Michael Taussig konzentriert sich auf das „postkoloniale Zeitalter“ seit dem Zweiten Weltkrieg. Taussig befragt die Mysterien von Mimesis und Alterität, sowie, mit Friedrich Nietzsche, das Verhältnis von Tiefe und Oberfläche. Das *Museum of European Normality* ist jedoch keinesfalls auf der Suche nach einer Essenz oder der Tiefe des Seins in Europa; es fahndet nach seinen Gewohnheiten und Tricks. Alves erforscht die europäische Gepflogenheit, dem Gegenüber während eines Gesprächs in die Augen zu starren, sowie das Bedürfnis des europäischen Mannes nach Bestätigung, indem er in öffentlichen Ritualen das berührt, was andere Kulturen als das private Selbst bezeichnen. Sie ermöglicht den Besucherinnen und Besuchern auch, aktiv an einem Austauschprogramm zur Neudefinierung kultureller Strategien teilzunehmen. Durham bezieht sein Beweismaterial aus Wirtschaft, Volksweisheiten und den permanenten Verstärkungseffekten der Werbung.

Maria Thereza Alves ist eine brasilianische Künstlerin, die sich in ihrer Arbeit mit gesellschaftlichen Wissensstrukturen beschäftigt. Jimmie Durham war Dichter und politischer Aktivist und ist heute ein in Europa ansässiger Künstler. Der Anthropologe Michael Taussig lehrt an der Columbia-Universität und hat viele erfolgreiche Bücher veröffentlicht, darunter *The Devil and Commodity Fetishism in South America* und *Mimesis and Alterity* (*Mimesis und Alterität*).

THE MUSEUM OF LEARNING THINGS
BY BRIGID DOHERTY



Max Ernst *frontispiece to Paul Éluard, Répétitions, Au Sans Pareil, 1922*

Anschauungsunterricht, literally “instruction in perception,” is sometimes referred to in English as “object-based teaching.” It denotes a pedagogical approach grounded in theories and practices developed in the early 19th century by Johann Heinrich Pestalozzi and Friedrich Froebel. In the early 20th century, *Anschauungsunterricht* figures prominently in Walter Benjamin’s writings on children’s books and toys, his reckoning with the pointed effects and potential significance of kitsch, his understanding of Surrealism, and his conceptualization of technological media. This museum brings together picture books and other materials used in the context of *Anschauungsunterricht* in the late 19th and early 20th centuries, works by artists Max Ernst and Gerd Arntz, and publications by philosopher Otto Neurath. As founder of the Museum of Society and Economy in Vienna in 1925, Neurath collaborated with Arntz and others to make the *Massenerscheinungen* (mass phenomena) of contemporary life – including ordinarily invisible social, economic and political processes – comprehensible to a working-class public. To this end, the “Vienna Method” of graphic representation and museum display adopted techniques of modern advertising and new media technologies in developing innovative systems of visual education. How persons are “trained” from childhood onwards in visual and other ways of perception remains as urgent a concern for us in political and ethical terms as it was for Benjamin and his contemporaries. This project sees this concern as an intervention in present-day culture while it investigates an important historical moment in the visual arts and aesthetic theory of 20th century modernity.

Brigid Doherty teaches in the departments of German and Art & Archaeology at Princeton University, USA.

Anschauungsunterricht, letteralmente “istruzione nella percezione”, a volte viene tradotto come “insegnamento oggettivo”. Esso denota una particolare pedagogia che si basa su teorie e pratiche sviluppatesi all’inizio del diciannovesimo secolo da Johann Heinrich Pestalozzi e Friedrich Froebel. All’inizio del ventesimo secolo il concetto di *Anschauungsunterricht* ha un ruolo preminente negli scritti di Walter Benjamin sui libri e i giocattoli per bambini, nelle sue considerazioni sugli effetti espliciti e sui significati potenziali del *kitsch*, nei suoi scritti dedicati al Surrealismo e nella sua concettualizzazione dei mezzi di comunicazione tecnologici. Questo museo raccoglie libri illustrati e altri materiali usati nel contesto del *Anschauungsunterricht* tra la fine del diciannovesimo e l’inizio del ventesimo secolo, oltre a opere degli artisti Max Ernst e Gerd Arntz, e pubblicazioni del filosofo Otto Neurath. In qualità di fondatore del Museo della Società e dell’Economia a Vienna nel 1925, Neurath collaborò con Arntz e con altri per rendere i *Massenerscheinungen* (i fenomeni di massa) della vita contemporanea – inclusi i processi sociali, economici e politici normalmente invisibili – com-

prendibili alla classe operaia. A tal fine, il “Metodo viennese” per la rappresentazione grafica e l’allestimento museale adottò le tecniche della pubblicità moderna e nuovi mezzi tecnologici per sviluppare sistemi innovativi di educazione visiva. Il modo in cui le persone vengono “abitate” fin dall’infanzia alla visione e ad altre forme di percezione continua a essere oggetto di studio per noi in termini politici ed etici, come lo fu per Benjamin e per i suoi contemporanei. Se, da una parte, questo progetto analizza un importante momento storico nell’ambito delle arti visive e della teoria estetica che caratterizzano la modernità del ventesimo secolo, esso intende altresì contribuire, attraverso questo studio, alla cultura contemporanea.

Brigid Doherty insegna presso i departments of German and Art & Archeology alla Princeton University, Usa.

Anschauungsunterricht bezeichnet ein auf Objekten basierendes Lernen. Er kennzeichnet eine pädagogische Ausrichtung, die in den von Johann Heinrich Pestalozzi und Friedrich Fröbel entwickelten Theorien und Praktiken des frühen 19. Jahrhunderts begründet ist. Im beginnenden 20. Jahrhundert nimmt der *Anschauungsunterricht* eine zentrale Position in Walter Benjamins Schriften über Kinderbücher und Spielzeuge ein. Er findet sich in seinen Betrachtungen über die pointierten Effekte und die potentielle Bedeutung des Kitsches, seinem Verständnis des Surrealismus und seiner Konzeptualisierung der technologischen Medien. Das *Museum of Learning Things* bringt Bilderbücher und andere Materialien sowie Werke von Max Ernst und Gerd Arntz und Publikationen des Philosophen Otto Neurath zusammen, die allesamt im Kontext des *Anschauungsunterrichtes* im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert verwendet wurden. Als Gründer des Wiener Museums für Gesellschaft und Wirtschaft im Jahr 1925 arbeitete Neurath mit Arntz und anderen Kollegen daran, die „Massenerscheinungen“ des zeitgenössischen Lebens – einschließlich der alltäglichen unsichtbaren gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Prozesse – einem Publikum der Arbeiterklasse verständlich zu machen. Zu diesem Zweck übernahm die „Wiener Methode“ der grafischen Dar- und Ausstellung in Museen Techniken der modernen Werbung und der neuen Medien für die Entwicklung innovativer Systeme der visuellen Bildung. Wie Menschen ab ihrer Kindheit in visuellen und anderen Arten der Wahrnehmung „trainiert“ werden, ist auf der heutigen politischen und ethischen Agenda ein ebenso wichtiger Punkt, wie für Benjamin und seine Zeitgenossen. Das *Museum of Learning Things* untersucht diese Frage gleichermaßen als Intervention in die Alltagskultur und wichtigen historischen Moment der bildenden Kunst und ästhetischen Theorie des modernen 20. Jahrhunderts.

Brigid Doherty arbeitet als Wissenschaftlerin an der Fakultät für Germanistik und Kunst & Archäologie and der Universität Princeton, USA.

THE MUSEUM FOR FRANCO BASAGLIA
BY STEFANO GRAZIANI



Franco Basaglia Archive, Trieste, 1978

The Museum for Franco Basaglia visualizes the impact of Italy’s infamous Law 180 (1978), focusing on the psychiatric hospital in Trieste. Following Basaglia’s intuition, this law abolished the juridical rules concerning the management of psychiatric hospitals as enclosed and segregating institutions. Composed of only a few lines, the law added nothing; it was purely a negation of the existing psychiatric praxis. The aim of the museum is to narrate both actual results and possible outcomes of this revolution. The museum is composed of two elements. The first is the archive, containing material available to visitors, who may photocopy and take what interests them. The archive includes visual and written documents from the hospital in Trieste as well as publications by and about Basaglia. Second, video interviews with experts who assess the impact of Basaglia’s ideas in their field. They also provided written statements for the archive.

Photographer Stefano Graziani teaches at the University of Trieste. He created this museum with Giovanni Damiani. Contributors include Stefano Boeri, Franco Rotelli, Pier Aldo Rovatti, Beppe Dall’Acqua, Markus Miessen, Michele Zanetti, Donatello de Mattia, and others

Il museo per Franco Basaglia illustra l’impatto che ebbe la legge 180 del 1978 focalizzando l’attenzione sull’ospedale psichiatrico di Trieste. In seguito all’intuizione di Basaglia, la legge abolì le regole che disciplinavano gli ospedali psichiatrici, strutture chiuse e segreganti. Redatta in sole poche righe, la legge non aggiunse nulla, ma abolì di fatto le prassi psichiatriche esistenti. Lo scopo del museo è di narrare sia i risultati effettivi che gli sviluppi possibili di questa rivoluzione. Il museo è composto da due elementi. Primo, un archivio a disposizione dei visitatori, da cui è possibile fotocopiare documenti, che include documentazione provenienti dall’ospedale di Trieste, oltre a varie pubblicazioni di e su Basaglia. Secondo, video interviste con esperti che valutano l’impatto delle

idee di Basaglia all’interno dei loro ambiti professionali. Gli ospiti hanno successivamente trascritto le proprie osservazioni che hanno poi consegnato all’archivio.

Il fotografo Stefano Graziani insegna all’Università di Trieste. Con Giovanni Damiani ha creato questo museo a cui hanno collaborato tra gli altri, Stefano Boeri, Franco Rotelli, Pier Aldo Rovatti, Beppe Dall’Acqua, Markus Miessen e Michele Zanetti.

Das Museum for Franco Basaglia (Museum für Franco Basaglia) visualisiert die Auswirkungen des berühmten italienischen Gesetzes 180 aus dem Jahr 1978 und setzt sich mit dem psychiatrischen Krankenhaus in Triest auseinander. Dank Basaglias Bemühungen wurde die juristische Grundlage für die Führung psychiatrischer Krankenhäuser als abgeschlossene, isolierte Anstalten abgeschafft. Das Gesetz bestand aus nur wenigen Zeilen, denen weiter nichts hinzugefügt wurde; es war die pure Negation der existierenden psychiatrischen Arbeitsweisen. Das Ziel des *Museum for Franco Basaglia* ist es, sowohl tatsächliche Resultate als auch mögliche Ergebnisse dieser Revolution darzustellen. Das Museum besteht aus zwei Elementen: Das Archiv enthält für die Besucherinnen und Besucher zugängliches Material, das bei Interesse kopiert und mitgenommen werden kann. Es setzt sich aus Bild- und Schriftdokumenten des Triester Krankenhauses und Publikationen von und über Basaglia zusammen. Das zweite Element sind Interviews, in dem Experten aus unterschiedlichen Disziplinen den Einfluss von Basaglias Ideen auf ihre Bereiche analysieren. Diese Experten haben auch schriftliche Statements für das Archiv bereitgestellt.

Der Fotograf Stefano Graziani lehrt an der Universität von Triest. Er gestaltete dieses Museum zusammen mit Giovanni Damiani. Beigetragen haben Stefano Boeri, Franco Rotelli, Pier Aldo Rovatti, Beppe Dall’Acqua, Markus Miessen, Michele Zanetti, Donatello de Mattia und andere.

THE MUSEUM OF PROJECTIVE PERSONALITY TESTING
BY SINA NAJAFI AND CHRISTOPHER TURNER



Inkblot from Hermann Roschach, Psychodiagnostik, 1921

Although standardized tests date back to the Chinese imperial examinations of 587 AD, modern personality tests only emerged during the First World War, when the Woodworth Personal Data Sheet was devised to help the U.S. Army screen for those recruits who might be most susceptible to shellshock. The first “projective” test was devised in 1922 by Hermann Rorschach, who invited patients to interpret ten inkblots, in the process revealing personality traits through their attempt to impose meaning on the random stains.

The Museum Projective Personality Testing is pleased to present a touring exhibit of tests drawn from its archive. The purpose of all projective tests – the Thematic Apperception Test, the Duess Test and the Draw-a-Person Test being three of the most widely administered – is to give the psychologist access to patients’ hidden motives through their free-associations from visual and verbal cues. As part of its mission, the museum will not only present the origins and uses of these tests but also subject visitors to them.

Sina Najafi is the founding editor of *Cabinet* magazine. Christopher Turner is a writer and editor for *Cabinet*. Both are based in New York. Additional research for this museum was performed by Madeline Hollander.

Sebbene i primi test sulla personalità risalgano agli esami imperiali cinesi del 587 d.C., i primi test moderni sono apparsi durante la Prima Guerra Mondiale, quando il Foglio dei Dati Personali di Woodworth venne introdotto per aiutare l’esercito americano a scartare quelle reclute che, si presumeva, avrebbero potuto essere colpite da psicosi traumatiche a causa dei bombardamenti. Il primo test “proiettivo” venne creato nel 1922 da Hermann Rorschach. In esso si invitavano i pazienti ad attribuire un significato a dieci macchie di inchiostro, nel tentativo di coglierne i tratti della personalità. *Il Museo del Test della Personalità Proiettiva* offre un tour attraverso i test provenienti dal proprio archivio. Lo scopo di tutti i test proiettivi – il Test di appercezione tematica, il Test

Duess, e il Test traccia-una-persona, tra gli esami più noti – è di offrire un accesso psicologico alle motivazioni nascoste dei pazienti attraverso intuizioni verbali e visive scaturite da associazioni libere. Parte della missione del museo, accanto alla presentazione delle sue origini e degli usi dei test, è invitare i visitatori a provarli.

Sina Najafi è il fondatore e direttore editoriale della rivista *Cabinet*. Christopher Turner è uno scrittore e redattore di *Cabinet*. Entrambi vivono a New York. Un’ulteriore ricerca per questo museo è stata condotta da Madeline Hollander.

Obwohl sich die Praxis standardisierter Tests auf Verhöre des Imperialen Chinas aus dem Jahr 587 n. Chr. zurück datieren lassen, treten moderne Persönlichkeitstests erst während des Ersten Weltkriegs auf, als das Woodworth-Datenblatt für persönliche Angaben entwickelt wurde, um der US-Armee beim Ausmustern der für Kriegsneurosen empfänglichen Rekruten behilflich zu sein. Der erste so genannte projektive Test wurde 1922 von Hermann Rorschach eingeführt und forderte Patienten zur Interpretation von zehn Tintenflecken auf. Der Prozess der Deutung willkürlicher Muster soll bestimmte Eigenschaften der Persönlichkeit der Patienten offenbaren. Das *Museum der Projektiven Persönlichkeitstests* hat die Ehre, auf der Manifesta 7 eine Wanderausstellung von Tests aus seinem Archiv präsentieren zu dürfen. Der Zweck aller projektiven Tests – der Thematische Apperzeptionstest, der Düss-Test und der Zeichne-einen-Menschen-Test sind drei der am weitesten verbreiteten Methoden – ist es, dem Psychologen durch die freien Assoziationen des Patienten auf visuelle und verbale Stichworte hin Zugang zu seinen verborgenen Beweggründen zu gewähren. Als Teil seiner Mission will das Museum nicht nur die Ursprünge und den Nutzen dieser Tests aufzeigen, sondern sie auch auf die Besucherinnen und Besucher anwenden.

Sina Najafi ist die Gründungsredakteur des Magazins *Cabinet*. Christopher Turner arbeitet als Autor und Redakteur für *Cabinet*. Beide leben in New York. Zusätzliche Recherchen für dieses Museum wurden von Madeline Hollander durchgeführt.

THE MUSEUM OF THE STEALING OF SOULS
BY FLORIAN SCHNEIDER



Adaptation and excerpt of *A dying person recommends his soul to God*, by Meister von Heiligenkreuz, c.1425, Bibliothèque Nationale Paris

The belief that when a camera takes my image it captures my soul is far from being a prerogative of indigenous peoples. Most criticism of video surveillance, user profiling, and data mining in general follows a similar pattern: the duplication of the self, the materialization of spirit, the manifestation of the soul in the image of the subject is an attack on its integrity and originality. That is what makes the society of control so scary. In an economy based on ‘imaginary property,’ the image both becomes subjected to processes of design and designs processes of subjectivization. Maybe taking an image is like falling in love, stealing the soul instead of the heart: giving what cannot be stolen to one who cannot receive the stolen good. With digital technologies supposed to produce identical copies, the deceptive and thievish nature of images has become a matter of fact. The soul resides below the noise margin ignored by the system. The soul that is stolen in the image that is taken is the difference that is repeated.

Florian Schneider is a filmmaker based in Munich. He has contributed to a wide range of projects dealing with the theoretical and practical aspects of borders, border regimes and border crossings.

La convinzione che la macchina fotografica catturi l’anima è lungi dall’essere una prerogativa delle popolazioni indigene. Gran parte della critica della video-sorveglianza, dell’archiviazione dei profili utenti e dell’analisi dati in generale segue un filone di ragionamento analogo: la duplicazione dell’io, la materializzazione dello spirito, la manifestazione dell’anima in forma di immagine del soggetto, intaccano l’integrità e l’originalità del soggetto stesso. È questo che rende la società del controllo così spaventosa. In un’economia basata “sull’immaginario proprietario”, l’immagine è soggetta a processi di configurazione e configura al tempo stesso processi di soggettivazione. Catturare un’immagine è forse come innamorarsi, appropriarsi dell’anima piuttosto che del cuore: dare ciò che non può essere rubato a chi non può ricevere ciò che è stato rubato. Con le tecnologie digitali, pensate per produrre

copie identiche, la natura deludente e truffaldina delle immagini è diventata un dato di fatto. L’anima giace al di sotto del rumore di fondo, ignorata dal sistema. L’anima rubata dallo scatto dell’immagine è la differenza che si ripete.

Florian Schneider è un regista e vive a Monaco. Ha contribuito a un grande numero di progetti che hanno affrontato il tema dei confini, dei regimi e dell’attraversamento dei confini sotto il profilo teorico e pratico.

Zu glauben, dass eine Fotografie der abgebildeten Person die Seele stehlen könnte, ist beileibe kein Vorrecht von indigenen Völkern. Ein Großteil der Kritik an Videoüberwachung, Speicherung von Nutzerprofilen und Datenmissbrauch im Allgemeinen folgt durchaus ähnlichen Argumentationsmustern: Die Verdopplung des eigenen Selbst, die Materialisierung der eigenen Geistigkeit, die Manifestierung der Seele im Abbild des Subjektes wird als Angriff auf dessen vorausgesetzte Integrität und Ursprünglichkeit begriffen. Das ist wahrscheinlich das, was die Kontrollgesellschaft so furchterregend macht. In einer Ökonomie, die auf “imaginärem Eigentum” beruht, ist das Bild sowohl zum Gegenstand von gestalterischen Prozessen geworden als auch Gestalter von Subjektivierungsprozessen. Dabei könnte ein Bild machen vielmehr sein wie sich zu verlieben - nur dass anstelle des Herzens die Seele gestohlen wird: Was gar nicht genommen werden kann, wird jemandem gegeben, der mit dem gestohlenen Gut überhaupt nichts anfangen kann. Spätestens mit den digitalen Technologien, die angeblich in der Lage sind, identische Kopien anzufertigen, wird das trügerische und diebische Wesen von Bildern offensichtlich. Die Seele wohnt irgendwo unterhalb der Rauschgrenze, ignoriert vom System. Die Seele, die gestohlen wird, im Bild, das gemacht wird, ist die Differenz, die sich wiederholt.

Florian Schneider ist Filmemacher aus München. Er hat an einer Vielzahl von Projekten mitgewirkt, die sich mit theoretischen und praktischen Fragestellungen von Grenzen, Grenzregimen und Grenzübertritten beschäftigen.

MAZZONI’S TRENTO PALACE: TO THE RETURN OF COLOR
MATERIALS AND NOTES FOR THE RESTORATION
PROJECT BY FABIO CAMPOLONGO (P.A.T.)
SURVEYOR FOR ARCHITECTONICAL HERITAGE AUTONOMOUS PROVINCA OF TRENTO



Sergio Perdomi Palazzo della I.R. Posta asburgica in piazza Alessandro Vittoria a Trento, ante 1929



Sergio Perdomi Palazzo delle Poste verso via Ss. Trinità, 1934

The Palazzo delle Poste in Trento, designed by Angiolo Mazzoni in 1929, reconfigured the 19th century Austro-Hungarian post office and the ‘fragments’ of a Renaissance building into a modern articulated complex with artwork – partly lost – by Depero, Prampolini, Tato (Guglielmo Sansoni), Bonazza, Pancheri, Zuech, and Ticò. Photos taken in the 1930s by Perdomi and Unterveger bear witness to Mazzoni’s extraordinary work of high tailoring: an architecture of artificial stratifications; a site of co-presences where historicisms, archaisms, and modernisms live together both in harmony and in contradiction; a collection of fragments and quotations. The city and its administrators are now called to ask themselves how this “public palace” can be reused. In the course of the recent rearrangements of the post offices and upon the occasion of Manifesta 7, the surprising chromatic sequence of the interiors has been documented. The ‘futurist’ reds, blues, greens, browns, ochre, and aluminum colors laid on doors and walls set off the heterogeneous artworks of the thirties. In a Trento ‘redeemed’ by the First World War, the outside walls of light Savoy blue were more intense than any tri-colored flag. A selection of these archival materials will be presented in post office building during exhibition “The Soul”. The presentation is designed in collaboration with the architect Andreas Müller.

Fabio Campolongo is an architect and architectural historian based in Trento. While following the restoration of the Palazzo delle Poste he has collected a great deal of information and images which evidence the story of the building.

Il Palazzo delle Poste di Trento, progettato da Angiolo Mazzoni nel 1929, riconfigurò l’ottocentesco palazzo postale austro-ungarico e i frammenti della costruzione rinascimentale, in un edificio moderno, con opere di Depero, Prampolini, Tato (Guglielmo Sansoni), Bonazza, Pancheri, Zuech, e Ticò. Le foto degli anni trenta di Perdomi e Unterveger documentano il lavoro straordinario di “alta sartoria” di Mazzoni: un’architettura di stratificazioni artificiali, un luogo di compresenze dove convivono in armonia e contraddizione, in una collezione di frammenti e citazioni, storicismi, arcaismi, modernismi. La città e i suoi amministratori sono chiamati ora a interrogarsi sul possibile riuso di quello che per carattere è, e sarà, un “palazzo pubblico”. Nel corso dei recenti lavori di sistemazione degli uffici postali e in occasione dell’allestimento di Manifesta 7, è stata documentata la sorprendente sequenza

cromatica degli ambienti interni. Ai “futuristi” rossi, ocra, blu, verdi, marroni e tinta alluminio stesi su porte e pareti, si affiancarono le eterogenee opere degli artisti degli anni trenta. Nella Trento “redenta” dal primo conflitto mondiale, gliintonaci esterni color azzurro sabaudo risultarono più forti di ogni tricolore. Una selezione di questi materiali d’archivio sarà presentata all’interno delle Poste durante la mostra “The Soul”. L’aspetto grafico sarà curato dall’architetto Andreas Müller.

Fabio Campolongo è un architetto e storico dell’architettura, vive a Trento. Seguendo i lavori di ripristino del Palazzo delle Poste, ha raccolto una serie di informazioni e di immagini che ricostruiscono la storia stessa dell’edificio.

Der Palazzo delle Poste in Trient, den Angiolo Mazzoni 1929 entwarf, gestaltete das österreichisch-ungarische Postgebäude aus dem 19. Jahrhundert und die Überreste des Renaissance-Gebäudes zu einer modernen Konzeption um, mit Werken von Depero, Prampolini, Tato (Guglielmo Sansoni), Bonazza, Pancheri, Zuech und Ticò. Die Photos von Perdomi und Unterveger aus den dreißiger Jahren dokumentieren das außergewöhnliche, maßgeschneiderte Werk Mazzonis: Eine Architektur mit kunstvollen Überlagerungen; ein Ort der Gleichzeitigkeiten, an dem Historismus, Archaismus, Modernismus in Harmonie und Gegensätzlichkeit zusammenleben, in einer Sammlung aus Fragmenten und Zitaten. Die Stadt und ihre Verwaltung sollten sich nun fragen, was man mit diesem Gebäude, das immer schon ein „öffentliches Gebäude“ war, machen könnte. Im Laufe der vor kurzem ausgeführten Umbauten des Postamts und anlässlich der Einrichtung der Manifesta 7 wurde die erstaunliche chromatische Sequenz der Räume dokumentiert. Zu den „futuristischen“ Rot-, Ocker-, Blau-, Grün- und Brauntönen und dem Aluminiumgrau gesellen sich die vielfältigen künstlerischen Arbeiten aus den dreißiger Jahren. Im vom Ersten Weltkrieg „erlösten“ Trient hatte das Savoyische Himmelblau mehr Kraft als jede italienische Trikolore. Eine Auswahl dieser Archivmaterialien wird während der Ausstellung „Die Seele“ im Palazzo delle Poste präsentiert. Die Präsentation wurde in Zusammenarbeit mit dem Architekten Andreas Müller entwickelt.

Fabio Campolongo ist Architekt und Architekturhistoriker und lebt in Trient. Während der Umbauarbeiten im Palazzo delle Poste hat er eine Vielzahl an Informationen und Bildern gesammelt, die die Geschichte des Gebäudes rekonstruieren.

ANDREAS MÜLLER WITH DAVID BENNEWITH LABEL AND SIGN DESIGN

Andreas Müller's varied architectural and journalistic activities have addressed topics ranging from the critical analysis of spatial relations and the visualization of their inherent sociopolitical conceptions to the practice of oppositional architecture. His work on the Trento exhibition's system of labels and signs was motivated by concerns such as: How can a series of texts and signs be used to structure the space of the exhibition as well as to make a statement about the architecture of the building? How can the heterogeneous history of the building be present in the exhibition space? How can texts and signs temporarily appropriate the building and comment on its original design, establish other readings, or suggest narratives of possible alternative uses?

Andreas Müller is an architect, exhibition designer, and co-editor of the magazine *An Architektur. Production and Use of the Built Environment*. David Bennewith is a graphic designer based in Amsterdam.

Sia l'attività giornalistica che le varie opere architettoniche di Andreas Müller affrontano temi che vanno dall'analisi critica delle relazioni spaziali alla visualizzazione delle concezioni socio-politiche collegate allo sviluppo di un'architettura antagonista. Il suo intervento sull'allestimento della mostra a Trento, sulle didascalie che individuano le opere e la segnaletica all'interno del Palazzo delle Poste, scaturisce da alcune domande: come si può usare una serie di testi e di segni per strutturare lo spazio di una mostra e al contempo fare una dichiarazione sull'architettura dell'edificio? Come è possibile inserire la storia eterogenea di un edificio dentro lo spazio di

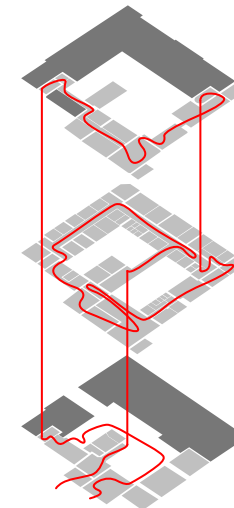
una mostra? È possibile appropriarsi temporaneamente di un edificio attraverso testi e segni e commentare la sua struttura originaria, compiere altre letture, oppure suggerire narrazioni per usi alternativi?

Andreas Müller è architetto, progettista di mostre, e co-editore della rivista *An Architektur. Production and Use of the Built Environment*. David Bennewith è graphic designer e vive ad Amsterdam.

In seinen vielseitigen architektonischen und journalistischen Tätigkeiten spricht Andreas Müller Themen an, die von der kritischen Analyse räumlicher Beziehungen und der Visualisierung ihrer inhärenten sozialpolitischen Vorstellungen bis hin zur Praxis oppositioneller Architektur reichen. Seine Arbeit am Beschilderungs- und Zeichensystem der Ausstellung in Trient wurde durch folgende Fragen motiviert: Wie kann eine Reihe von Texten und Schildern eingesetzt werden, um den Ausstellungsraum zu strukturieren und eine Aussage über die Architektur des Gebäudes zu treffen? Wie kann die heterogene Geschichte des Gebäudes im Ausstellungsraum präsent werden? Wie können Texte und Zeichen das Gebäude vorübergehend besetzen, seine ursprüngliche Bauweise kommentieren, andere Lesarten aufzeigen oder die Erzählung möglicher alternativer Verwendungen einführen?

Andreas Müller ist Architekt, Ausstellungsdesigner und Mit herausgeber des Magazins *An Architektur. Production and Use of the Built Environment*. (Produktion und Gebrauch gebauter Umwelt) David Bennewith ist Grafikdesigner in Amsterdam.

ACTIVATE, ACTUATE: THE FORMER PALAZZO DELLE POSTE KUEHN MALVEZZI



The exhibition parcours

"A standard building of offices and ordinary rooms, the former Post Office in Trento is an example of architecture that at first sight has no vocation as a museum. Nor it is beloved by the local population – perhaps because it witnessed and reflects a troubled political past, with precision down to the smallest detail. The palace is a piece of removed memory, present and absent at the same time. Who could guess that the facade, now almost black, wears a delicate light blue plaster underneath?

For Manifesta 7, the Post Office building will be transformed into a perceptive machine to create a new viewpoint for the artworks installed. Its use as an artistic space exalts its urban properties over its architecture, the connecting elements rather than the physical features. The physical details of the building are neither exalted nor neutralized, but set into a relationship that introduces a new sense of spatiality. Vertical and horizontal elements circulate around the show, connected so as to create continuous movement throughout all parts of the building. This course becomes the key to the exhibition at the Post Office Palace, a spatial interaction which places the physical movement of the visitor at the center of perception, highlighting the relationship with the artistic interventions."

Kuehn Malvezzi was founded in 2001 in Berlin by Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn and Johannes Kuehn. They specialize in museum architecture and exhibition design.

"Un edificio normale, composto da uffici ordinari. Il Palazzo delle Poste è un'architettura che a prima vista non ha una vocazione museale. Né è particolarmente amato dalla popolazione trentina. Forse perché testimonia, riflettendo fino nei minimi particolari, la sua travagliata storia politica. Il palazzo è un pezzo di memoria rimossa, presente e allo stesso tempo assente. Chi potrebbe accorgersi che le facciate, ora quasi nere, in verità sono ricoperte di un intonaco azzurro delicatissimo?

Per Manifesta 7 il Palazzo delle Poste si trasforma in una macchina percettiva che crea un nuovo punto di vista per le opere installate. La scelta di utilizzarlo come spazio artistico ne esalta le proprietà urbane più che quelle architettoniche, gli elementi connettivi più che le caratteristiche fisiche. In particolare, queste ultime non vengono né esaltate né neutralizzate ma messe in relazione per produrre una spazialità

inedita. A partire dalla strada interna del palazzo, che da luogo nascosto si inserisce nel percorso della mostra, i collegamenti verticali e orizzontali sono connessi in modo da creare un movimento continuo che coinvolge tutte le parti dell'edificio. Questo andamento diventa la chiave di lettura della mostra al Palazzo delle Poste, che mette il movimento fisico del visitatore al centro della percezione, esaltandone la relazione con gli interventi artistici."

Lo studio Kuehn Malvezzi nato nel 2001 a Berlino, è composto da Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn e Johannes Kuehn. Sono specializzati in allestimenti espositivi e architettura museale.

„Das ehemalige Postamt in Trient mit seinen unauffälligen Räumlichkeiten und Büros ist beispielhaft für eine Architektur, die auf den ersten Blick nicht gerade die Berufung zum Museum ausstrahlt. Auch bei der örtlichen Bevölkerung ist es unbeliebt – vielleicht weil es sehr präzise und bis ins kleinste Detail die problembehaftete politische Vergangenheit bezeugt und widerspiegelt. Der Ort ist ein Stück ausradiierter Erinnerung, gleichzeitig präsent und abwesend. Wer könnte erahnen, dass sich unter der beinahe schwarzen Fassade ein zarter hellblauer Putz befindet? Für Manifesta 7 wird das Postgebäude in eine Art Maschine der Wahrnehmung verwandelt, die neue Perspektiven für die dort gezeigten Kunstwerke eröffnet. Die Verwendung als künstlerischer Raum stellt seine urbanen Eigenschaften über die architektonischen, die verbindenden Elemente werden wichtiger als die physische Beschaffenheit. Die physischen Details des Gebäudes werden weder überhöht noch neutralisiert, sondern in eine Beziehung gebracht, die eine neue Erfahrung von Räumlichkeit ermöglicht. Vertikale und horizontale Elemente umgeben die Ausstellung und sind so miteinander verbunden, dass sich eine kontinuierliche Bewegung durch alle Teile des Gebäudes ergibt. Dieser Parcours wird zum zentralen Moment der Manifesta 7-Ausstellung im Palazzo delle Poste; ein räumliches Zusammenspiel, das die körperliche Bewegung des Besuchers in den Mittelpunkt der Wahrnehmung rückt und die verschiedenen Beziehungen mit den künstlerischen Interventionen herausstreicht."

Kuehn Malvezzi wurde 2001 in Berlin von Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn und Johannes Kuehn gegründet. Sie sind auf Museumsarchitektur und Ausstellungsdesign spezialisiert.

EX PETERLINI ROVERETO



PRINCIPLE
HOPE
PRINCIPIO
SPERANZA
DAS PRINZIP
HOFFNUNG
ADAM BUDAK

I

'What goes ahead as urging,' asks Ernst Bloch while outlining the foundations of anticipatory consciousness and forward-thinking. Branded as a revisionist, even a mystic pantheist, the philosopher delineated a spatiotemporal articulation of a better world, where unfinished subjectivity hovers above a formless territory of utopia and dream. Such was Bloch's project of desire, based upon primordial *urge* and its immediacy, exteriorized in a reflexive motion of rotations that made an extension of perspective possible and constituted a future background for a *being yet-to-come*.

'Who drives on within us? We move, are warm and keen. Everything living is aroused, and first of all by itself. It breathes, as long as it exists, and stimulates us. To keep on bringing us to the boil, from below. That we are alive cannot be felt. The That which posits us as living does not itself emerge. It lies deep down, where we begin to be corporeal. This push within us is what we mean when we say, man does not live in order to live, but 'because' he lives. Nobody has sought out this state of urging; it has been with us ever

since we have existed and in that we exist. The nature of our immediate being is empty and hence greedy, striving and hence restless. But all of this does not feel itself, in order to do so it must first go out of itself. Then it senses itself as 'urge', a quite vague and indefinite urge. No living thing can ever escape from the That of urging, no matter how tired it may have become of this. This thirst constantly announces itself but does not give its name.'

The exhibition collects traces of such exteriorizations. It sketches out a cartography of urges, beyond an existential frame, towards a horizon of ontological possibilities, and it offers a reflexive motion that mediates urgencies, migrating towards the narratives of communal desires and dreams. In *On Ethics and Pain*, Rosi Braidotti aims at manifesting a profound need to introduce a change in the present so as to affect multiple modes of belonging through complex and heterogeneous relations. Such is the horizon of 'sustainable futures' that the author builds up hope as a hypothetically solid material of future times and realities-yet-to-come:

“Hope is a sort of ‘dreaming forward’, an anticipatory virtue that permeates our lives and activates them. It is a powerful motivating force grounded in our collective imaginings. They express very grounded concerns for the multitude of ‘any-body’ that composes the human community. Lest our greed and selfishness destroy and diminish it for generations to come. Given that posterity per definition can never pay us back, this gesture is perfectly gratuitous. Against the general lethargy the rhetoric of selfish genes and possessive individualism on the one hand, and the dominant ideology of the melancholic lament on the other, hope rests with an affirmative ethics of sustainable futures. A deep and careless generosity, the ethics of non-profit at an ontological level. Why should one pursue this project? For no reason at all. Reason has nothing to do with this. Let’s just do it for the hell of it – and for love of the world.”

How do we envision a horizon of ‘sustainable futures’? How do we imagine its impossible architecture? Hope is an urge, a militant emotion and a waking dream. It is a reverie, but also *docta spes*, a sustainable desire and/or a desire of sustainability. The exhibition navigates through the dilemmas of the principle that shapes and determines our life in a permanent passage between a concrete utopia and the promise of a real encounter. How to register the *not yet* of Being’s social and political development? How to spot a *trace* of hope in the noise of an aggressive rhetoric of an already corrupted future? Hope is a mental outline of an optimistic projection towards not-yet-defined, or rather not-yet-conscious, temporal and spatial parameters; a movement towards the undisclosed and unknown: ‘an imagined space of emergence,’ an agent of the vernacular. As such hope is a hybrid concept, a mediator between praxis and theory, and the operator of an anticipatory identity. It offers a critical whisper, not a radical pronouncement, in a grammar of the much awaited *forthcoming*.

■ ■ Revisiting Kenneth Frampton’s ‘critical regionalism’ and Ernst Bloch’s ‘principle of hope,’

the exhibition is yet another venture into the mythologies and ‘presentness’ of belonging and its multilayered and complex politics. Focused on mapping and analyzing the cultural and political ecology of space and its publicness, it aims to elaborate provisional strategies and critical (discursive) services that are leading towards another (gentle manifesto for) public space.

The notion of ‘critical regionalism’ functions as a blackboard where the reconsideration of the vernacular takes place and a renewed vocabulary of trans-locality is articulated. Such an idea, which identifies public space as a zone of multiple value exchange, focuses on investigating public discourse’s ‘proper’ place between a plurality of definitions and a precarious temporariness of public matters. A variety of qualities and economies are at stake, from ‘proper’ space (property), via ‘legal’ space (ownership and legality) to ‘autonomous’ space (emancipation), towards the precise mapping of the ‘peculiarities of a particular place.’ How to grasp the confluences and contradictions of the ‘post-political’ within the public space and its communal and would-be democratic scaffolding? How to negotiate the agencies of public and private matters? Facing the growing impossibility of a social autonomy on the one hand and an emancipatory drive on the other, the public space undergoes a troublesome process of identity disorder: as a ‘powerless structure’ of denied access and a, still seductive and fertile, field of activism and radical imagination. Over-semanticized, it appears as an overrated gesture and a site of collapse yet still it appeals as an area of potentiality and unconditioned commitment. Public space is a field of power in permanent friction between the right, potency and its latent frailty. The artists gathered in this exhibition offer a journey towards methodologies of resistance in negotiating public space’s legitimacy by jamming the imaginative topographies of Jorge Luis Borges’ *The Circular Ruins* (an amalgam of appearance, dreaming and utopian desires) with Jacques Ranciere’s ‘active parliament’ (a search for a *telos* of community at the crossroads to the end of the politics, and/or the realist utopia).

Critical regionalism – a radical version of ‘a local life aware of itself’ – serves as a means to resolve tensions between globalization and localism, modernity and tradition, and as such it marks a form of resistance: a decisive reaction to normative, universal standards, practices and forms, as well as technological and economic conditions. Emerging mostly at ‘peripheral nodes’ and being at heart a postcolonial concept, it raises a variety of urgent questions concerned with historicism, national romanticism, authenticity and the nation-state, and it further opens up a field within which to deconstruct the modes of (spatial/national/singular) belonging and identification by employing defamiliarization. Interested in specific elements from the region, those that act as generators of contact and community, and are place-defining constructs, critical regionalism incorporates them ‘strangely’ rather than familiarly, thus disrupting the sentimental ‘embracing’ of buildings with their inhabitants, and the triggering of the conscience. How can we think the region critically? How can we transcend regionalism? How can we exploit critical regionalism’s power to transfigure the burden of the modern? According to Frampton, thinking in terms of regions (active agents of resistance) brings the tactile immediacy of spatial experience, the necessary response to climate and topography, a sense of reality, to the cultural meaning of architectural form, and the possibility of engaging local labor and skill in architectural production. Gayatri Chakravorty Spivak, in a recent conversation with Judith Butler, stressed the political dimension of this concept, proclaiming that “the reinvention of the state goes beyond the nation-state into critical regionalism.” She goes on to say, “We think of the decline of the national state as a displacement into the abstract structures of welfare moving towards critical regionalism combating global capitalism.”



The northern Italian region of Trentino – Alto Adige, the host of Manifesta 7, and especially Rovereto (the smallest host town in Manifesta’s history, and the economic and cultural center of the province, known as ‘The Athens

of the Trentino Region,’ with a population of 35,000 inhabitants) and its post-industrial sites of labor and communal life (the early 20th century cocoa factory of Ex-Peterlini and the mid-19th century Manifattura Tabacchi as well as the Railway Station as the exhibition’s venues) are case studies in the process of defining anew the conditions of the vernacular in transit. Such social and cultural environment of seemingly blurred divisions of the public and the private, precariously oscillating between the not-yet-constituted, autonomous (post)political and a beyond-state emancipated microstructure of communal identity-in-process, has become an inspiration and a background for a variety of artistic scenarios that critically orchestrate the multilayered potential of this particular place. Recently regained and refurbished, Ex-Peterlini, through the subversive act of Daniel Knorr, has been temporarily designated a public space. The Railway Station is hosting interventions, assembled by the Office for Cognitive Urbanism, that turn the usual site of passage into a seemingly private territory of individual action. The Manifattura Tabacchi, with its monumental courtyard, plays out the tension between the diversified interiors of production halls and offices, and the spectacular stage of an inner agora. The city’s public spaces have become a playground for relational and participatory projects, including, amongst others, an opening parade, featuring Christian Philipp Müller’s *carro allegorico Apollo Soyuz*, inspired by a festive vehicle developed by futurist artist Fortunato Depero, a native of the region. The region itself – for centuries considered a particularly dynamic passage of ideas at the geo-political heart of Europe, and a strategically crucial site of transit and overlapped borders – participates in this ongoing ritual of change and inversion as a platform for social and political utopias. Here, the exhibition, fuelled by a ‘lure of the local,’ performs the homage to a community in an active state of anticipation.

Principle Hope considers space’s ethnology as a methodological reference in focusing on the local, the small, and the seemingly insignificant and marginal, within a ruined landscape of delayed processes of restructurisation and

post-industrial transformation. Bloch's philosophy of the vernacular and especially his elaboration of the *Kleinstadt* (hometown) complement the mapping of a cross-regional matrix of identity politics. Here the *Kleinstadt* appears as a Model, a Figure, a Primary Structure: a space for the ambiguities and dialogical forms of communication that are associated with modern culture, and with the vernacular, defined as a particular state of mind, a 'difference of place.' The small town is an active area, far from nostalgic longing and the trauma of abandonment, a dynamic place where modernity encounters its own contradictions and elaborates its complex grammar of physical and mental belonging. Bloch advocates an open concept of reality where *not-yet* Being is concerned as *possibility* and *hope* is Being's principle, a human driving force leading towards a better future. Here, belonging performs its dynamic migrant nature that shapes subjectivities in a participatory and ongoing process. *Principle Hope* is a tentative footnote to the reality of becoming, the exhibition in zooming in-and-out mode. As a study in the politics of (communal) rehearsal, where a stratified place is considered as a palimpsest and its history a reservoir of possibilities, it is an exercise in 'we,' as the only effective agency, and a test for its constituency in a precarious moment of internal displacements. Framed by appropriations of anonymous anarchist thoughts: "we are with you in the night" (Claire Fontaine) and "the house belongs to those who inhabit it" (Runa Islam), the exhibition operates as a laboratory of collective daydreams: the vehicle of venturing beyond and a residue of hope.

'It is a question of learning hope,' Bloch concludes his oeuvre, as the exhibition's reflexive motion continues rotating over and over, constantly re-activating the visual apparatus of cognitive processes and constructing a locus of belonging: *Principle Hope* as a daydream of the region yet-to-learn.

PRINCIPIO SPERANZA ADAM BUDAK

■ "Che cosa è che procede incalzando", chiede Ernst Bloch nel delineare i fondamenti della coscienza anticipatoria e del pensiero avanzato. Catalogato come revisionista, perfino come mistico panteista, il filosofo traccia l'articolazione spazio-temporale di un mondo migliore, nel quale una soggettività incompiuta si libra al di sopra di un territorio informe di sogno e utopia. Tale è il progetto del desiderio di Bloch: esso è basato sull'*impulso* primordiale, e sull'immediatezza che gli è propria, esteriorizzati attraverso un moto riflessivo rotatorio che costituisce un'estensione delle prospettive possibili e lo sfondo futuro per un "essere-non-ancora-divenuto". "Chi agisce in noi da impulso? Noi ci muoviamo, siamo caldi e acuti. Quel che vive è eccitato, e in primo luogo da se stesso. Finché esiste respira e ci eccita. Per ribollire sempre di nuovo, dal basso. Non c'è da sentire di vivere. Quel fatto-che, che ci pone come vivi, non viene alla luce direttamente. Esso agisce assai in basso, là dove noi cominciamo a essere carne e ossa. A questa spinta in noi ci si riferisce quando si dice che l'uomo non vive per vivere bensì "perché" vive. Nessuno è andato a cercarsi questa situazione incalzante, essa è in noi da quando siamo e finché siamo. Vuote e di conseguenza cupide, anelanti e di conseguenza irrequiete vanno le cose nel nostro essere immediato. Ma tutto ciò non ha la sensazione di se stesso: a tal fine deve in primo luogo uscire da sé. Allora si sente come "stimolo" del tutto vago e imprecisato. Dal fatto-che dello stimolo non si libera nessun vivente, per quanto stanco possa esserne diventato. Questa sete si fa sempre sentire e non dice il suo nome".

La mostra raccoglie le tracce di queste esteriorizzazioni. Traccia la mappa degli impulsi, oltre la cornice esistenziale, verso un orizzonte di possibilità ontologiche, e presenta un moto riflessivo che viene a mediare le urgenze migrando in direzione di racconti che parlano di desideri e di sogni comuni. In *On Ethics and Pain* (Su Etica e Dolore), Rosi Braidotti cerca di comunicare il profondo bisogno di introdurre un cambiamento nel presente così da influenzare le varie modalità di appartenenza per mezzo di relazioni comples-

se ed eterogenee. Questo è "l'orizzonte di futuri sostenibili" che la studiosa edifica impiegando la speranza come materiale ipoteticamente solido per creare tempi futuri e "realtà-non-ancora-divenute": "La speranza è una sorta di 'sognare guardando al futuro', una virtù anticipatoria che permea le nostre vite e le rende operative. È un'energia prorompente e motivante generata dal nostro immaginario collettivo, che rivela gli interessi basilari della moltitudine dei 'chiunque' che compongono la comunità umana. A meno che la nostra avidità e il nostro egoismo non la distruggano e non ne diminuiscano irrimediabilmente la portata per le generazioni a venire. Dato che i posteri, per definizione, non potranno mai ricambiarci, questo gesto è assolutamente gratuito. In opposizione alla letargia generale, alla retorica dei geni egoisti e dell'individualismo possessivo da una parte e all'ideologia dominante del lamento malinconico dall'altra, la speranza viene a coincidere con l'etica affermativa dei futuri sostenibili. È una profonda e disinteressata generosità, l'etica del non-profitto a livello ontologico. Perché dovremmo allora sostenere questo progetto? Per nessuna ragione. La ragione non ha nulla a che vedere con questo. Facciamolo tanto per fare qualcosa – e per amore del mondo".

Come ci raffiguriamo un "orizzonte di futuri sostenibili"? Come immaginiamo la sua impossibile architettura? La speranza è un impulso, un'emozione militante, un sogno ad occhi aperti, una fantasticheria, ma anche *docta spes*, un desiderio sostenibile e/o un desiderio di sostenibilità. L'esposizione naviga attraverso i dilemmi del principio che dà forma e struttura alla nostra vita, in un passaggio continuo dall'utopia concreta alla promessa di un incontro reale. Come interpretare il "non-ancora" dello sviluppo sociale e politico dell'Essere? Come individuare una traccia di speranza nel frastuono provocato dalla retorica aggressiva di un futuro già corrotto? La speranza è lo schema mentale di una proiezione ottimistica verso i "non-ancora-definiti", o piuttosto "non-ancora-consoci", parametri temporali e spaziali, un moto che conduce verso l'occulto e l'ignoto: "uno spazio d'emergenza immaginato", un agente del vernacolare. La speranza è dunque un concetto ibrido, un termine di mediazione tra la prassi e la teoria e l'attore dell'identi-

tà anticipante. Essa offre così un sussurro critico, non un pronunciamento radicale, espresso nella grammatica del tanto atteso "imminente".

■ Riflettendo sul concetto di *regionalismo critico* di Kenneth Frampton e sul *principio speranza* di Ernst Bloch, la mostra si caratterizza per essere l'ennesima spedizione nelle mitologie e nell'attualità dell'appartenenza e delle sfaccettate e complesse politiche che la compongono. Dedicata a cartografare e ad analizzare l'ecologia culturale e politica dello spazio e della sua dimensione pubblica, punta ad elaborare strategie temporanee e servizi critici (discorsivi) che conducano a un altro (mite programma per) lo spazio pubblico.

La nozione di *regionalismo critico* funziona come una lavagna su cui avviene la riflessione sul vernacolare e dove viene ricreato il linguaggio della trans-località. Questa idea, che assimila uno spazio pubblico a un'area dove sono i valori la merce di scambio, si focalizza su una ricerca del luogo "appropriato" per un pubblico discorso, muovendosi tra una pluralità di definizioni e la precaria temporalità degli affari pubblici. Una gran varietà di qualità e di economie sono in gioco: dal luogo "proprio" (proprietà di fatto), allo spazio "legale" (proprietà giuridica e legalità), fino allo spazio "autonomo" (emancipazione) per attuare la precisa mappatura delle "caratteristiche di uno spazio particolare". Come comprendere le convergenze e le contraddizioni del "post-politico" entro i confini dello spazio pubblico e delle sue impalcature? Come negoziare gli interventi negli affari pubblici e privati? Affrontando, da una parte, la crescente impossibilità dell'autonomia sociale e, dall'altra, la spinta verso l'emancipazione, lo spazio pubblico viene sottoposto a un problematico processo di disordine dell'identità: come "struttura impotente" alla quale non si può accedere e come campo, ancora seduttivo e fertile, di attivismo e immaginazione radicale. Iper-semanticizzato, è stato oggetto di un atto di sopravvalutazione ed è sembrato un luogo di collasso, tuttavia continua a sedurre in quanto spazio di potenzialità e di impegno incondizionato: questo è lo spazio pubblico come campo di potere, in attrito permanente tra il diritto, la potenza e la sua latente fragilità.

Gli artisti riuniti in questa mostra propongono un percorso indirizzato verso certe metodologie di resistenza atte a negoziare la legittimità dello spazio pubblico sovrapponendo le topografie immaginarie delle “rovine circolari” di Jorge Luis Borges (un amalgama di apparenza, sogno e desideri utopici) con il “parlamento attivo” di Jacques Rancière (la ricerca di un *telos* comunitario all’incrocio finale tra politica e/o utopia realista).

Il *regionalismo critico* – versione radicale di “una vita locale cosciente di sé” – è un mezzo per risolvere le tensioni tra globalizzazione e localismo, modernità e tradizione, e dunque propone una forma di resistenza: una reazione decisa agli standard normativi universali, alle pratiche, alle forme così come alle condizioni tecnologiche ed economiche. Visibile soprattutto nei “nodi periferici”, è di fatto una concezione post-coloniale, solleva una serie di pressanti domande che attingono allo storicismo, al romanticismo nazionale, all’autenticità e allo stato-nazione, aprendosi un ulteriore varco per decostruire le condizioni di appartenenza (spaziale/nazionale/individuale) e di identificazione attraverso la nozione di defamiliarizzazione. Interessato a specifici elementi locali, che operano come generatori di contatto e di comunità, e che sono costrutti che definiscono lo spazio, il *regionalismo critico* li incorpora in modo “insolito” piuttosto che familiare, spezzando così l’“abbraccio” sentimentale che lega gli edifici a chi li popola e risvegliando le coscienze. In quali termini possiamo pensare criticamente al regionalismo? Come trascenderlo? Come impiegare il potere del regionalismo critico per trasfigurare il peso del moderno? Secondo Frampton pensare in termini di regioni – agenti attivi della resistenza – implica l’immediatezza tattile dell’esperienza spaziale, la risposta necessaria al clima e alla topografia, conferisce un senso di realtà al significato culturale della forma architettonica, e offre la possibilità di impiegare la forza lavoro e le abilità locali nella produzione. In un recente colloquio con Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak ha sottolineato la dimensione politica di questo concetto, dichiarando che “la reinvenzione dello stato scavalca il concetto di stato-nazione nella direzione del regionalismo critico”. Ed ha aggiunto: “Pensiamo al declino dello stato nazionale come a un dislocamento all’interno

delle strutture astratte del *welfare* muovendoci verso un regionalismo critico e combattendo il capitalismo globale”.



La regione italiana Trentino-Alto Adige, che ospita Manifesta7, ed in particolar modo Rovereto (la più piccola città nella storia di Manifesta e anche il centro economico e culturale dell’intera provincia, conosciuta come “l’Atene del Trentino”, con una popolazione di 35.000 abitanti) partecipano offrendo come sedi espositive alcuni dei loro siti post-industriali (la novecentesca fabbrica di cacao Ex-Peterlini e l’ottocentesca Manifattura Tabacchi, così come la Stazione dei treni). Questi luoghi diventano casi di studio nel processo di ridefinizione delle condizioni del vernacolare in un ambiente sociale e culturale dove imperano divisioni apparentemente sfumate tra il pubblico e il privato, in bilico precario tra il non-ancora-costituito, l’autonomia (post) politica e una microstruttura emancipata oltre-statale come espressione di comune identità. Questo è lo sfondo che ha ispirato gli scenari artistici inclusi nella coreografia critica, capaci di mettere in luce il potenziale multiforme dello spazio architettonico. L’ex-Peterlini, da poco restaurata, è stata temporaneamente dichiarata spazio pubblico per mezzo di un atto sovversivo di Daniel Knorr; la Stazione ospita interventi, messi insieme dal Office for Cognitive Urbanism, che trasformano il luogo normalmente riservato al passaggio pubblico in territorio privato popolato di atti individuali; la ex-Manifattura Tabacchi con il suo cortile monumentale mette in gioco le tensioni tra le sale interne dedicate alla produzione e all’amministrazione, e lo spettacolare palcoscenico di un’*agorà* interiore. Lo spazio pubblico cittadino diventa il parco giochi di progetti relazionali e partecipativi, inclusi, tra gli altri, una sfilata d’apertura, con il veicolo carnevalesco *Apolo Soyuz* di Christian Philipp Müller, ispirato a un carro allegorico creato dall’artista roveretano Fortunato Depero, importante esponente del movimento futurista. La regione stessa – per secoli dinamico punto di passaggio di idee e centro geopolitico d’Europa, luogo d’importanza strategica per il transito e la sovrapposizione delle frontiere – partecipa a questo rituale progressivo di cambiamento e inversione in qualità di piattaforma

ma di utopie sociali e politiche. La mostra, alimentata dal “fascino del locale”, è un omaggio a una comunità in continuo stato di anticipazione.

Principle Hope prende in considerazione l’etnologia dello spazio come riferimento metodologico, concentrandosi su un locale “minore”, sul piccolo e sull’apparentemente insignificante e marginale entro un paesaggio in rovina popolato da processi sempre rinviati di ristrutturazione e trasformazione post-industriale. La filosofia del vernacolare di Bloch, e in particolare la sua elaborazione della *Kleinstadt* (città natale), completano la mappatura della matrice transregionale dell’identità politica. Qui la *Kleinstadt* diventa Modello, Figura, Struttura Primaria: uno spazio per le ambiguità e le forme dialogiche della comunicazione associate alla cultura moderna; e il vernacolare viene definito come un particolare stato mentale, una “differenza di luogo”. La piccola città è un’area attiva, lontana dagli afflatti nostalgici e dal trauma dell’abbandono, un luogo dinamico in cui la modernità incontra le proprie contraddizioni ed elabora la propria complessa grammatica dell’appartenenza fisica e mentale. Bloch propugna un concetto aperto di realtà in cui il “non-ancora” Essere diventa Possibilità e la Speranza diventa principio dell’Essere, una forza umana che spinge verso un avanzamento e un futuro migliore. È a questo punto che l’appartenenza mette in atto la propria natura migrante e dinamica che dà forma alle soggettività in un processo partecipativo tuttora in atto. *Principle Hope* è il tentativo di apporre una nota a una realtà in divenire, con zoomate e allontanamenti successivi. Presentandosi come uno studio della politica della narrazione (comune) in cui un luogo stratificato viene considerato come palinsesto e come storia intesa quale serbatoio di possibilità, la mostra è un esercizio del “noi”, come unico attore veramente efficace, e una prova della sua costituzione in un momento precario di spiazzamenti interiori. Evocando le appropriazioni di pensieri anonimi di matrice anarchica, *siamo con voi nella notte* (Claire Fontaine) e *la casa appartiene a chi la abita* (Runa Islam), la mostra funziona come un laboratorio di desideri collettivi, uno strumento per andare oltre e un residuo di speranza.

“Si tratta di imparare la speranza”. Con queste parole Bloch conclude la sua opera, mentre

il moto riflessivo della mostra continua ruotando più e più volte, riattivando costantemente l’apparato visivo del processo cognitivo e creando un luogo di appartenenza: il “Principio Speranza” come una fantasia di una regione ancora-da-conoscere.

DAS PRINZIP HOFFNUNG ADAM BUDAK

Ernst Bloch beschreibt die Grundlagen des antizipatorischen Bewusstseins und vorausschauenden Denkens und stellt sich dabei die Frage, „*was als drängen vor sich geht*“. Der als Revisionist und sogar mystischer Pantheist gebrandmarkte Philosoph skizziert den räumlich-zeitlichen Ausdruck einer besseren Welt, in der sich eine unabgeschlossene Subjektivität über einer formlosen Landschaft aus Utopie und Traum bewegt. Blochs Vorstellung von Verlangen basiert auf einem ursprünglichen, un-mittelbaren *Drang*, der sich in einer reflexiven Rotationsbewegung veräußert, somit die Erweiterung der Perspektive ermöglicht und einen zukünftigen Hintergrund für ein *Noch-Nicht-Sein* formt. „*Wer treibt uns an? Wir regen uns, sind warm und scharf. Was lebt, ist erregt, und zwar zuerst durch sich selbst. Es atmet, solange es ist, und reizt uns auf. Um immer wieder zu kochen, von unten her. Dass man lebt, ist nicht zu empfinden. Das Dass, das uns als lebendig setzt, kommt selber nicht hervor. Es liegt tief unten, dort, wo wir anfangen, leibhaftig zu sein. Dieser Stoß in uns ist gemeint, wenn man sagt, der Mensch lebe nicht, um zu leben, sondern ‚weil‘ er lebt. Keiner hat sich diesen drängenden Zustand ausgesucht, er ist mit uns, seit wir sind und indem wir sind. Leer und daher gierig, strebend und daher unruhig geht es in unserem unmittelbaren Sein her. Aber all dies empfindet sich nicht, es muss dazu erst aus sich herausgehen. Dann spürt es sich als ‚Drang‘, als ganz vagen und unbestimmten. Vom Dass des Drängens kommt kein Lebender los, so müde er auch davon geworden sein mag. Dieser Durst meldet sich stets und nennt sich nicht.*“

Die Ausstellung geht den Spuren solcher Veräußerlichungen nach. Sie entwirft eine Kartographie des Drangs, die außerhalb eines existentialistischen Rahmens in Richtung eines Horizonts der

ontologischen Möglichkeiten geht und bietet sich als reflexive Bewegung zur Vermittlung des Drängens an, wobei sie in die Narrationen kommunaler Sehnsüchte und Träume migriert. In *On Ethics and Pain (Über Ethik und Schmerz)* manifestiert Rosi Braidotti ein tief gehendes Bedürfnis nach Veränderung in der Gegenwart: Multiple Formen der Zugehörigkeit bzw. komplexe und heterogene Beziehungen sind davon betroffen. Diesen Horizont „nachhaltiger Zukünftigkeiten“ lässt die Autorin entstehen, wobei Hoffnung eine hypothetisch solide Basis darstellt für zukünftige Zeiten und *Nocht-Nicht-Realitäten*: „Hoffnung ist eine Art des ‚Träumens nach vorwärts‘, eine antizipatorische Tugend, die unser Leben durchzieht und aktiviert. Sie ist eine mächtige motivierende Kraft, die auf unseren kollektiven Vorstellungen gründet. Diese äußern eine begründete Besorgnis um die Vielzahl des ‚Jedermanns‘, die unsere menschliche Gemeinschaft ausmacht. Auf dass unsere Gier und Selbstsucht sie nicht auf Generationen hinaus schwächt und zerstört. Da uns die Nachwelt per Definition niemals etwas heimzahlen kann, ist diese Geste durchaus überflüssig. Entgegen der allgemeinen Lethargie der Rhetorik, selbstsüchtigen Genen und possessivem Individualismus einerseits und der dominanten Ideologie der melancholischen Klage andererseits liegt in der affirmativen Ethik einer nachhaltigen Zukunft Hoffnung. Eine tief empfundene, sorglose Großzügigkeit, die Ethik des Non-Profit auf einer ontologischen Ebene. Warum sollte man diesem Projekt nachgehen? Es gibt keine vernünftige Begründung. Vernunft spielt hier keine Rolle. Lasst es uns einfach zum Spaß tun – und aus Liebe zur Welt.“

Wie haben wir uns einen „Horizont nachhaltiger Zukünftigkeiten“ vorzustellen, wie seine unmögliche Architektur? Hoffnung ist ein Drang, eine militante Emotion, ein Wachtraum. Sie ist Träumerei, aber auch *docta spes*, ein nachhaltiger Wunsch und/oder ein Wunsch nach Nachhaltigkeit. Die Ausstellung navigiert durch das Dilemma jenes Prinzips, das unser Leben formt und bestimmt, im permanenten Fortschreiten zwischen einer konkreten Utopie und dem Versprechen einer realen Begegnung. Wie kann das Noch-Nicht menschlicher sozialer und politischer Entwicklung dargestellt, wie kann Hoffnung mitten im Lärm der aggressiven Rhetorik einer schon korrumpierten Zukunft ausgemacht werden? Hoffnung ist der

geistige Entwurf einer optimistischen Projektion in Richtung der Noch-nicht-Definierten oder besser Nocht-nicht-Bewussten zeitlichen und räumlichen Bestimmungsgrößen, eine Bewegung in Richtung des Verdeckten und Unbekannten: „ein eingebildeter Entstehungsraum“, ein Agent des Traditionellen. So gesehen ist Hoffnung ein hybrides Konzept, eine Vermittlerin zwischen Theorie und Praxis und die Vertreterin einer antizipatorischen Identität. Sie ist im Keim des sehnlichst erwarteten *Bevorstehens* ein kritisches Flüstern, keine radikale Ankündigung.

II

Die Ausstellung, die sich auf Kenneth Framptons „Kritischen Regionalismus“ und Ernst Blochs „Prinzip Hoffnung“ beruft, wagt sich noch einmal in das Mythologische und Gegenwärtige der Zugehörigkeit und ihrer vielschichtigen, komplexen Strukturen vor. Das Projekt befasst sich vor allem mit der Darstellung und Analyse von kultureller und politischer Raumökologie und deren Öffentlichkeit. So zielt es auf den Entwurf provisorischer Strategien und kritischer (diskursiver) Angebote ab, die in die Richtung eines anderen öffentlichen Raums (oder eines sanften Manifests für denselben) führen.

Der Begriff „Kritischer Regionalismus“ dient als Untergrund, auf dem die Überprüfung des Althergebrachten stattfindet und ein erneuertes Vokabular von Translokalität artikuliert wird. Eine solche Idee, die öffentlichen Raum als einen Platz des Austausches vielfältiger Werte begreift, konzentriert sich auf die Ermittlung des „richtigen Ortes“ für den öffentlichen Diskurs zwischen einer Vielzahl von Definitionen und der ungewissen Zeitbestimmtheit öffentlicher Angelegenheiten. Viele Qualitäten und Ökonomien stehen dabei auf dem Spiel: vom „eigenen“ Raum“ (Eigentum) über den „legalen“ Raum“ (Eigentum und Legalität) bis zum „autonomen“ Raum“ (Emanzipation) und zur präzisen Darstellung der „Eigenart eines besonderen Ortes“.

Wie lassen sich die Bestandteile und die Widersprüche des Post-Politischen im öffentlichen Raum und dessen kommunales und (scheinbar) demokratisches Rüstzeug begreifen? Wie lässt es sich mit den Agenten öffentlicher und privater Angelegenheiten verhandeln? Angesichts der wachsenden Unmöglichkeit sozialer Autonomie auf der ei-

nen Seite und des Drangs nach Emanzipation auf der anderen, ist der öffentliche Raum einem mühsamen Prozess von Identitätsverwirrung unterworfen: als „machtlose Struktur“ von Zugangsverboten und immer noch verführerisches und fruchtbares Feld von Aktivismus und radikaler Einbildung. Übersemantisierter öffentlicher Raum erscheint als überschätzter Gestus und als Ort des Verfalls, der aber immer noch als Raum von Möglichkeit und des bedingungslosen Engagements wirkt: Öffentlicher Raum ist ein Machtfeld, das sich in permanenter Spannung zwischen dem Richtigen befindet, der eigenen Stärke und latenter Hinfälligkeit. Das Projekt verhandelt die Legitimität öffentlicher Räume und bietet eine Reise zu Methodologien des Widerstands, indem die eingebildeten Topographien von Jorge Luis Borges' *Die kreisförmigen Ruinen* (eine Mischung aus Schein, Traum und utopischen Wünschen) mit Jacques Rancieres „aktivem Parlament“ (die Suche nach einem Telos von Gemeinschaft auf der Schnittstelle zwischen dem Ende der Politik oder/und realistischer Utopie) kombiniert werden.

Kritischer Regionalismus – eine radikale Version des „selbstbewussten lokalen Lebens“ – dient als Mittel, um Spannungen zwischen Globalisierung und Provinz, Modernität und Tradition aufzulösen und bezeichnet dadurch auch eine Widerstandsform: Eine eindeutige Reaktion auf normative universelle Standards, Vorgehensweisen und Formen ebenso wie auf technologische und ökonomische Bedingungen. Da er vornehmlich an „peripheren Knotenpunkten“ auftritt und im Kern ein postkoloniales Konzept ist, wirft er eine Reihe von dringenden Fragen auf, die mit Historismus, Nationalromantik, Authentizität und dem Nationalstaat zu tun haben und erschließt ein Feld, auf dem die Formen von (räumlicher, nationaler, singulärer) Zugehörigkeit und Identifikation durch Entfremdung dekonstruiert werden: Kritischer Regionalismus interessiert sich für bestimmte Elemente aus der Region, die als Generatoren Gemeinschaft und Identität stiften. Kritischer Regionalismus bindet diese eher auf „absonderliche“ als auf „vertraute“ Art und Weise ein und zerbricht damit die sentimentale „Umarmung“ von Gebäuden und deren Bewohnern. Wie können wir kritisch über die Region nachdenken? Wie lässt sich Regionalismus überwinden? Wie können wir die Macht des Kritischen Regionalismus ausnutzen, um die Last des Moder-

nen neu zu gestalten? In Übereinstimmung mit Frampton führt das auf Regionen – als aktive Widerstandszentren – bezogene Denken zur fühlbaren Unmittelbarkeit von Raumerfahrung, zur notwendigen Antwort auf Klima und Topographie, zu einer Verknüpfung von Wirklichkeitssinn und kultureller Bedeutung architektonischer Formen und zur Möglichkeit, lokale Arbeit und lokales Wissen für architektonische Produktion einzusetzen. Gayatri Chakravorty Spivak betonte vor kurzem in einem Gespräch mit Judith Butler die politische Dimension dieses Konzepts und verkündete, dass „die Neuerfindung des Staates über den Nationalstaat hinaus bis hin zum kritischen Regionalismus“ gehe. Sie fuhr fort: „Wir betrachten den Untergang des Nationalstaates als Verlagerung in die abstrakten Strukturen des Gemeinwohls, die sich auf kritischen Regionalismus zu bewegen und globalen Kapitalismus anfechten.“

III

Die norditalienische Region Trentino-Alto Adige/Südtirol (als Gastgeber der Manifesta 7) und besonders Rovereto (der mit 35.000 Einwohnern bislang kleinste Standort in der Manifesta-Geschichte und das wirtschaftliche und kulturelle Zentrum der Provinz, auch „Athen der Trentino-Region“ genannt) und deren postindustrielle Stätten der Arbeit und des kommunalen Lebens (die ehemalige Kakaofabrik Peterlini aus dem frühen 20. Jahrhundert und die Manifattura Tabacchi aus der Mitte des 19. Jahrhunderts sowie die Bahnstation als Ausstellungsorte) sind Fallstudien im Prozess der Neudefinition der Existenzbedingungen des regionalen Besonderen in einem sozialen und kulturellen Umfeld, in dem die Grenzlinie zwischen Privat und Öffentlich sich verwischt und zwischen dem noch nicht bestehenden, autonomen (Post-)Politischen und der jenseits des Staates sich emanzipierenden Mikrostruktur kommunaler Identität schwankt. Die ehemalige Peterlini-Fabrik, unlängst neu erschlossen und renoviert, wurde durch eine subversive Aktion von Daniel Knorr zeitweise zum öffentlichen Raum erklärt; in der Bahnstation finden vom Büro für Kognitiven Urbanismus arrangierte Interventionen statt, die den Durchgangsort in ein scheinbar privates Territorium der individuellen Aktion verwandeln; die Manifattura Tabacchi mit ihrem immensen Vorhof spielt die Spannung zwischen den diversifizierten Innenräumen von Produktionshal-

len und Büros einerseits und der spektakulären Bühne einer inneren Agora andererseits aus. Der öffentliche Stadtraum ist ein Spielplatz für relationale und partizipatorische Projekte, darunter eine Eröffnungsparade mit Christian Philipp Müllers *carro allegorico* „Apollo Soyuz“, der durch einen vom lokalen futuristischen Künstler Fortunato Depero entworfenen Festtagswagen inspiriert wurde. Die Region selbst – über Jahrhunderte als ein besonders dynamischer Ideenrezeptor und geopolitisches Herz Europas sowie als strategisch bedeutende Stätte des Transits und der überlappenden Grenzen betrachtet – nimmt an diesem fortwährenden Ritual der Veränderung und Umkehrung als Plattform für soziale und politische Utopien teil; angetrieben von der „Verlockung des Lokalen“, ist die Ausstellung eine Hommage an eine Gemeinschaft im aktiven Zustand der Erwartung.

Das Prinzip Hoffnung betrachtet die Ethnologie des Raums als methodologischen Bezugspunkt bei der Betrachtung des „nebensächlich“ Lokalen, Konkreten, Kleinen, scheinbar Unbedeutenden und Marginalen innerhalb einer ruinierten Landschaft, die von verschleppter Restrukturierungsprozesse und post-industrieller Transformation charakterisiert ist. Ernst Blochs Philosophie des Althergebrachten und besonders seine Darstellung der Kleinstadt ergänzen die Vermessung der interregionalen Matrix von Identitätspolitik. Hier erscheint die Kleinstadt als ein Modell, ein Bild, eine primäre Struktur, als Raum für Mehrdeutigkeit und dialogale Kommunikationsformen, der mit moderner Kultur verknüpft ist; Tradition wird hier als besonderer Geisteszustand definiert, als ein „sich unterscheidender Ort“. In Blochs Philosophie ist die Kleinstadt ein aktives Gebiet, das weit entfernt von nostalgischer Sehnsucht und dem Trauma des Aufgegebenen liegt, ein dynamischer Ort, wo Modernität auf ihre eigenen Widersprüche stößt und ihre komplexe Grammatik von physikalischer und geistiger Zugehörigkeit entwickelt. Bloch plädiert für ein offenes Konzept von Wirklichkeit, wo das „Noch-Nicht-Sein“ zur Möglichkeit und Hoffnung zum Seinsprinzip wird, zu einer Kraft, die in Richtung einer besseren Zukunft drängt. Hier führt die Zugehörigkeit ihren dynamischen Migrationscharakter vor, der Subjektivitäten in einem fortwährenden partizipatorischen Prozess formt. *Das Prinzip Hoffnung* ist der Versuch einer Fußnote zu einer entstehenden Realität, die Ausstellung aus

Nah- und Fernperspektive. Als Studie der Politik einer (kommunalen) Probe, in der ein vielschichtiger Ort als Palimpsest und die Geschichte als Reservoir der Möglichkeiten betrachtet wird, ist es eine Übung im „Wir“ (als einzig effektiver Agent) und ein Test für seine Anhängerschaft in einem heiklen Moment der internen Verlagerung.

„Es kommt darauf an, das Hoffen zu lernen“, beschließt Ernst Bloch. Die reflexive Bewegung der Ausstellung rotiert immer weiter, reaktiviert dabei laufend den visuellen Apparat des Bewusstseinsprozesses und erschafft so einen Ort der Zugehörigkeit: *Das Prinzip Hoffnung* als die Fantasie einer Region, die es noch kennenzulernen gilt.

KNUT ÅSDAM
1968, TRONDHEIM, NO
LIVES IN OSLO, NO



Making of *Oblique*, 2008

OBLIQUE, 2008

VIDEO INSTALLATION, 35 MM FILM TO HD VIDEO, 20'

Urban environments and their heterotopic sites are the locations for Åsdam's investigations into social design, patterns of behavior and modes of subjectivity, with a particular focus on the disorder and pathology of spatial identity. Åsdam perceives a city as a machine of desire. Its structures of political power and authority occupy a central place in the artist's quasi-anthropological studies of perplexed identities. *Oblique* is a hybrid narrative of cinema and architecture, quoting public or semi-public spaces within a city, building up a labyrinthine setting within the gallery space. The film is an articulation of identity in transition: the artist invites the viewer on a journey through a continuous "city" built up from various cities, regions and landscapes with diverse political, economic, cultural and social features. The characters in *Oblique* are traveling in a suspended, generic space, in-between the realities of various places. Åsdam animates representational systems and orders of belonging. This helps to map out cross-regional tensions where complex identity factors need to be negotiated. It also expresses the struggle between the desire to feel at home within a language and the necessity to adapt to social changes. The artist provides narratives for those spaces with an intense psychological charge – newly built peripheral zones of cities, construction sites, institutional and office buildings, transitory places – but at the same time, he constructs a subjective site of political urgency.

Ambienti urbani e luoghi eterotopici fanno da sfondo alle indagini di Åsdam nel design sociale, nei modelli di comportamento e nei modi della soggettività, con un'attenzione particolare ai disordini e alle patologie connesse con l'identità spaziale. Åsdam percepisce la città come una macchina del desiderio, le cui strutture di potere e autorità politica occupano una posizione centrale negli studi quasi antropologici dell'artista. *Oblique* è una narrazione ibrida tra cinema e architettura, nella quale spazi urbani pubblici e semi pubblici si alternano nel labirinto riprodotto all'interno dello spazio espositivo. Il film scandisce le fasi di un'identità in mutamento, mentre l'artista invita lo spettatore a un viaggio alla scoperta di una "città continua", composta di città, regioni e paesaggi dal diverso panorama politico, economico, cultura-

le e sociale. Åsdam fa emergere sistemi di rappresentazione e criteri di appartenenza, proponendo una mappatura delle tensioni che attraversano la geografia regionale e sono determinanti nella negoziazione dei fattori identitari. *Oblique* è anche la metafora del conflitto tra il desiderio di un linguaggio che sia testimone della propria identità e la necessità di adattarsi ai cambiamenti sociali. L'artista narra di spazi dotati di una forte carica psicologica – sobborghi di recente costruzione ai margini delle città, cantieri, edifici istituzionali e palazzi di uffici, luoghi di passaggio – e si dedica al contempo alla costruzione di uno spazio soggettivo di urgenza politica.

Urbane Räume und ihre heterotopischen Schauplätze bilden den Ausgangspunkt für Åsdams Untersuchungen über soziales Design, Verhaltensmuster und Formen der Subjektivität. Dabei bezieht sich der Künstler besonders auf die Planlosigkeit und Symptomatik der räumlichen Identität. Åsdam begreift die Stadt als eine Maschine des Begehrens. Ihre Strukturen der politischen Macht und Autorität nehmen einen zentralen Raum in seinen beinahe anthropologischen Studien von Identitäten ein. *Oblique* ist eine hybride Erzählung von Kino und Architektur, die mit Bezug auf öffentliche oder halböffentliche Räume einer Stadt, labyrinthische Kulissen im Ausstellungsraum kreierte. Der Film thematisiert eine im Übergang befindliche Identität: Der Künstler lädt die Besucherinnen und Besucher auf eine Reise durch eine „fortlaufende Stadt“ ein, die aus zahlreichen Städten, Regionen und Landschaften mit verschiedenen politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Eigenschaften besteht. Die Charaktere in *Oblique* sind in einem abstrahierten, beliebigen Raum zwischen den Realitäten verschiedener Orte unterwegs. Auf diese Weise verleiht Åsdam Repräsentationssystemen und Zugehörigkeitsgefügen Ausdruck. Er erleichtert die Entschlüsselung gebietsübergreifender Konflikte, in denen komplexe Faktoren der Identität verhandelt werden. Thematisiert wird der innere Kampf zwischen dem Wunsch, sich in einer Sprache zuhause zu fühlen und der Notwendigkeit, sich sozialen Veränderungen anzupassen. Knut Åsdam bietet Erzählungen für diese psychologisch aufgeladenen Räume an: neu errichtete städtische Randzonen, Baustellen, institutionelle Bauten, Bürogebäude, Orte des Übergangs. Gleichzeitig konstruiert er aber auch einen subjektiven Ort der politischen Dringlichkeit.

BERNADETTE CORPORATION
LIVES IN BERLIN, DE,
AND NEW YORK, US



Lyric sheet from *Infest's Mankind*, released on Draw Blank Records, 1991

WRITING THE TIMES
POSTERS, 70 x 100 CM

Since 1994 Bernadette Corporation has explored strategies of cultural resistance, appropriating modes of contemporary entertainment for their own experimental purposes. Bernadette Corporation's projects are a practice of intervening and reinventing today's subjectivity, from the Bernadette Corporation fashion label based in New York in the mid-1990s and the magazine *Made in USA* launched in 1999, to the collectively-authored novel *Reena Spaulings* (Semiotext(e), 2004) and such videos as *Get Rid of Yourself*. The dual process of discovering and creating the times lies at the source of Bernadette Corporation's series of posters under the headline *Writing the Times*. One way to "write these times" is to do what happens every day, everywhere, and generate a copy. To read some things, to pick up some phrases, to take or steal some notes, but not to bother with anything as long or complicated as a book or an essay. "Dope" is a way of sorting information of the world. Window-shopping, looking through clothes on a rack, examining books on a shelf, flipping through a record bin, filling by an open casket to pay one's last respects – ways of sorting the ephemera of raw data, the act of reading, watching, storytelling, displaying. Dated as soon as the ink dries, contemporary art can sometimes be viewed as the evil destiny of the creative class, never actually doing anything, always just transmitting, organizing and managing. "The industrial boom of the early 20th century gave rise to advertising posters for virtually every conceivable product and event. Many express the spirit or stylistic excess of their day."

Dal 1994 Bernadette Corporation esplora strategie di resistenza culturale, appropriandosi di forme di intrattenimento contemporanee per le proprie finalità di sperimentazione. Questi progetti coinvolgono e reinventano la soggettività odierna: dall'etichetta di moda fondata a metà degli anni '90 a New York, alla rivista *Made in USA* nel 1999, fino al romanzo scritto a più mani *Reena Spaulings* (Semiotext(e), 2004) e a video quali *Get Rid of Yourself*. Il duplice processo di esplorazione e riproduzione della contemporaneità è il punto di partenza della serie di poster intitolata *Writing the Times*. Un modo per "scrivere questi tempi" è quello di sbrigare le cose che capitano quotidianamente ovunque e poi generarne una copia. Leggere qualcosa, afferrare qualche frase, prendere o

rubare qualche nota, senza stare a perder tempo con un libro o un saggio, troppo complicati. "Cogliere" è, quindi, un modo per selezionare le informazioni del mondo. Guardare vetrine, passare in rassegna vestiti, esaminare i libri sullo scaffale o qualche documento in archivio, sfilare davanti ad una bara aperta per porgere l'ultimo saluto sono comunque occasioni per cogliere l'effimero dai dati grezzi, modi di leggere, guardare, raccontare, esibire. Subito obsoleta, l'arte contemporanea può essere vista come un traguardo spietato per la classe creativa: non far nulla, eccetto trasmettere, organizzare e gestire. "Il boom industriale di inizio novecento ha messo in moto una produzione di manifesti pubblicitari per ogni prodotto ed evento immaginabile. Molti esprimono lo spirito o l'eccesso stilistico del proprio tempo".

Seit 1994 erforschen Bernadette Corporation Strategien des kulturellen Widerstands, wobei sie sich Formen der zeitgenössischen Unterhaltung für ihre eigenen experimentellen Zwecke aneignen. Ihre Projekte – vom New Yorker Modelabel Mitte der 90er Jahre über das Magazin *Made in USA* (1999) bis zum gemeinsam verfassten Roman *Reena Spaulings* (2004) und Videos wie *Get Rid of Yourself* – sind Wege der Intervention und Neuerfindung der heutigen Subjektivität. Die Posterserie *Writing the Times* basiert auf dem dualen Prozess des Entdeckens und Erschaffens von Zeiten. Eine Art jenes „Schreibens“ von Zeit ist, etwas Alltägliches zu tun und eine Kopie davon anzufertigen, indem man es liest, einige Ausdrücke aufnimmt, Notizen macht oder stiehlt – aber nicht so etwas langes oder kompliziertes wie ein Buch oder ein Essay. Das Ausknobeln ist ein Weg, die Informationen der Welt zu sortieren. Genauso wie an Schaufenstern entlang zu bummeln, sich Kleidungsstücke auf einem Ständer anzuschauen, Bücher auf einem Regal zu untersuchen, eine Plattenkiste durchzugehen, an einen offenen Sarg zu treten, um jemandem den letzten Respekt zu zollen: Anhand dieser Tätigkeiten lassen sich kurzlebige Rohdaten, der Akt des Lesens, Schauens, Erzählens und Zeigens einordnen. Die zeitgenössische Kunst – veraltet, so schnell wie Tinte trocknet – wird manchmal als das üble Schicksal der kreativen Klasse betrachtet. Sie tut niemals wirklich etwas, sie übermittelt, organisiert und managt nur ständig. „Der Industrieboom des frühen 20. Jahrhunderts produzierte Werbeposter für jedes nur denkbare Produkt und Ereignis. Viele davon drücken das Gefühl oder den stilistischen Exzess dieser Zeit aus.“

MIKLÓS ERHARDT AND LITTLE WARSAW
MIKLOS ERHARDT, 1966, BUDAPEST, HU;
LITTLE WARSAW (ANDRAS GALIK, 1970, AND BALINT HAVAS, 1971, BUDAPEST, HU)
THEY LIVE IN BUDAPEST, HU



View of the ex Peterlini, Rovereto

LA NAVE DEI FOLLI, 2008
VIDEO INSTALLATION

Considered among the most internationally relevant contemporary Hungarian artists, Miklós Erhardt and Little Warsaw have long shared a common interest in art projects aimed at tracing the identity of social collectives. Erhardt addresses immigration, tourism, homelessness and issues of general economics, whereas Little Warsaw is more concerned with investigating popular and historical symbols, including the presence of monuments and their significance to the public space. For the occasion of Manifesta 7, they present a collaborative endeavor, a film project that takes the recent history of one of the exhibition venues, the ex-Peterlini, as its point of departure. Having been abandoned for several years, the building was squatted by a local anarchist group in 2002. The details of this short-lived occupation and its main characters became the subject of an in-depth investigation conducted through surveys and on-site research that allowed the artists to collect extensive documentary material. Nevertheless, the resulting video is not a reconstruction of these facts but rather an event restaged in the artists' home city, dramatized through a Brechtian mechanism of *Verfremdung* (estrangement). The outcome is a performance that draws on the real facts to build a new version of political psychodrama, creating a dialectical relationship between the appropriation of a local happening and its alienation when staged in a foreign context.

Considerati tra gli artisti ungheresi più rilevanti a livello internazionale, Miklós Erhardt e Little Warsaw hanno a lungo condiviso un interesse comune per progetti artistici volti a rappresentare l'identità dei collettivi sociali. Erhardt studia l'immigrazione, il turismo, la questione dei senzatetto e l'economia in generale; mentre Little Warsaw è più concentrato sull'analisi dei simboli storici e popolari, inclusi i monumenti, la loro presenza e il loro ruolo nello spazio pubblico. In occasione di Manifesta 7 propongono un'opera frutto della loro collaborazione: un progetto filmico ispirato alla storia recente dell'ex Peterlini. Dopo molti anni di abbandono, nel 2002 l'edificio è stato occupato abusivamente da un gruppo anarchico locale. La storia di questa seppure breve occupa-

zione e i personaggi principali sono divenuti il soggetto di un'indagine in profondità, condotta con l'impiego di sondaggi e ricerche in loco che hanno permesso agli artisti di raccogliere un'ampia quantità di materiale. Ciò nonostante, il video che ne deriva non è la ricostruzione dei fatti, quanto piuttosto la messa in scena degli stessi nella città natale degli artisti, e la loro drammatizzazione attraverso un meccanismo brechtiano di *Verfremdung* (straniamento). Il risultato è una performance che si basa su fatti reali per costruire un tipo di psico-dramma politico, creando una relazione dialettica tra l'appropriazione di un evento locale e la sua alienazione derivante dalla riproposizione dello stesso in un contesto estraneo.

Miklós Erhardt and Little Warsaw, beides zeitgenössische ungarische Künstler von internationaler Bedeutung, hegen ein gemeinsames Interesse an Kunstprojekten, die der Identität sozialer Kollektive nachspüren. Erhardt thematisiert Immigration, Tourismus, Obdachlosigkeit und allgemeinere wirtschaftliche Belange, während Little Warsaw sich mit der Untersuchung beliebter historischer Symbole beschäftigt, die die Anwesenheit von Denkmälern und ihrer Bedeutung im öffentlichen Raum mit einschließt. Im Rahmen der Manifesta 7 präsentieren sie als gemeinsames Projekt einen Film, der von der jüngsten Geschichte eines der Ausstellungsräume, dem Ex-Peterlini Gebäude, ausgeht. Dieses über mehrere Jahre verlassene Bauwerk wurde im Jahr 2002 durch eine Gruppe von lokalen Anarchisten besetzt. Die Details dieser kurzfristigen Besetzung und ihre Hauptfiguren wurden Gegenstand einer umfassenden Untersuchung in Form von Inspektionen und Recherchen vor Ort, die es den Künstlern ermöglichten, breites dokumentarisches Material zu sammeln. Das daraus resultierende Video besteht jedoch nicht aus der Rekonstruktion der Fakten, sondern aus einer Neuaufführung der Geschehnisse in der Heimatstadt der Künstler, die durch die Brechtsche Methode der Verfremdung dramatisiert wird. Das Ergebnis ist eine Performance, die sich auf die tatsächlichen Fakten beruft, um eine neue Version dieses politischen Psychodramas zu entwerfen und eine dialektische Beziehung zwischen der Aneignung eines lokalen Ereignisses und seiner Verfremdung durch die Aufführung in einem fremden Kontext herstellt.

IGOR EŠKINJA
1975, RIJEKA, HR
LIVES IN RIJEKA, HR



Carpet, 2006, home dust

PROJECT FOR UNTITLED PIECE, 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE
LIBERARE LE MENTI, OCCUPARE GLI SPAZI (LIBERATE THE MIND, OCCUPY THE SPACES), 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

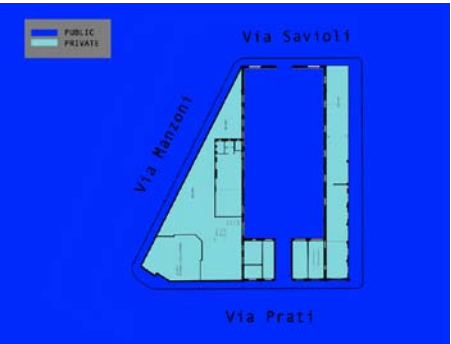
Igor Eškinja constructs his architectonics of perception as ensembles of modesty and elegance. The artist “performs” the objects and situations, catching them in their intimate and silent transition from two-dimensional to three-dimensional formal appearance. Using simple, inexpensive materials, such as adhesive tape or electric cables and unraveling them with extreme precision and mathematical exactitude within strict spatial parameters, Eškinja defines another quality that goes beyond physical aspects and enters the registers of the imaginative and the imperceptible. The simplicity of form is an aesthetic quality that opens up a possibility for manipulating a meaning. It derives, as the artist states, from the need for one form to contain various meanings and levels of reading within itself. The tension between multiplicity and void constitutes one of the most important aspects of Eškinja’s mural “drawings” and seemingly flat installations. A void is still an active space of perception; it does not conceal; it comments on the regime of visibility, it invites the viewer to participate in the construction of an imaginary volume in an open space. The temporary nature of the artist’s spatial structures and the ephemeral quality of his carpets (where ornaments are carefully woven out of dust or ash) manifest a resistance to the dominant narratives of institutional apparatus and socio-political order.

Igor Eškinja costruisce le sue architetture percettive con moderazione ed eleganza. L’artista “attua” gli oggetti e le situazioni catturandoli nella loro transizione intima e silente, dalla loro prima apparizione in forma bidimensionale a quella tridimensionale. Usando materiali semplici e poveri, come il nastro adesivo o i cavi elettrici, assemblati liberamente ma con precisione estrema ed esattezza matematica di precise regole spaziali, Eškinja dà vita a un’altra qualità che va al di là degli aspetti fisici ed entra nei registri dell’immaginario e dell’impercettibile. La semplicità della forma è una qualità estetica che offre la possibilità di manipolare un significato. Questa deriva, come lo stesso artista dichiara, dal bisogno di contenere dentro di sé vari significati e livelli di lettura.

La tensione tra tale molteplicità e il vuoto sembra costituire uno degli aspetti più importanti dei “disegni” murali e delle installazioni, all’apparenza piatte, di Eškinja. Un vuoto costituisce uno spazio attivo di percezione; non nasconde; commenta criticamente il regime della visibilità, invita a partecipare alla costruzione di un volume immaginario in uno spazio aperto di potenzialità e di anticipazione. Il laboratorio ottico e visivo erige una struttura vernacolare privata e poetica. La natura temporanea delle strutture spaziali e la qualità effimera dei suoi tappeti (dove gli ornamenti sono intessuti con attenzione dalla polvere o dalla cenere) manifestano una resistenza contro le narrative dominanti dell’apparato istituzionale e dell’ordine socio-politico.

Igor Eškinja konstruiert seine Architekturen der Wahrnehmung als elegante, aber bescheidene Ensembles. Er führt die Objekte und Situationen zum Zeitpunkt ihres intimen, stillen Übergangs von zwei- zu dreidimensionalen Formen vor. Aus simplen, günstigen Materialien wie Klebeband oder Elektrokabel legt er strikte räumliche Strukturen mit extremer Präzision und mathematischer Exaktheit an. Eškinja schafft so eine Dimension, die über physische Aspekte hinausgeht und Sphären des Imaginativen und Unvorstellbaren eröffnet. Die Einfachheit der Form ist eine ästhetische Eigenschaft, die Möglichkeiten zur Manipulation der Bedeutung birgt. Sie entsteht, so der Künstler, weil eine Form in sich selbst mehrere Bedeutungen und Lesarten vereinen muss. Die Spannung zwischen Vielfältigkeit und Leere stellt einen der wichtigsten Aspekte in Eškinjas „Wandzeichnungen“ und scheinbar flachen Installationen dar. Eine Leere ist noch immer ein aktiver Raum der Wahrnehmung. Er verbirgt nichts, er gibt einen Kommentar zum Regime der Sichtbarkeit ab. Er lädt die Betrachterin und den Betrachter ein, an der Konstruktion eines imaginären Volumens in einem offenen Raum teilzunehmen. Die temporäre Beschaffenheit der räumlichen Strukturen des Künstlers und die ephemere Qualität seiner Teppiche, in denen sich aus Staub oder Asche gewobene Ornamente befinden, manifestieren einen Widerstand gegen die dominanten Narrative von Institution und sozialpolitischer Ordnung.

DANIEL KNORR
1968, BUCHAREST, RO
LIVES IN BERLIN, DE



EX-PRIVATO, 2008
MATERIALIZATION

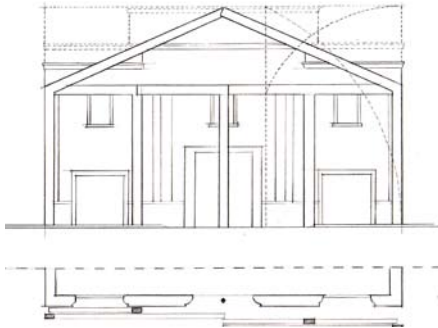
The carefully measured, conceptual scenarios devised by Daniel Knorr result from in-depth observations of a contemporary society imprisoned in the tight costumes of political apparatus, outmoded social structure and national identity. Knorr’s critical intrusions into the public sphere combine the Situationists’ strategies of confronting urban contexts, the discourse of an institution constructing a functional site and various conceptual practices. His anti-works use the void and absence as operating tools; they concentrate on the marginal as the true habitat of an identity with principles. He applies subversion as a working method when questioning dominant systems of power and authority. *Ex-Privato* loosely refers to the artist’s project for the Romanian Pavilion at the 51st Venice Biennale. Called *European Influenza*, the political message was articulated by the radical act of leaving the interior empty and materializing the artwork only in people’s minds through interaction and in the media. In *Ex-Privato* the artist’s intervention consists of changing the status of one of the Manifesta 7 venues, ex-Peterlini. For the duration of the exhibition, it is declared a public space by the artist’s decision to remove the doors and leave the space open 24 hours a day. Knorr perceives the action and reaction of the curator, the artists, and the public as the “materialization” of the work. The project tests the limits of a democratic space in a post-political landscape. A publication will be produced after the exhibition, portraying the different processes of the project.

Gli scenari concettuali accuratamente misurati di Daniel Knorr sono il risultato della sua approfondita osservazione della società contemporanea, imprigionata nelle vesti anguste del suo apparato politico e dell’antiquata struttura sociale e identità nazionale. I suoi interventi critici nella sfera pubblica combinano le strategie dei Situazionisti di mettere a confronto vari contesti urbani, con gli aspetti sociali e discorsivi affrontati dalle istituzioni nella costruzione di ambiti funzionali che trascendono lo spazio fisico, e varie altre pratiche concettuali. Le sue anti-opere impiegano il vuoto e l’assenza come strumenti operativi, si concentrano sul marginale in quanto habitat reale di un’identità ideologica e applicano la sovversione come metodo operativo per interrogare i sistemi dominanti di potere e autorità. *Ex-Privato* si ispira al progetto dell’artista per il Padiglione Rumeno della 51a Biennale di Ve-

nezia, *European Influenza*, in cui il messaggio politico consisteva nell’atto radicale di lasciare vuoto lo spazio interno e di materializzare l’opera d’arte solo nelle menti dei visitatori attraverso i processi di interazione e i media. In *Ex-Privato* l’intervento è una modifica dello status dell’ex Peterlini. Per tutta la durata della mostra la sede è stata dichiarata spazio pubblico dall’artista, che ne ha rimosso le porte per permettere un accesso libero 24 ore su 24. Knorr riconosce nelle azioni e reazioni del curatore, degli artisti e del pubblico la “materializzazione” della sua opera. Il progetto sperimenta i limiti di uno spazio democratico in un panorama post-politico. L’intervento sarà seguito da una pubblicazione tesa a ritrarre la natura processuale del progetto.

Die sorgfältig angelegten konzeptuellen Szenarien von Daniel Knorr resultieren aus eingehenden Beobachtungen der zeitgenössischen Gesellschaft im engen Korsett des politischen Apparates einer veralteten Sozialstruktur und nationalen Identität. Knorrs kritische Interventionen in den öffentlichen Raum kombinieren die situationistischen Strategien der Konfrontation des urbanen Kontexts mit dem Diskurs einer Institution, die einen Ort der Funktionalität errichtet und mit weiteren konzeptuellen Praktiken. Seine Anti-Werke setzen die Leere und Abwesenheit als Funktion ein. Sie konzentrieren sich auf das Marginale als den wahren Lebensraum einer Identität mit Prinzipien. Knorr wendet Subversion als Arbeitsmethode an, wenn er die dominanten Systeme von Macht und Autorität hinterfragt. *Ex-Privato* basiert auf seinem Projekt für den rumänischen Pavillon auf der 51. Biennale von Venedig. Die politische Botschaft von *European Influenza* wurde durch einen radikalen Akt artikuliert, der den Ausstellungsraum leer stehen ließ und das Kunstwerk durch Interaktion und in den Medien nur über die Vorstellung der Menschen materialisierte. Die Intervention des Künstlers in *Ex-Privato* geschieht durch die Veränderung des Status’ einer der Veranstaltungsorte der Manifesta 7, des ehemaligen Peterlini-Gebäudes: Für die Dauer der Ausstellung wird es durch die Entscheidung des Künstlers, die Türen zu entfernen und den Ort 24 Stunden täglich zugänglich zu machen, zum öffentlichen Raum erklärt. Knorr betrachtet die Aktion und die Reaktionen der Kuratoren, Künstler und der Öffentlichkeit als „Materialisierung“ des Werks. Das Projekt testet die Grenzen eines demokratischen Raums in einer postpolitischen Landschaft. Eine Publikation stellt die verschiedenen Prozesse des Projekts abschließend dar.

GIANNI PETTENA
1940, BOZEN, IT
LIVES IN FLORENCE, IT



Gianni Pettena Project for Archipensieri (Archithoughts), 2008

ARCHIPENSIERI (ARCHITHOUGHTS), 2008
INSTALLATION OF FIVE IRON ELEMENTS, 19 × 10 M
MAPPE RECINTI TERRITORI ITINERARI (MAPS ENCLOSURES TERRITORIES ITINERARIES), 1987
HANGING-CARPET, 210 × 210 CM
TESTIMONIANZE DI ARCHITETTURA (TESTIMONY OF ARCHITECTURE), 1978
15 COLOR PHOTOGRAPHS, 18 × 24 CM EACH
ABOUT NON CONSCIOUS ARCHITECTURES, 1972
10 B/W PHOTOGRAPHS, 30 × 40 CM EACH
GRASS ARCHITECTURE, 1971
3 SKETCHES, 30 × 40 CM EACH

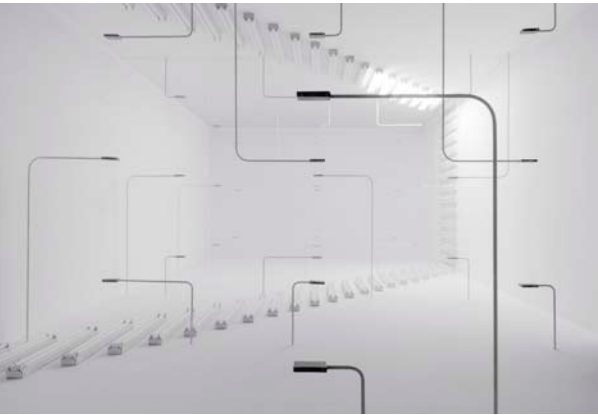
Together with Archizoom, Superstudio and UFO, Gianni Pettena belongs to the original nucleus of the Radical Movement in Italy, a major influence on contemporary experimentation in the fields of architecture and design. Using the vocabulary of conceptual art and the rhetoric of political discourse, Pettena analyzed the transformation of physical space in the urban context. His book *L'Anarchitetto* (1973) is a combination of visual invention and photographic diary. It has been perceived as a manifesto for the expanded idea of architecture. Pettena's contribution to Manifesta 7 presents important aspects of his multi-faceted work, including utopian desires to blend architecture with nature, to oppose the geometric rigor of modernism. The sketches of *Grass Architecture* set architecture free, promoting the use of natural materials as a symbiosis of architecture and landscape. *Itineraries Territories Maps Enclosures* is made up of small tapestries, referring to 11 subjects that define the space inside or outside the "magic circles" that are the walls of a city. His monumental installation for the façade of ex-Peterlini, *Archipensieri*, is a "lesson in spatial perception." An iron structure composed of vertical poles is soldered with horizontal and slanting poles to correct the anomalous perspective using the golden section. The structure changes depending on point of view. Only the frontal view offers the profile of a classic temple.

Insieme ad Archizoom, Superstudio e UFO, Gianni Pettena appartiene al nucleo originale del Movimento Radicale, una delle più influenti sperimentazioni in Italia nel campo del design e dell'architettura contemporanea. Utilizzando il vocabolario dell'arte concettuale e della retorica del discorso politico, Pettena ha indagato la trasformazione dello spazio fisico nel contesto urbano. Il suo libro *L'anarchitetto* (1973) combina invenzione visiva e diario fotografico, ed è riconosciuto come il manifesto di un'idea di architettura intesa in senso più ampio. Il contributo di Pettena a Manifesta 7 include aspetti portanti del suo poliedrico lavoro, come l'aspirazione utopica ad unire armonicamente architettura e natura in opposizione al rigore geometrico del modernismo. Così, gli schizzi di *Grass Architecture* promuovono l'uso di materiali naturali per innescare una simbiosi tra architettura e paesag-

gio. *Itineraries Territories Maps Enclosure*, invece, è composto di piccole tappezzerie che fanno riferimento a undici soggetti che, a loro volta, definiscono lo spazio interno ed esterno a quei "circoli magici" che sono le mura di una città. La monumentale installazione per la facciata dell'ex Peterlini, *Archipensieri*, è una "lezione di percezione spaziale". Una struttura in ferro composta da barre verticali saldate ad altre orizzontali e oblique, volte a correggere la prospettiva anomala della facciata, ricorrendo all'uso della sezione aurea. La struttura cambia a secondo dei punti di vista e solo di fronte si distingue il profilo di un tempio classico.

Gianni Pettena gehört gemeinsam mit Archizoom, Superstudio und UFO zum ursprünglichen Kern einer radikalen Bewegung in Italien, die bedeutenden Einfluss auf die zeitgenössischen Experimente in den Bereichen Architektur und Design ausübte. Unter Verwendung des Vokabulars konzeptueller Kunst und der Rhetorik des politischen Diskurses analysierte Pettena die Transformation des physischen Raums im urbanen Kontext. Sein Buch *L'Anarchitetto* (1972) ist eine Kombination aus visueller Erfindung und fotografischem Tagebuch und wird als Manifest der erweiterten Vorstellung von Architektur betrachtet. Pettenas Beitrag zur Manifesta 7 präsentiert wesentliche Aspekte seines facettenreichen Werks, darunter seinen utopischen Wunsch, Architektur und Natur zu vereinen, um der geometrischen Strenge des Modernismus entgegenzuwirken. Die Skizzen in *Grass Architecture* (*Gras-Architektur*) befreien die Architektur und preisen die Verwendung natürlicher Materialien als Symbiose von Architektur und Landschaft. *Itineraries Territories Maps Enclosures* (*Routen Gebiete Landkarten Anlagen*) besteht aus kleinen Wandteppichen, die sich auf 11 Themen beziehen, die den Raum in oder außerhalb der „magischen Kreise“ von Stadtmauern definieren. Seine monumentale Installation für die Fassade des Ex-Peterlini Gebäudes, *Archipensieri* (etwa: *Erzgedanken*), ist eine „Lektion in räumlicher Wahrnehmung“. Eine Eisenkonstruktion aus vertikalen Stangen ist mit horizontalen und schrägen Stangen verlötet, um mithilfe des goldenen Schnitts die abnormale Perspektive zu korrigieren. Die Struktur verändert sich je nach dem Standpunkt der Betrachterinnen und Betrachter. Nur die Frontalansicht offenbart das Profil eines klassischen Tempels.

PHILIPPE RAHM
1967, PULLY, CH
LIVES IN PARIS, FR, AND LAUSANNE, CH



MÉTÉOROLOGIE D'INTÉRIEUR/INTERIOR WEATHER, 2007
IN COLLABORATION WITH ALAIN ROBBE-GRILLET
MIXED MEDIA INSTALLATION (15 M × 2 M × 7 M)

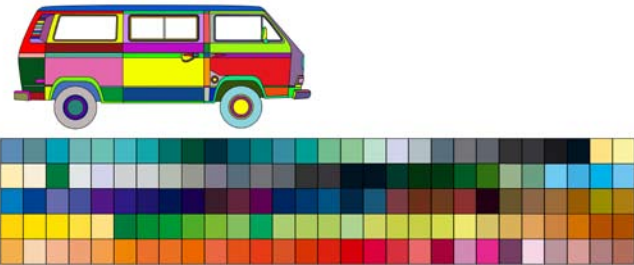
Philippe Rahm explores invisible and physiological aspects of space by questioning traditional ways of conceiving the typology of architecture and bringing such dichotomies as natural/artificial, day/night to the forefront of his research. *Interior Weather* is conceived as two spaces, one white gallery as the locus of production for an abstract "interior weather" condition, and the other black space, as the locus of interpretation for the resultant data. In the first room, sensors plotted on a regular grid throughout the volume measure variations in light, humidity and temperature; space is shown as micro-geography in constant flux, revealing a variety of climatic moments within the spatial volume. These measurements, transmitted to the second gallery, are analyzed by a computer that, drawing on recognized physiological values, outlines a first interpretation. The same data is then freely reinterpreted in "fictional scenarios" written by French writer Alain Robbe-Grillet and visualized with a projection in the black room. In opposition to previous architectural theories, function and form emerge here as a spontaneous response to climate. The possible use of space is dictated only by the chance confluence of climatic parameters, suggesting new spatial practices, new forms of social behavior and new urban and architectural forms.

Philippe Rahm indaga i modi tradizionali di concepire le categorie in architettura ed esplora gli aspetti invisibili e fisiologici dello spazio, mettendone in primo piano le dicotomie, quali naturale/artificiale e giorno/notte. *Interior Weather* si compone di due spazi: una galleria bianca, designata a luogo di produzione di una condizione astratta di "clima interiore", e un'altra nera, che funziona da luogo di interpretazione dei risultati che emergono nella prima. Nella sala bianca, i sensori sono regolati secondo una griglia di valori tarati sulla volumetria dell'ambiente e rilevano le variazioni di luce, umidità e temperatura. Lo spazio si struttura come una micro-geografia in costante cambiamento, dove allo stesso volume spaziale corrispondono situazioni climatiche diverse. Queste misurazioni sono trasmesse alla seconda

galleria e analizzate da un computer che, attingendo a valori psicologici comuni, ne abbozza una prima interpretazione. Le stesse informazioni sono liberamente reinterpretate nei "paesaggi immaginari" dello scrittore francese Alain Robbe-Grillet, e visualizzate mediante una proiezione nella stanza nera. Contrariamente alle teorie architettoniche precedenti, la funzione e la forma emergono qui in modo spontaneo in risposta al clima. Gli usi possibili dello spazio sono dettati unicamente da un'eventuale confluenza dei parametri climatici, suggerendo nuove forme spaziali, nuove configurazioni del comportamento sociale e nuove forme architettoniche e urbane.

Philippe Rahm hinterfragt traditionelle Verständnisformen von Architektur und erforscht unsichtbare und physiologische Aspekte des Raums. Dabei setzt er sich in seinen Forschungen besonders mit Dichotomien wie natürlich/künstlich oder Tag/Nacht auseinander. *Interior Weather* (*Innere Wetter*) ist auf zwei Räume angelegt; einer weißen Galerie als Produktionsstätte für abstrakte „interne Wetterbedingungen“ und einem schwarzen Raum, der als Ort für die Interpretation der entstehenden Daten fungiert. Im ersteren messen Sensoren, die in einem regelmäßigen Muster im gesamten Innenraum angebracht sind, Variationen des Lichts, der Feuchtigkeit und Temperatur. Der Raum wird als Mikrogeografie in konstantem Fluss dargestellt, die eine Vielzahl klimatischer Momente in seinem Inneren aufzeigt. Diese Messungen werden an den zweiten Raum übermittelt und dort von einem Computer analysiert, der auf der Basis anerkannter physiologischer Formeln eine erste Deutung erstellt. Dieselben Daten werden dann in „fiktionalen Szenarien“ des französischen Schriftstellers Alain Robbe-Grillet neu und frei interpretiert und durch eine Projektion im schwarzen Raum visualisiert. Im Gegensatz zu früheren Architekturtheorien entstehen Funktion und Form hier als spontane Antwort auf das Klima. Die mögliche Nutzung des Raums wird ausschließlich durch die zufällige Zusammenwirkung klimatischer Parameter bestimmt, wodurch neue räumliche Praktiken, des sozialen Verhaltens und neue urbane wie architektonische Formen suggeriert werden.

JANEK SIMON
1977, KRAKOW, PL
LIVES IN KRAKOW, PL



Project for Volkswagen Transporter T2, 2008

VOLKSWAGEN TRANSPORTER T2, 2008
CAR, PAINT, SOUND

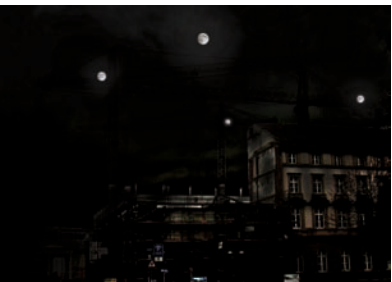
Janek Simon’s interactive installations, videos and objects are inspired by computer games, the Internet and the archive in its multiple meanings. They are concerned with access to knowledge, distribution of information and analyzing ambiguous relationships between culture and economy within neo-liberal capitalism. Failure and catastrophe, as well as chance and probability are amongst the topics of Simon’s interests. He often applies subversive strategies of an anarchistic nature. Loosely inspired by Jorge Luis Borges’ 1941 story *La Lotería en Babilonia* (The Lottery in Babylon), in which a lottery conducts and determines various aspects of the characters’ lives, Janek Simon takes the principle of randomness as the point of departure for his new installation, *Volkswagen Transporter T2*. The methodology of randomness is seen as a formative significance for a development of societies and civilization at large. The artist is concerned with a democratic structure of choice and selection, its availability and the potential for generating new, endless sets and mosaic-like constellations. Simon turns an early model Volkswagen Transporter, a model loaded with many connotations of sub-cultural and radical activism, into an ironic monument to diversity and multiplicity. The artist has carefully dismantled the entire vehicle and painted each singular part with a randomly chosen color. This creates an absurd and anarchic kaleidoscope, an abstract entity as an expression of coherence found in extreme diversity, based upon unlimited choice and radical randomness.

Le installazioni interattive, i video e gli oggetti di Janek Simon – ispirati ai giochi dei computer, a Internet e al concetto di archivio nelle sue diverse modalità – mirano a indagare l’accesso alla conoscenza e la distribuzione dell’informazione, analizzando le relazioni ambigue tra la cultura e l’economia nel capitalismo neoliberale. Fallimento e catastrofe, caso e probabilità sono tra i soggetti preferiti di Simon e sono da lui affrontati tramite l’ausilio di strategie sovversive di matrice anarchica. Ispirandosi liberamente al racconto di Jorge Luis Borges *La lotería en Babilonia* (1941) (La lotteria di Babilonia), in cui una lotteria dirige e determina vari aspetti delle vite dei personaggi, Janek Simon sceglie il principio di casualità come elemento costitutivo della sua nuova installazione, *Volkswagen Transporter T2*. Tale principio è fondamento

dello sviluppo di ogni società nell’ottica di una struttura democratica di scelta e di selezione, e si manifesta nella propensione e nella potenzialità a generare sempre nuovi e infiniti schemi, simili a costellazioni e articolati come mosaici. Il primo esemplare della Volkswagen Transporter, una vettura carica di connotazioni culturali e politiche radicali, è trasformato da Simon in un monumento ironico, simbolo della diversità e della varietà. L’artista ha smontato con attenzione la vettura e ha dipinto ogni sua componente con un colore scelto a caso. Ha ottenuto così un’entità astratta, caleidoscopica, anarchica e assurda, che è l’espressione di una coerenza individuata nella diversità estrema, basata sulla scelta illimitata e sulla casualità radicale.

Janek Simons interaktive Installationen, Videos und Objekte sind von Computerspielen, dem Internet und der Idee des Archivs in seinen verschiedenen Bedeutungen inspiriert. Sie befassen sich mit dem Zugang zu Wissen, der Informationsverteilung und der Analyse der ungewissen Beziehung zwischen Kultur und Wirtschaft im neoliberalen Kapitalismus. Zu den Themen, für die sich Simon interessiert, gehören Misserfolg und Katastrophe sowie Zufall und Wahrscheinlichkeit. Seine subversiven Strategien tragen oft anarchistische Züge. Für seine neue Installation *Volkswagen Transporter T2*, die entfernt auf Jorge Luis Borges’ Geschichte *La Lotería en Babilonia* (dt. *Lotterie in Babylon*) von 1941 basiert, in der die Lotterie zahlreiche Lebensaspekte der Charaktere bestimmt, geht Janek Simon vom Prinzip der Zufälligkeit aus. Die Methode der Zufälligkeit wird als prägendes Element für die Entwicklung von Gesellschaften und Zivilisationen allgemein betrachtet. Janek Simon beschäftigt sich mit der demokratischen Struktur von Wahl und Auswahl, ihrer Verfügbarkeit und dem Potential für die Erschaffung neuer, endloser Zusammenstellungen und mosaikartiger Konstellationen. Er verwandelt ein frühes Modell des Volkswagen Transporters, beladen mit zahlreichen Konnotationen des subkulturellen und radikalen Aktivismus, in ein ironisches Denkmal für Diversität und Vielfalt. Der Künstler hat die gesamte Karosserie vorsichtig auseinander genommen und jedes einzelne Teil in einer beliebigen Farbe gestrichen. Das Resultat ist ein absurdes, anarchisches Kaleidoskop, eine abstrakte Kohärenz vermittelnde Einheit, die auf extremer Diversität, der uneingeschränkten Auswahl und radikalen Zufälligkeit basiert.

JOHANNES VOGL
1981, KAUFBEUREN, DE
LIVES IN BERLIN, DE, AND VIENNA, AT



Five Moons, 2007, light boxes

SMALL MOON, 2006
BICYCLE, LED BIKE LAMP, 180 x 70 x 100 CM
FIVE MOONS, 2007
TOWER CRANES, 4 LIGHT-BOXES WITH SCRATCH DRAWINGS, 200 x 200 x 25 CM EACH
LOCATION: SS12, 12 KM AFTER BOLZANO, IN STEG, ON THE WAY TO FORTEZZA
GOLD-INOCULATION #3, 2008
ONE OUNCE OF GOLD PROJECTILES, INOCULATION MACHINE, DIMENSIONS VARIABLE
BLACK HOLE IN A WHITE CUBE, 2008
DOOR VIEWERS, DIMENSIONS VARIABLE

The artist invents seemingly self-sufficient structures that confuse the usual objecthood and functionality of familiar things, as it might be the case of *Small Moon*, a seductive and almost lyrical example of mimicry. Vogl’s extremely sensitive poetics of the everyday gesture, non-pretentious, authentic supplement to a reality, is turned for a moment into a playground where a moderate dose of irony balance the precariousness and insufficiency of today’s imperfect world. *Five Moons* change the perception of an urban landscape by multiplying the natural phenomenon of a full moon. Attached to the crane’s arms, four light-boxes with drawings of a full moon appear on the horizon, as if surreal engines of natural energy and constructions sites of imagination. *Gold-Inoculation* and *Black Hole in a White Cube* are seemingly soft and innocent interventions in the physical body of the ex-Peterlini. The artist installs numerous door-viewers in newly constructed plaster walls that obscure the building’s historical layers and isolate non-restored rooms thus making the cut off spaces visible again. Subsequently he injects one ounce of gold into the fabrics of the walls, which will remain there after the exhibition, as if trying to enrich the value of a transformed factory. *Gold-Inoculation* refers to criminal tactics of gold mines’ owners who in the 19th century used to shoot gold nuggets into the depleted mines in order to trick naïve buyers to purchase them. The artist’s reconstruction of such a manipulative practice incorporates a witty, critical approach to the exhibition circuit structure.

L’artista inventa strutture apparentemente autosufficienti che confondono la natura tipica e la funzionalità degli oggetti a noi familiari, come nel caso di *Small Moon*, un affascinante e quasi lirico esempio di mimetismo. La poetica del gesto quotidiano di Vogl emerge come un’appendice autentica e non pretenziosa della realtà, trasformata momentaneamente in un campo giochi dove una moderata dose di ironia compensa la precarietà e l’insufficienza di un mondo contemporaneo imperfetto. *Five Moons* modifica la percezione di un paesaggio urbano moltiplicando il fenomeno naturale della luna piena. Appese al braccio meccanico di una gru, quattro scatole luminose con il disegno di una luna piena appaiono all’orizzonte. Potrebbero essere dispensatori surreali di energia naturale oppure il principio creatore di una fantasia. *Gold-Inoculation* e *Black Hole in a White Cube* sono interventi all’apparenza minimi, realizzati sulla struttura fisica dell’ex-Peterlini. L’artista ha installato numerosi spioncini nelle recenti pareti

di cartongesso che nascondono gli strati edilizi storici dell’edificio e isolano le stanze non restaurate, rendendo così nuovamente visibili gli spazi oscurati. Vogl ha inoltre iniettato circa trenta grammi d’oro nella struttura delle mura che rimarranno lì anche dopo la mostra, come a tentare di accrescere il valore di un edificio industriale convertito. *Gold-Inoculation* rimanda alle pratiche criminali utilizzate nel diciannovesimo secolo dai proprietari delle miniere d’oro, che introducevano pepite d’oro nelle miniere ormai esaurite inducendo così gli ingenui compratori ad acquistarle. La ricostruzione della truffa da parte di Vogl fornisce un brillante e critico approccio al progetto costitutivo della mostra.

Der Künstler erzeugt scheinbar selbstgenügsame Strukturen, die den gewöhnlichen Gebrauch und die Funktionalität alltäglicher Gegenstände durcheinander bringen, so etwa im Fall von *Small Moon*, einem verführerischen und beinahe lyrischen Beispiel von Mimikry. Mit seiner unpräntiösen, authentischen Wirklichkeitserweiterung, die für einen Augenblick zu einem Spielplatz wird, auf dem die Prekarität und Unzulänglichkeit der unvollkommenen Welt von heute mit einer bescheidenen Dosis Ironie ausgeglichen wird, erweist sich Vogl als sensibler Poet des Alltäglichen. *Five Moons* verändert die Wahrnehmung einer urbanen Landschaft, indem das Naturphänomen des Vollmondes vervielfältigt wird. Am Arm eines Krans befestigt, erscheinen vier Leuchtkästen mit Zeichnungen eines Vollmondes am Horizont wie surreale Maschinen natürlicher Energie und Baustellen der Vorstellungskraft. *Gold-Inoculation* und *Black Hole in a White Cube* sind scheinbar sanfte und unschuldige Interventionen in das Gebäude der Ex-Peterlini und beziehen die materielle Struktur der Räumlichkeiten mit ein. Der Künstler hat neu errichtete Gipswände mit zahlreichen Gucklöchern versehen, die die historischen Teile des Geländes verbergen und so die nicht restaurierten Räume isolieren, wodurch die abgetrennten Räume jedoch erneut sichtbar werden. Des Weiteren hat der Künstler eine Unze Gold in die Wände eingearbeitet, die auch nach der Ausstellung dort verbleiben wird, so als ob es sich dabei um den Versuch handle, den Wert einer umfunktionierten Fabrik zu steigern. *Gold-Inoculation* bezieht sich auf die kriminellen Strategien von Goldminenbesitzern des 19. Jahrhunderts, die Goldklumpen in beinahe erschöpfte Minen einsetzen ließen, um auf diese Weise naive Kunden vom Kauf der Minen zu überzeugen. Mit der Rekonstruktion einer solchen manipulativen Praxis wagt der Künstler eine ebenso geistreiche wie kritische Annäherung an die komplexe Struktur der Ausstellung.



MANIFATTURA TABACCHI ROVERETO



ALTERAZIONI VIDEO

FOUNDED IN 2003

PAOLO LUCA BARBIERI MARCHI, 1974, ROME, IT; ALBERTO CAFFARELLI, 1978, MILAN, IT; MATTEO ERENBURG, 1982, MILAN, IT; ANDREA MASU, 1970, CREMONA, IT; GIACOMO PORFIRI, 1982, MILAN, IT
THEY LIVE IN MILAN, IT, AND NEW YORK, US



Incompiuto siciliano, 2007, mixed media installation

COPY-RIGHT NO COPY-RIGHT, 2007

MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

Alterazioni Video is an art collective which functions as a platform to investigate the social and political aspects of art through alternative uses of new media. Presented at Manifesta 7, *Copy-Right No Copy-Right* is an installation questioning the idea of copyright and intellectual property. The entire archive aligned to Alterazioni Video – including personal data and information illegally downloaded from the Internet and from multimedia storage facilities – is at the visitor's disposal. Software, films, music, visual artworks, videos, pornographic entertainment, books, images, articles and links have been organized to be easily copied and reproduced. *Incompiuto siciliano* is an ongoing study which surveys and maps the aesthetics and formal features of projects of unfinished public architecture spread throughout Italy, in particular in Sicily. It reinterprets the Sicilian landscape by cataloguing and then defining the style and artistic merit of these sites, focusing on the town of Giarre, a place the artists have dubbed “the capital of the Incompiuto siciliano” – a haunting and beautiful collection of sites. As an archive of failures and paradoxes, *Incompiuto siciliano* operates as a specific, harsh critique of political and economic systems of power.

Alterazioni Video è un collettivo di artisti che indaga il ruolo politico e sociale dell'arte tramite l'uso alternativo dei nuovi media. *Copy-Right No Copy-Right* è un'installazione che si interroga sull'idea del copyright e della proprietà intellettuale. L'intero archivio di Alterazioni Video, che include dati personali e materiali scaricati illegalmente da Internet e da cataloghi multimediali, è messo a disposizione del visitatore: software, film, musica, opere visive, video, materiale pornografico, libri, immagini, articoli e link sono classificati e facilmente riproducibili. *Incompiuto siciliano* è un progetto in progress che mira a rintracciare e a mappare le caratteristiche estetiche e formali delle architetture pubbliche incompiute nel ter-

ritorio italiano e in particolare in Sicilia. Gli artisti reinterpretano il paesaggio siciliano catalogando e definendo lo stile e il merito artistico di questi siti, con una nota di attenzione a quelli della città di Giarre definita dagli stessi “la capitale dell'Incompiuto siciliano”, un insieme di luoghi bellissimi ed evocativi. Nella sua veste di archivio di fallimenti e paradossi, *Incompiuto siciliano* si impone come una critica estremamente pungente dei sistemi di potere politici ed economici.

Das Künstlerkollektiv Alterazioni Video funktioniert als Plattform, in der mittels einer alternativen Verwendung neuer Medien die gesellschaftlichen und politischen Aufgaben der Kunst in Frage gestellt werden. Die im Rahmen der Manifesta 7 präsentierte Installation *Copy-Right No Copy-Right* untersucht das Konzept des Urheberrechts und des geistigen Eigentums. Das gesamte dem Kollektiv angegliederte Archiv, welches persönliche Daten und illegal aus dem Internet und anderen Multimedia-Speichern herunter geladene Informationen einschließt, steht den Besucherinnen und Besuchern zur Verfügung. Software, Filme, Musik, visuelle Kunstwerke, Videos, pornografische Unterhaltung, Bücher, Bilder, Artikel und Links wurden so gegliedert, dass sie einfach kopiert und reproduziert werden können. *Incompiuto Siciliano* ist eine fortlaufende Studie, die die Ästhetik und formalen Eigenschaften von unvollendeten öffentlichen Architekturprojekten untersucht, die in ganz Italien, vor allem aber auf Sizilien, verbreitet sind. Die sizilianische Landschaft wird neu interpretiert, indem der Stil und künstlerische Wert ihrer Stätten zunächst katalogisiert und dann definiert wird. Die Künstler konzentrieren sich dabei auf die Stadt Giarre, eine Ansammlung gespenstisch-schöner Schauplätze, die sie als „Hauptstadt des Incompiuto Siciliano“ bezeichnen. Als Archiv des Scheiterns und der Paradoxe formuliert *Incompiuto Siciliano* eine deutliche und spezifische Kritik der politischen und wirtschaftlichen Machtssysteme.

MICHELANGELO ANTONIONI
FERRARA, IT, 1912–2007, ROME, IT



GENTE DEL PO, 1943–1947
DOCUMENTARY, 9 MIN DVD VERSION

“Po di Volano belongs to the landscape of my early childhood. To the Po of my youth. The men who would pass on the levees, dragging along the barges with a rope at a slow, rhythmic pace; and later the same barges dragged along in a convoy by a tugboat, with the women intent on cooking, the men at the helm, the hens, the cloths hanging out – true wandering houses, touching. They were images of the world of which, little by little, I was becoming conscious. That landscape, which until then had been a landscape of things, motionless and solitary – the muddy water, full of whirlpools, the rows of poplars that would get lost in the fog, the Isola Bianca which, in the middle of the river at Pontelagoscuro, divided the current in two – that landscape was moving, it was filling up with people and regaining strength. The things themselves were claiming a different attention, acquiring a different significance. Looking at them in a new way, I was taking control of them. Beginning to understand the world through the image, I was understanding the image, its force, its mystery. As soon as it was possible for me to do so, I returned to those places with a camera. This is how *Gente del Po* (People of the Po Valley) was born. Everything that I did after that, good or bad as it was, started from there”¹.

“Il Po di Volano appartiene al paesaggio della mia infanzia, al Po della mia giovinezza. L’uomo che passava lungo gli argini, trascinandosi lentamente le chiatte con una corda, con passo ritmato; e poi quelle stesse chiatte erano trascinate in convoglio da un rimorchiatore, con la donna intenta a cucinare, l’uomo al timone, le galline, i vestiti appesi, vere abitazioni erranti, commoventi. Erano immagini di un mondo del quale prendevo coscienza a poco a poco. Accadeva questo: quel paesaggio che fino ad allora era stato un paesaggio di cose, fermo, solitario, l’acqua fangosa e piena di gorgi, i fiali di pioppi che si perdevano nella nebbia, l’Isola Bianca in

mezzo a Pontelagoscuro che rompeva la corrente in due, quel paesaggio si muoveva, si popolava di persone e si rinvi-goriva. Le stesse cose reclamavano un’attenzione diversa, una suggestione diversa. Guardandole in modo nuovo, me ne impadronivo. Cominciando a capire il mondo attraverso l’immagine, capivo l’immagine. La sua forza, il suo mistero. Appena mi fu possibile, tornai in quei luoghi con una macchina da presa. Così è nato *Gente del Po*. Tutto quello che ho fatto, buono o cattivo che sia, parte da lì”

„Po di Volano gehört zur Landschaft meiner frühen Kindheit. Zum Po meiner Jugend. Die Männer, die auf den Dämmen vorbeigien und im langsamen, rhythmischen Tempo ihre Schuten an einem Seil hinter sich herzogen; später dieselben Schiffe im Konvoi hinter einem Schlepper, die Frauen mit dem Kochen beschäftigt, die Männer am Ruder, die Hühner, die Tücher, die draußen hingen – wahre wandernde Häuser. Ergreifend. Sie waren die Bilder einer Welt, die mir nach und nach bewusst wurde. Die Landschaft, die bisher eine bewegungslose, einsame Landschaft aus Dingen gewesen war – das schlammige Wasser voller Strudel, die Pappelreihen, die sich im Nebel verloren, die Isola Bianca, die mitten im Fluss bei Pontelagoscuro den Strom zerteilte – diese Landschaft bewegte sich nun, sie füllte sich mit Menschen und gewann an Kraft. Die Dinge selbst forderten eine neue Aufmerksamkeit, nahmen eine andere Bedeutung an. Indem ich sie mit anderen Augen betrachtete, übernahm ich die Kontrolle über sie. Ich begann, die Welt durch Bilder zu verstehen und verstand das Bild, seine Kraft, seine Rätselhaftigkeit. Sobald mir dies möglich war, kehrte ich mit einer Kamera an jene Orte zurück. So entstand *Gente del Po* (Die Menschen des Po-Deltas). Alles, was ich danach vollbrachte, ob gut oder schlecht, fand hier seinen Anfang.”

1 Michelangelo Antonioni in: *The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema*, ed. by Carlo di Carlo and Giorgio Tinazzi, The University of Chicago Press

MARGRÉT H. BLÖNDAL
1970, REYKJAVÍK, IS
LIVES IN REYKJAVÍK, IS



Teeming, 2008, installation

TEEMING, 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION AND 40 DRAWINGS (WATERCOLORS, PENCIL AND OLIVE OIL, ON PAPER, 29 × 42 CM EACH)

Margrét H. Blöndal’s sculptures and installations are spatial poems, woven using diverse fabrics and materials found in everyday life. Her work is emotive, sensual, and generous. It is a delicate balance between control and tension, between lightness and weight, with contrasting colors to punctuate and delineate the space. Textured fabrics, fragmented surfaces, pieces of cloth, cables and string are rolled, squeezed and stretched, as if wounded or mutilated, as part of the artist’s obsessive labor to generate a new spatial configuration, where the domestic and the original space contribute to the newly conceived volume. Blöndal’s fragile, sculptural arrangements bear the quality of nomadic objects, always on the move, seeking their proper place and identity in a crowd of noise and randomness. *Teeming*, conceived for the Manifattura Tabacchi, is the artist’s response to the spatial aesthetics suggested by the halls of industrial architecture. Here, the intimacy of a subtle sculptural gesture is a challenge to the uniformity of the interior, lending the work lure of decadence and melancholy. In her new series of drawings and watercolors, like pages from an artist’s diary, Blöndal freezes the emotional states of a perplexed subject.

Le sculture e le installazioni di Margrét H. Blöndal sono poemi spaziali, intrecciati usando vari tessuti e materiali riesumati dalla vita quotidiana. La sua opera è emotiva, sensuale, umana. In un delicato equilibrio tra controllo e tensione, leggerezza e peso, colori di opposte tonalità puntualizzano e delineano lo spazio. Le trame dei tessuti, le superfici frammentate, i pezzi di stoffa, i cavi e i fili sono arrotolati, compressi e tirati – quasi feriti o mutilati – come parte dell’ossessivo lavoro dell’artista, teso a generare una nuova configurazione spaziale che include il contesto familiare e originario reso dai diversi elementi. Le fragili installazioni scultoree di Margrét

Blöndal sono come oggetti nomadi, alla ricerca di uno spazio adatto e di una propria identità laddove regnano invece confusione e casualità. *Teeming*, concepita per la Manifattura Tabacchi, è la risposta spontanea dell’artista all’estetica spaziale suggerita dalle sale dell’architettura industriale. Qui, l’intimità di un sottile gesto è una sfida all’uniformità degli interni, e induce nell’opera una nota di decadenza e di malinconia. Nella sua nuova serie di disegni e acquarelli, come nelle pagine di un ipotetico diario, Blöndal congela gli stati emotivi di un soggetto perplesso.

Margrét H. Blöndals Skulpturen und Installationen sind räumliche Gedichte, gewebt aus unterschiedlichen Stoffen und Materialien des alltäglichen Lebens. Ihre Arbeiten sind gefühlvoll, sinnlich, großzügig. Es herrscht eine empfindliche Balance zwischen Kontrolle und Spannung, Leichtigkeit und Schwere; kontrastierende Farben betonen und beschreiben den Raum. Gewebestrukturen, Flächenfragmente, Stoffstücke, Kabel und Fäden sind gerollt, gedrückt und gestreckt, als seien sie verwundet. Sie sind Teil der obsessiven Bemühungen der Künstlerin, eine neue räumliche Konfiguration zu schaffen, in der vorhandener, ursprünglicher Raum zum neu entstehenden beiträgt. Blöndals fragile, skulpturale Arrangements haben die Qualität nomadischer Objekte, immer in Bewegung, auf der Suche nach ihrem richtigen Platz und ihrer Identität im Chaos des Lärms und der Beliebigkeit. Die für die Manifattura Tabacchi entwickelte Installation *Teeming* ist die Antwort der Künstlerin auf die räumliche Ästhetik, die von den Sälen der industriellen Architektur ausgeht. Hier fordert die Intimität einer subtilen skulpturalen Geste die Uniformität des Innenraums heraus und verleiht der Arbeit den Zauber von Dekadenz und Melancholie. In ihrer neuen Zeichen- und Aquarellserie friert Blöndal die emotionalen Zustände eines perplexen Subjekts zu einer Art Seiten eines Künstlertagebuchs ein.

MICHAŁ BUDNY
1976, LESZNO, PL
LIVES IN WARSAW, PL



Data Source, 2006, painted cardboard

RIVER, 2008
SCULPTURE THIN CARDBOARD, PAPER, 20 × 2,5 M
TREE, 2008
SCULPTURE PLYWOOD, 3 × 5 M

By using the simplest tools and materials – predominantly paper and cardboard – Michał Budny creates restrained models not only of objects, places and situations, but also of some ephemeral phenomena which do not have solid material forms, such as voices, memories, rain or a ray of sunlight. Budny’s meticulously constructed sculptures, tiny objects, monumental installations and site-specific works function as an echo and/or a negative version of reality and at the same time, they narrate a discreet story about transitoriness, fading and the disappearance. The artist’s installations deal with the ideas of absence and emptiness, thus generating powerful feelings of nostalgia and melancholy. His new installations, *River* and *Tree* look at the primordial qualities of time and space. Budny is interested in rendering aspects that are nonsolid, fleeting, temporary and changeable: the shadow cast by a tree, wind blowing in branches, the surface of a river and the leaves floating in the current. What is physically suspended belongs to the realm of imagination, while frailty operates as surprisingly solid foundation of memory and knowledge.

Usando gli strumenti e i materiali più semplici – principalmente carta e cartone – Michał Budny crea modelli ridotti non solo di oggetti, luoghi e situazioni, ma anche di fenomeni effimeri e privi di una forma materiale solida come la voce, la memoria, la pioggia o un raggio di sole. I minuscoli oggetti e le sculture, come anche le installazioni monumentali o i lavori *site-specific* di Budny sono tutti meticolosamente costruiti e funzionano da eco e/o negativo della realtà. L’obiettivo è narrare una storia discreta di transitorietà, dissolvenza e scomparsa, innescando sentimenti carichi di nostalgia e malinconia. Le

sue nuove installazioni, *River* e *Tree*, guardano all’essenza primordiale del tempo e dello spazio. Budny è interessato a riprodurre gli aspetti inconsistenti e fugaci, mutevoli e temporanei: l’ombra di un albero e il vento che soffia tra rami invisibili, la superficie di un fiume e le foglie trasportate dalla corrente. Ciò che è fisicamente sospeso appartiene al regno dell’immaginazione, mentre la fragilità diventa, sorprendentemente, il solido fondamento di memoria e conoscenza.

Indem er die einfachsten Werkzeuge und Materialien – hauptsächlich Papier und Pappe – verwendet, schafft Michał Budny bescheidene Modelle, nicht nur von Objekten, Orten und Situationen, sondern auch von kurzlebigen Phänomenen, die keine soliden materiellen Formen besitzen, wie Stimmen, Erinnerungen, Regen oder ein Sonnenstrahl. Budnys akribisch konstruierte Skulpturen, winzige Objekte, monumentale Installationen und ortsspezifische Arbeiten funktionieren wie ein Echo und/oder Negativabdruck der Realität und erzählen gleichzeitig eine eigenständige Geschichte über Vergänglichkeit, Verblässen und Verschwinden. Die Installationen des Künstlers thematisieren die Vorstellung von Abwesenheit und Leere und erzeugen so erhabene nostalgische, melancholische Gefühle. Seine neuen Arbeiten *River* und *Tree* beschäftigen sich mit den ursprünglichen Eigenschaften von Raum und Zeit. Budny ist an der Wiedergabe von Aspekten interessiert, die unbeständig, flüchtig, vorübergehend und veränderlich sind: Der Schatten, den ein Baum wirft, der Wind, der durch die Äste weht, die Oberfläche eines Flusses und die Blätter, die in der Strömung treiben. Was physisch aufgehoben ist, gehört in den Bereich der Vorstellungskraft, während die Empfindsamkeit eine überraschend solide Grundlage für Erinnerung und Wissen darstellt.

BURGHARD
STEF BURGHARD, 1971, HEILBRONN, DE; ROMY RICHTER, 1977, DRESDEN, DE
THEY LIVE IN BERLIN, DE



PLOT, 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

Roaming through urban and topographic environments, the artist-duo BURGHARD searches for places that defy regular social standardization and vacant sites that evade descriptiveness. The artists confront the linear processes of reasoning according to Western rationality with less logical spatial categories. BURGHARD’s current work deals with pictorial and textual processing, and the adaptation of these experiences. On blackboards, they record their analytical approach and poetic reflections in a continuous surface of script and sketches. Images and words are erased and then redrawn, combined in order to create a sense of the before and after. Words and phrases are disengaged from their usual linear placement, allowing new potential spaces to open up. BURGHARD’s texts are part of a collage of sequences assembled from various extracts, including images of ideal spaces and typographic structures. These collages react to the information on the blackboards, conveying it to the spectator while simultaneously creating a more immediate spatial experience. Whereas the focus of BURGHARD’s earlier work was about the control and/or denial of information, the blackboards search for the indescribable. Due to their trial character, the blackboards function both as independent objects as well as “storyboards” for future sculptural, filmic or architectural pieces. The new installation, *Plot* developed for Manifesta 7, continues BURGHARD’s research into specific cartographies of the mind. Here too, media and everyday culture provide a vocabulary for the analytical and poetic re-evaluation of information.

Il duo artistico BURGHARD ricerca luoghi che sfidano la standardizzazione sociale e siti lasciati vuoti che sfuggono ogni possibile descrizione, in un’attività errante tra ambienti urbani e topografici. Gli artisti mettono a confronto il ragionamento lineare di tradizione occidentale con categorie spaziali all’apparenza meno logiche, attraverso processi testuali e pittorici. È infatti sulle lavagne che BURGHARD registrano il proprio approccio analitico e le riflessioni poetiche, in una traccia continua dove, tra cancellature e successive riscritture, testi e schizzi si alternano facendo emergere un senso del prima e del dopo. Ne risulta un insieme di parole, immagini e topografie svincolato da qualsiasi linearità, che permette la scoperta di nuovi spazi potenziali. Gli scritti assemblati a collage di BURGHARD reagiscono alle informazioni contenute

nelle lavagne, convogliandole verso lo spettatore in modo da provocare un’esperienza spaziale più immediata. Mentre il lavoro precedente di BURGHARD si incentrava sul controllo e sulla negazione dell’informazione, le lavagne diventano invece testimoni dell’indescrivibile. Infatti, per il loro carattere processuale, funzionano sia da oggetti indipendenti che da “storyboard” per future opere architettoniche, filmiche o scultoree. *Plot* prosegue la ricerca di BURGHARD sulle cartografie specifiche della mente. Anche qui, i media e la cultura di tutti i giorni offrono un vocabolario per una rivalutazione analitica e poetica dell’informazione.

Auf seinen Erkundungstouren durch urbane und topografische Umgebungen sucht das Künstlerduo BURGHARD nach Orten, die sich der gewöhnlichen sozialen Standardisierung widersetzen, und nach leer stehenden Stätten, die sich jeglicher Beschreibung entziehen. Die Künstler konfrontieren die linearen Prozesse rationaler westlicher Schlussfolgerungen mit weniger logischen räumlichen Kategorien. BURGHARDs aktuelle Arbeit thematisiert, wie diese Erfahrungen bildlich und textuell verarbeitet und adaptiert werden. Auf Tafeln halten sie ihren analytischen Ansatz und poetische Reflexionen in einer kontinuierlichen Fläche aus Texten und Skizzen fest. Bilder und Worte werden weggewischt, dann wieder aufgezeichnet und kombiniert, um eine Vorstellung des Vorher und Nachher zu gewährleisten. Worte und Ausdrücke werden aus ihren gewöhnlichen linearen Formen gelöst, um so neuen potentiellen Räumen Platz zu schaffen. BURGHARDs Texte sind Teil einer Collage aus Sequenzen, die aus zahlreichen Auszügen zusammengestellt wurden und Bilder von idealen Räumen und typografischen Strukturen enthalten. Die Collagen stehen in Beziehung zu den Informationen auf den Tafeln, die sie den Betrachterinnen und Betrachtern vermitteln, während sie gleichzeitig ein unmittelbarer räumliches Erlebnis schaffen. BURGHARDs frühere Werke beschäftigten sich mit der Kontrolle und/oder Verweigerung von Informationen, wohingegen die Tafeln das Unbeschreibliche aufzuspüren suchen. Aufgrund ihres prozessualen Charakters funktionieren sie sowohl als unabhängige Objekte wie auch als „Storyboards“ für zukünftige skulpturale, filmische oder architektonische Arbeiten. Die neue, für die Manifesta 7 entwickelte Installation *Plot* setzt BURGHARDs Untersuchung der spezifischen Kartografien des Geistes fort. Auch hier liefern die Medien und die Alltagskultur das Vokabular für die analytische und poetische Neubewertung von Information.

NINA CANELL
1979, VÄXJÖ, SE
LIVES IN DUBLIN, IE



The Case of the Homesick Cattle, 2007, installation

ACCUMULUS (8152 VOLT), 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

Hinged upon an electromagnetic fabric, a number of works relate to each other through pools of radiated light, creating a place in which matter and non-matter meet up in a series of carefully balanced sculptural happenings. This “community” of objects is part of an ongoing series of *Heat Sculptures* which often appear, in Nina Canell’s practice, as improvised formations using neon and other debris. Usually installed on the floor, they may also be found at higher altitudes, such as resting on the beams of a ceiling or in the corner of a wall.

In the context of Manifesta 7, the creation, distribution and shape-shifting capacities of electric energy – which contributes to the elusive nature of these sculptures – act as a loose seam of confluence. While adaptors and cables inevitably serve to provide the electric currents which are integral to Canell’s forms and objects, the desire to trace these disappearing cables out towards the never-ending system of shifting energies, is an idea that is highly relevant to her work. Canell’s phantasmal arrangements exist as testing grounds in which logic leaps to the poetic, allowing sculpture to become a fleeting and wandering form of being. Hers is a sensual landscape of spatial, sonic and social unity, where the remnants of the post-industrial aesthetic correspond to the organic effects choreographed by the artist as ephemeral compositions of everyday objects, smoke and electronic sounds.

Alcuni oggetti, fissati a una struttura elettromagnetica, interagiscono tra loro tramite fasci luminosi generando così uno spazio in cui l’aspetto materiale e quello spirituale della natura si uniscono in una serie di sculture temporanee attentamente studiate. Queste “comunità” di oggetti fanno parte della serie *Heat Sculptures*, tuttora in corso, e si presentano come composizioni improvvisate di neon e vari detriti del reale. Solitamente sono installate sul pavimento, ma le possiamo trovare sistemate più in alto, come sulle travi del soffitto o in un angolo della parete.

Nell’ambito di Manifesta 7, la capacità di creazione e di distribuzione dell’energia elettrica, unita alla sua versatilità – da cui deriva la natura sfuggente di queste sculture – crea una nuova percezione della struttura in cui sono inserite. Mentre

gli adattatori e i cavi forniscono l’elettricità che scorre inesorabile tra le forme e gli oggetti di Nina Canell, emerge un desiderio di seguire questi fili quasi invisibili nel sistema infinito di scambi energetici, idea di fondamentale rilievo per l’opera. Queste installazioni spettrali si costituiscono come terreni di sperimentazione dove la logica diventa poesia, e la scultura può così librarsi in forme dai tratti effimeri e fugaci. L’opera di Canell è un paesaggio sensuale di armonia spaziale, sonora e sociale, dove i residui di un’estetica post-industriale corrispondono a effimere composizioni di oggetti quotidiani, fumo e suoni elettronici, messi in scena con particolari effetti organici.

Nina Canells Arbeiten sind an einer elektromagnetischen Struktur angebracht und stehen durch Lichtschneisen miteinander in Verbindung. Sie schaffen einen Ort, an dem Materielles und Im-materielles in einer Reihe von sorgfältig ausgewogenen skulpturalen Happenings zusammentreffen. Diese „Objektgemeinschaft“ ist Teil einer fortlaufenden Serie von *Heat Sculptures*, die Nina Canell oft als improvisierte Formationen unter Verwendung von Neon und anderen Restmaterialien in ihre Arbeit integriert. Die Skulpturen werden üblicherweise auf dem Boden installiert, können aber auch höher im Raum angebracht werden, beispielsweise an Dachbalken oder in einer Mauerecke hängend. Im Kontext der Manifesta 7 tragen die Eigenschaften elektrischer Energie bei der Gestaltung, Verteilung und Formveränderung zur schwer fassbaren Natur dieser Skulpturen bei; sie sind ihr loses Verbindungselement. Da Adapter und Kabel unvermeidlich für die Stromversorgung und somit essentiell für Canells Formen und Objekte sind, ist auch die Idee, diese aus dem Blickfeld verschwindenden Kabel bis in das endlose System sich wandelnder Energien zu verfolgen, äußerst relevant für ihre Arbeit. Canells geisterhafte Arrangements dienen als Versuchsgelände, wo das Logische zum Poetischen und Skulptur zu einer flüchtigen, veränderlichen Form des Seins wird. In ihren sinnlichen Landschaften – räumliche, akustische und soziale Einheiten – verknüpft sie die Überbleibsel der postindustriellen Ästhetik mit organischen Effekten – ephemeren Kompositionen aus alltäglichen Gegenständen, Rauch und elektronischen Lauten, die von der Künstlerin choreographiert werden.

LIBIA CASTRO & ÓLAFUR ÓLAFSSON
LIBIA CASTRO, 1969, MADRID, SP; ÓLAFUR ÓLAFSSON, 1973, REYKJAVIK, IS
THEY LIVE IN ROTTERDAM, NL



The Caregivers (meeting in Giardino Italia), 2008, digital photograph

UTERUS FLAGS, 2008
OUTDOOR INSTALLATION
THE CAREGIVERS, 2008
VIDEO INSTALLATION

Often described as “citizens of the world,” Libia Castro & Ólafur Ólafsson utilize different media in order to raise questions addressing social issues and urban politics. The aim of their work is to portray a group of people living in a specific cultural, social and economic environment and mapping the spatial and architectural context where they live. With their “site-related practices,” they also actively engage with the dynamics of locality, reactivating and revealing its current concerns.

Intrigued by the dense history of female-labor in the Rovereto area, the artists produced two works related to this theme. *Uterus Flags* is a new version of a work exhibited previously in various European cities. The flags, inspired by symbols of heraldry, bear the silhouette of female sexual organs. Exhibited in the streets of Rovereto, in urban public space, these flags become a part of the city’s architecture and life. The video *The Caregivers* investigates a fairly recent phenomenon in the sector of female-labor, that of East European domestic caregivers who take care of elderly Italians in their homes. After a few of informal meetings in a communal park, Libia Castro & Ólafur Ólafsson later commissioned the composer Karólína Eiríksdóttir to write a song for the video, based on an article about the issue, written by the American-Italian journalist, Davide Berretta.

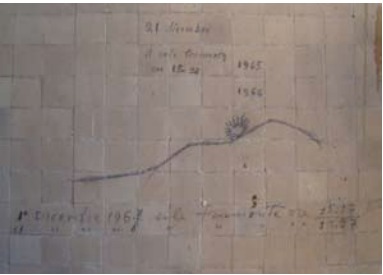
Spesso indicati come “cittadini del mondo”, Libia Castro & Ólafur Ólafsson usano diverse tecniche per trattare problemi sociali e politiche urbane. Scopo del loro lavoro è quello di ritrarre un gruppo di persone che vivono in uno specifico ambiente culturale, sociale ed economico, mappandone il contesto spaziale e architettonico. La pratica di stare a stretto contatto con la realtà di studio permette loro di essere attivamente coinvolti nelle dinamiche locali, rilevando gli interessi del momento.

Anche stavolta affascinati dalle vicende locali, gli artisti hanno prodotto due opere che si riferiscono alla coinvolgente storia del lavoro femminile nell’area di Rovereto. *Uterus Flags* è la nuova versione di un’opera presentata precedentemente in varie città europee. Le bandiere, ispirate ai simboli araldici,

portano la sagoma degli organi sessuali femminili. Esposte nelle strade di Rovereto, vale a dire in uno spazio pubblico urbano, queste bandiere partecipano all’architettura e alla vita della città. Il video *The Caregivers* indaga un fenomeno relativamente recente nel campo del lavoro femminile, quello delle badanti provenienti dall’Est Europa che si prendono cura degli italiani anziani nelle loro case. Dopo alcuni incontri informali con le donne in un parco comunale, Libia Castro & Ólafur Ólafsson hanno commissionato una canzone alla compositrice Karólína Eiríksdóttir, ispirata alle immagini del video, e a un articolo che tratta proprio questo tema, firmato dal giornalista italo-americano Davide Berretta.

Libia Castro & Ólafur Ólafsson, die oft als „Weltbürger“ bezeichnet werden, verwenden verschiedene Medien, um gesellschaftliche Themen und urbane Politiken zu hinterfragen. Ziel ihrer Arbeit ist das Porträtieren von Menschengruppen, die in einem spezifischen kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Umfeld leben und so ihr räumliches und architektonisches Lebensumfeld zu vermessen. Durch ihre „ortsspezifischen Praktiken“ sind sie aktiv in die Dynamik des jeweiligen Ortes eingebunden und reaktivieren und offenbaren dessen aktuelle Anliegen und Interessen. Fasziniert von der Geschichte der Frauenarbeit in der Gegend von Rovereto hat das Künstlerduo zwei Arbeiten zu diesem Thema geschaffen. *Uterus Flags* ist die neue Version eines Projekts, welches bereits in zahlreichen europäischen Städten ausgestellt wurde. Die Flaggen sind von heraldischen Symbolen inspiriert und zeigen die Silhouetten weiblicher Geschlechtsorgane. Sie sind im urbanen öffentlichen Raum der Straßen von Rovereto ausgestellt und werden somit Teil der Architektur und des Lebens der Stadt. Das Video *The Caregivers (Die Pflegerinnen)* untersucht ein ganz konkretes Phänomen der Frauenarbeit: Osteuropäische Altenpflegerinnen kümmern sich um italienische Seniorinnen und Senioren in ihren Wohnungen. Libia Castro & Ólafur Ólafsson unternahmen eine Reihe informeller Treffen in einem kommunalen Park und beauftragten anschließend die Komponistin Karólína Eiríksdóttir, ein Stück für das Video zu schreiben, das auf einen Artikel des amerikanisch-italienischen Journalisten Davide Berretta zu diesem Thema Bezug nimmt.

CLAIRE FONTAINE
FOUNDED IN 2004
LIVES AND WORKS IN PARIS, FR



WE ARE WITH YOU IN THE NIGHT (SIAMO CON VOI NELLA NOTTE), 2008
COLD WHITE NEON, PAINT, CABLES, FRAMEWORK AND TRANSFORMERS, 500 x 25 x 5 CM
VISIONS OF THE WORLD, ROVERETO, (21 DICEMBRE IL SOLE TRAMONTA 15:38, 1965–1968), 2008
LIGHT-BOX, 90X 60 x 12CM
VISIONS OF THE WORLD (MANIFATTURA TABACCHI DI ROVERETO, 1854–2008), 2008
2 x 5000 OFFSET STACKED POSTERS ON PAPER, 2 x 100 x 71 CM EACH

Claire Fontaine is a collective artist group, founded in 2004. After lifting her name from a popular brand of school notebooks, she declared herself a “readymade artist” and began to elaborate a version of neo-conceptual art that often looks like other people’s work. Claire Fontaine pursues an ongoing interrogation of the political impotence and the crisis of singularity that affects contemporary art today. ‘Siamo con voi nella notte’ (‘We are with you in the night’) is a mural inscription scrawled on a wall in an Italian town in the 1970s. In this ambiguous sentence, “the night” represents the prison but also the uncertain zone of obscurity proper to every clandestine resistance. The night is the space of non-distinction where those marks that divide the singularities fade. *Visions of the world* refers to a series of works that alternatively take the forms of light-boxes and posters. Two old posters found in the former Manifattura Tabacchi depicting tobacco’s parasites are presented as an element of ironic memory of the recent past. At a time when the factory is being dismantled in order to be moved elsewhere and when European laws forbid smoking in all public places, the poster appears as a metaphor for the destiny of smokers’ habits in the 21st century. A light-box from the series *Visions of the World* finds its origin in a drawing on a tiled wall of the former Manifattura Tabacchi. In pencil, an anonymous hand has traced a rough trajectory of the sun through the mountains, visible from the windows of the factory.

Claire Fontaine è un collettivo di artisti fondato nel 2004. Dopo essersi appropriato del nome di un marchio noto di quaderni scolastici, si è dichiarato “artista readymade” e ha iniziato a elaborare una versione di arte neo-concettuale che spesso assomiglia all’opera di altri artisti. Il lavoro di Claire Fontaine può essere descritto come una continua domanda sull’impotenza della politica e la crisi della particolarità, che sembra descrivere l’arte oggi. ‘Siamo con voi nella notte’ è un’iscrizione murale apparsa negli anni settanta su di un muro in una città italiana. In questa frase ambigua, “the night” rappresenta la prigione ma anche la zona incerta del buio adatta a qualsiasi forma di resistenza. La notte è lo spazio dell’indistinto in cui i segni che dividono le singolarità svaniscono. *Visions Of The World* si riferisce a una serie di lavori che prendono la forma di scatole luminose o di manife-

sti. I due manifesti trovati nella Manifattura Tabacchi che hanno per soggetto i parassiti del tabacco, sono presentati come una traccia di memoria ironica del passato recente. Nel momento in cui l’industria è stata smantellata per essere spostata altrove e le leggi europee proibiscono il fumo nei luoghi pubblici, il poster appare come la metafora del destino della sigaretta nel ventunesimo secolo. Una scatola luminosa in *Vision of the World* trae le sue origini da un disegno sulle piastrelle grezze di una parete della Manifattura Tabacchi. Una mano anonima ha abbozzato a matita la traiettoria del sole attraverso le montagne che sono visibili dalle finestre dell’industria.

Das Künstlerkollektiv Claire Fontaine wurde im Jahr 2004 gegründet. Es entlehnte seinen Namen einer beliebten Marke von Schulnotizbüchern, erklärte sich selbst zu „Readymade-Künstlern“ und begann, eine Version neokonzeptueller Kunst zu entwickeln, deren Resultate oft wie die Arbeiten anderer Künstlerinnen und Künstler aussehen. Auf diese Weise geht Claire Fontaine einer fortlaufenden Befragung politischer Machtlosigkeit und der Krise der Singularität nach, die die zeitgenössische Kunst heute betreffen. Der Satz “Siamo con voi nella notte” („Wir sind bei euch in der Nacht“) wurde in den 70er Jahren auf die Mauerwände einer italienischen Stadt geschrieben. In diesem mehrdeutigen Satz steht die Nacht für das Gefangensein, aber auch für die ungewisse Zone der Obskurität, die jeden heimlichen Widerstand umgibt. Die Nacht ist ein unbestimmter Raum, in dem die Grenzen zwischen den Singularitäten verwischen. *Visions of the world* bezieht sich auf eine Reihe von Arbeiten, die sich entweder als Leuchtkästen oder Poster manifestieren. Zwei alte, in der Manifattura Tabacchi gefundene Poster, die Tabak-Parasiten abbilden, werden als Element einer ironischen Rückschau auf die jüngere Vergangenheit präsentiert. In einer Zeit, in der Fabriken abgebaut werden, um anderswo wieder errichtet zu werden und in der europäische Gesetze das Rauchen an allen öffentlichen Orten verbieten, erscheint das Poster als Metapher für das Schicksal der Gewohnheiten von Rauchern im 21. Jahrhundert. Eine Zeichnung auf den Fliesen der ehemaligen Tabakmanufaktur ist das Vorbild für einen Leuchtkasten aus der Serie *Visions of the World*: Ein Unbekannter hat mit Bleistift die Laufbahn der Sonne durch die Berge, wie sie durch die Fenster der Fabrik zu sehen ist, grob nachgezeichnet.

OSKAR DAWICKI
1971, WARSAW, PL
LIVES IN WARSAW, PL



Project for *Tree of Knowledge*, 2008

TREE OF KNOWLEDGE, 2008
PERFORMANCE, VIDEO, PHOTOGRAPH

Oskar Dawicki is known for ironic, critical and subtly anarchistic actions, performances and installations that approach identity issues in relation to the persona of the artist, institutional structures and paradoxes of reality. Utilizing neo-Dadaist strategies, the artist highlights and mocks the absurdities of society in this post-consumer phase of late capitalism. Politics, economics and everyday life are reflected in the distorted mirror of Dawicki’s art of resistance. Established norms of moral, spiritual and social order are challenged and put on trial. His *Tree of Knowledge* attempts to zoom in, with the artist’s micro-lens, on the primordial moments of human ethics and the foundation of knowledge. The artist re-enacts the scene from the Bible, where Adam and Eve consume forbidden fruit from the Tree of Knowledge, thus committing a sin and consequently being denied access to the Tree of Life. Dawicki’s masquerade is grotesque and soaked in irony. Stripping away pathos with the magic of a sorcerer, he narrates an epic of desire in an age at the end of innocence. The fruit is half consumed; the judgment is suspended and supposedly, hope for a new history is reborn.

Oskar Dawicki è conosciuto per le sue performance e installazioni ironiche, critiche e per certi versi anarchiche, che affrontano questioni legate alla sua identità di artista, alle strutture istituzionali e ai paradossi della realtà. L’artista si appropria di strategie di stampo neo-dadaista per far emergere e deridere le assurdità della nostra società in questa fase post consumistica e tardo capitalista. Politica, economia e vita di tutti i giorni si riflettono nello specchio distorto dell’arte di resistenza di Dawicki, che processa e sfida le norme precostituite di ordine sociale, spirituale e morale. Il suo *Tree of Knowledge* è un tentativo di analizzare da vicino, attraverso la minuscola lente dell’artista, i momenti fondativi dell’etica umana e l’origine del sapere. Il tema è l’episodio della Bibbia

in cui Adamo ed Eva si cibano del frutto proibito dell’Albero della Conoscenza, commettendo così il peccato che bloccherà loro l’accesso all’Albero della Vita. La messinscena risulta grottesca e piena di ironia: come con un tocco di magia, l’artista rimuove il *pathos* dall’azione e narra l’epica del desiderio in un’era dell’innocenza ormai tramontata. Il frutto è consumato a metà, il giudizio è sospeso e presumibilmente prende forma la speranza per una nuova sequenza di fatti.

Oskar Dawicki ist bekannt für seine ironischen, kritischen und subtil anarchischen Aktionen, Performances und Installationen, die sich den Fragen der Identität unter Bezugnahme auf die Person des Künstlers, institutionelle Strukturen und die Paradoxa der Realität nähern. Mithilfe neodadaistischer Strategien betont und verhöhnt der Künstler die gesellschaftlichen Absurditäten der gegenwärtigen „Post-Konsumenten-Phase“ des späten Kapitalismus. Politik, Wirtschaft und Alltag werden im verzerrten Spiegel von Dawickis Kunst des Widerstands reflektiert. Etablierte Normen der moralischen, geistigen und sozialen Ordnung werden hinterfragt und auf die Probe gestellt. Sein *Tree of Knowledge* versucht, den Ursprung der menschlichen Ethik und die Grundlagen des Wissens in Großaufnahme durch die Mikrolinse des Künstlers zu betrachten. Dafür spielt der Künstler die Bibelszene nach, in der Adam und Eva die verbotene Frucht vom Baum des Wissens essen, die Ursünde begehen und ihnen fortan der Baum des Lebens verwehrt bleibt. Dawickis Maskerade ist grotesk und voller Ironie. Sich vom Pathos mit der bloßen Geste eines Magiers befreiend, erzählt Dawicki eine epische Geschichte über das Verlangen in einem Zeitalter am Ende der Unschuld. Die Frucht ist halb gegessen, das Urteil aufgeschoben, die Hoffnung auf eine neue Geschichte lebt auf. Dies ist der Tribut des Künstlers an eine Region, die in der andauernden Transformation von Industrie und Landwirtschaft ihre eigene Identität stets neu erfindet.

EVELĪNA DEIČMANE
1978, VALMIERA, LT
LIVES IN RIGA, LT, AND BERLIN, DE



NJE MECHTAJ I NJE DUMAJ (DO NOT DREAM AND DO NOT THINK OF IT), 2008
SOUND AND VIDEO INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

There is an underlying sense of voyeurism present in Evelina Deičmane's highly personal vision based on the trauma of belonging. A record player with a vinyl disc is displayed on a platform beneath a glass box, as though it is an artifact in an ethnographic museum. The disc manifests a hybrid quality: two halves cut through the middle and then glued together. The songs recorded on its two "antagonistic" halves evoke different moments in time and history. One half plays the favorite Latvian song of the artist's grandmother, a tune she grew up listening to, but which was later forbidden by the Soviets. Singing this song to herself connected her back to the country where she once belonged, to a true identity that the song itself helped shape. The Russian song from the other half evokes another moment in the elderly woman's life: a hopeless struggle with regime and the assault of sovereignty. The violent jumps between the two songs create a musical cacophony similar to the noise, the grandmother says, that the radio makes today. Deičmane's video captures her grandmother's face in close-up. Her expressions change together with memories of events recalled by the musical motifs. The artist jams contradictory feelings in this biographical portrait of injured emotions, vulnerability to historical change and upheavals of identity.

C'è un sottile senso di voyeurismo nella visione estremamente personale che Evelina Deičmane ha del trauma dell'appartenenza. Un giradischi, posto su un piedistallo e sotto una teca di vetro come fosse un reperto di un museo etnografico, suona un disco in vinile. È il prodotto ibrido di due dischi tagliati al centro e poi incollati assieme, e riproduce le canzoni registrate sulle due diverse metà evocando momenti diversi nel tempo e nella storia. Su una metà c'è la canzone lettone preferita dalla nonna dell'artista: quella con cui è cresciuta e il cui ascolto è stato in seguito proibito dal regime sovietico. Cantando questa canzone a se stessa, tornava con la mente al paese a cui apparteneva e a una vera identità che la canzone la aiutava a forgiare. La canzone russa sull'altra metà evoca un altro momento della vita dell'an-

ziana signora: una lotta senza speranza contro il regime, un assalto al potere. Gli scatti violenti tra le canzoni creano una cacofonia musicale simile al rumore che, come dice sempre la nonna, fanno le radio di oggi. Il video di Evelina Deičmane presenta un primo piano del volto della nonna mentre cambia espressione in corrispondenza dei ricordi richiamati alla memoria dai motivi musicali. L'artista mescola sentimenti contraddittori in questo ritratto biografico di emozioni ferite, di vulnerabilità rispetto ai cambiamenti storici e di sconvolgimenti dell'identità.

Evelina Deičmanes sehr persönliche Vision basiert auf dem Trauma der Zugehörigkeit und evoziert ein unterschwelliges Gefühl von Voyeurismus. Ein Plattenspieler mit einer Vinylplatte ist auf einem Podest und unter einer Glasvitrine ausgestellt, als handele es sich um ein Artefakt in einem ethnografischen Museum. Die Schallplatte ist zwiespältig: in der Mitte durchgeschnitten und die beiden Hälften zusammengeklebt. Die Lieder, die auf ihren „antagonistischen“ Hälften aufgenommen sind, wecken verschiedene zeitliche und geschichtliche Assoziationen. Die eine Hälfte spielt das lettische Lieblingslied der Großmutter der Künstlerin, mit dem sie aufgewachsen ist, das aber später von den Sowjets verboten wurde. Beim Singen dieses Liedes fühlt sie sich mit dem Land, zu dem sie einst gehörte und mit einer Art wahren Identität, zu deren Ausformung das Lied beigetragen hat, verbunden. Das russische Lied auf der zweiten Hälfte entstammt einem anderen Augenblick im Leben der alten Frau: den hoffnungslosen Kampf gegen das sowjetische Regime und die Übergriffe der Staatsgewalt. Die harschen Sprünge zwischen den beiden Liedern kreieren eine musikalische Kakophonie – ähnlich dem Lärm, der heute aus dem Radio zu vernehmen sei, so die Großmutter. Deičmanes Video fängt dazu das Gesicht der Großmutter in Nahaufnahme ein. Ihr Ausdruck verändert sich je nach den Erinnerungen, die durch die musikalischen Motive hervorgerufen werden. Die Künstlerin füllt dieses biographische Portrait mit den widersprüchlichen Gefühlen verletzter Emotionen, der Verwundbarkeit angesichts historischer Umbrüche und der Veränderung von Identität.

RÀ DI MARTINO
1975, ROME, IT
LIVES IN NEW YORK, US



THE DANCING KID, 2005
DOUBLE CHANNEL VIDEO INSTALLATION, 13', LOOP

In her video works, Rà di Martino narrates the archetypal situations of human relations in the formative processes of identity construction. The artist explores both mundane and spiritual states, collecting patterns of behavior shaped by local and global economies of collective consciousness and post-medial condition. Thus the artist is engaged in constructing a sort of subjective vernacular, at the same time resisting the seductiveness of the available archive of human existential vocabulary. Di Martino's *The Dancing Kid* is a carefully choreographed, uncanny *mise en scène* of split identity. Immersed in the sublime landscape of a desert, an actor is rehearsing his life as an imaginary theater of his self. The actor is caught between reality and fiction, past and present. At times the actor bursts into scenes reenacted from the Nicolas Ray western, *Johnny Guitar* (1956), lost in the middle of nowhere, recalling absurd personages of Ionesco, suspended in an illusory state of not-yet and nonsense. His solitary existence finds a companion in the mute presence of the Dancing Kid, a secondary character in Ray's film, represented in Di Martino's video by a hanging jacket. Processing memory, between amnesia and an appropriation of a parallel universe of fiction, Rà di Martino stages the impossible by confronting personal and collective history.

Le opere video di Rà di Martino narrano le situazioni archetipiche delle relazioni umane che emergono nei processi di definizione delle identità. L'artista indaga condizioni materiali e spirituali dell'uomo, ricercando i diversi modelli di comportamento, determinati di volta in volta da economie locali e globali, dai prodotti della coscienza collettiva e della situazione post-mediata. Rà di Martino è dunque intenta a creare una sorta di gergo soggettivo, che non sia solo un registro dell'archivio di esperienze umane codificate. *The Dancing Kid* è la messa in scena perfettamente orchestrata di un'identità scissa. Immerso in un sublime paesaggio desertico, un attore prova il proprio ruolo come se si trovasse in un ambiente frutto della sua immaginazione. Il protagonista del video è imprigionato tra realtà e finzione, passato e presente, e irrompe nelle scene riadattate dal film western di Nicolas Ray *Johnny Guitar* (1956): perso nel nulla, ci ricorda i personaggi

di Ionesco, sospesi in uno stato illusorio di attesa e non senso. La sua esistenza solitaria trova una compagnia nella muta presenza di *Dancing Kid* (ragazzo danzante), un personaggio secondario del film di Ray, rappresentato nel video da una giacca appesa. Lavorando sulla memoria, tra amnesia e appropriazione di un universo parallelo fittizio, l'artista mette in scena l'impossibile attraverso un confronto tra storia personale e collettiva.

In ihren Videoarbeiten erzählt Rà di Martino von den archetypischen Situationen menschlicher Beziehungen während des formativen Prozesses der Identitätsbildung. Die Künstlerin untersucht sowohl profane als auch geistige Zustände und stellt Verhaltensmuster zusammen, die durch lokale und globale Ökonomien des kollektiven Bewusstseins und der postmedialen Befindlichkeit entstehen. Sie versucht, eine Art subjektive Umgangssprache zu konstruieren und gleichzeitig der Verführung durch das vorhandene Archiv des menschlichen existentiellen Vokabulars zu widerstehen. Di Martinos *Dancing Kid* ist eine sorgfältig choreografierte, unheimliche Inszenierung einer gespaltenen Identität. In einer erhabenen Wüstenlandschaft probt ein Schauspieler sein Leben als ein imaginäres Theater seiner selbst. Di Martino ist fasziniert von den Möglichkeiten neuer Lebensräume, wie beispielsweise von der Vermarktung und dem Bau Kaliforniens als neuer Grenze und gelobtem Land im frühen 18. Jahrhundert oder der Vorstellung einer Gesellschaft auf dem Mars und den Versuchen eines Lebens unter marsähnlichen Bedingungen. Der Schauspieler ist zwischen Realität und Fiktion, Vergangenheit und Gegenwart gefangen. Manchmal bricht er in das Nachstellen von Szenen aus dem Nicolas-Ray-Western *Johnny Guitar* (1956) aus. Verloren mitten im Nichts erinnert er sich an absurde Charaktere Ionescos. Er ist aufgehoben in einem illusorischen Zustand aus Noch-nicht und Nonsens. Sein einsames Dasein, das von einem imaginären filmischen und theatralischen System geleitet wird, findet Gesellschaft in der stummen Präsenz des Dancing Kid, einer Nebenfigur in Rays Film, die in Di Martinos Video durch eine aufgehängte Jacke repräsentiert wird. Während sie Erinnerungen zwischen Amnesie und der Aneignung eines fiktiven Paralleluniversums verarbeitet, führt Rà di Martino das Unmögliche auf und konfrontiert das Persönliche mit kollektiver Geschichte.

TIM ETCHELLS
1962, STEVENAGE, UK
LIVES IN SHEFFIELD, UK

There was once a city in which **things** never really changed. Each day was **just** like the one that preceded it, and **also** like that which would follow. Life in that place was predictable **and** very boring.

Governments tended to **be** bland coalitions of middle aged men. Young people tended to suicide in very well-trodden ways like **overlooking** on pills or letting themselves drop off of railway bridges. The seasons were as regular as **clockwork** – **cold** winters and hot summers. The weather was **as** boring as everything else.

Night followed day. Friends **rarely** argued. Couples broke up sometimes but soon got back together again, saying that they were sorry and that it was all a misunderstanding. Everyone went to work on time because there was little else to do. Childhood didn't really exist.

Routines could hardly have been more set in stone. Traditions and rules were popular concepts – the only ones that people could understand in fact, and warnings about the danger of change were always observed. The police found it boring but worked long hours anyway. The scientists worked away in their laboratories and confirmed nothing much in their occasional press-conferences and press-releases other than what they already knew about the world. Enthusiastic declarations of progress were as empty as they were long and boring. Even deaths of which there were many, violent, dramatic and from many new diseases that were constantly emerging got to be boring and predictable after a while. Life in that place was like watching 500 TVs all tuned to a dead channel.

CITY CHANGES, 2008
20 INKJET PRINTS, 21 × 30 CM EACH
ART FLAVOURS, 2008
PERFORMANCE, INSTALLATION, VIDEO

At the center of many of Tim Etchells’ projects is an interest in the creative possibilities and restrictions of linguistic structures, cultural codes, systems and rules, all of which he approaches as both a subject of inquiry and a mode of operation. His project *Art Flavours* involves the creation of new flavors of gelato inspired by concepts and terms from contemporary art. Through a series of meetings between the artist, a local ice-cream maker and an art writer, the work is an encounter between popular confectionary and art practice. It plays with the possibility of translating languages and ideas from the specialized context of art into new tastes. *City Changes*, meanwhile, consists of 20 text works, beginning with a description of a city in which nothing ever changes. This initial text is repeated and re-written to produce a sequence of 19 increasingly preposterous variations of this imaginary place. The descriptions alternate between a picture of the city as a place of order and routine, and a site of perpetual change and multiplicity. Each text contains a complex color-code tracing the changes the artist makes from one revision to the next. In this way, the process of writing is itself rendered visible. At the same time, the work playfully unpacks some of the political and emotional baggage carried by such concepts as change and chaos, stability and stasis.

Al centro di molti dei progetti di Tim Etchells c’è un interesse per le possibilità creative e le restrizioni delle strutture linguistiche, dei codici culturali, dei sistemi e delle regole; tutti campi d’indagine che sono per l’artista anche metodi operativi. Il suo progetto *Art Flavours* ruota attorno alla creazione di nuovi gusti di gelato ispirati ai concetti dell’arte contemporanea. Risultato di una serie di colloqui tra l’artista, un gelataio locale e un critico d’arte, l’opera si presenta come un incontro tra la comune pasticceria e la pratica artistica, e gioca sulla possibilità di tradurre in nuovi gusti il linguaggio e le idee del contesto specialistico dell’arte. *City Changes*, invece, si compone di venti testi, di cui il primo comincia con la descrizione di una città in cui non cambia mai niente. Questo testo iniziale è ripetutamente riscritto al fine di produrre di-

ciannove versioni sempre più strampalate di questo luogo immaginario. Le descrizioni alternano l’immagine di una città, baluardo dell’ordine e della quotidianità, a quella di un luogo dai mille volti e in continua trasformazione. Ogni testo contiene un complesso codice di colori che segna le modifiche dell’artista nel passaggio da una versione all’altra, rendendo più visibile il processo di scrittura. Allo stesso modo, l’opera svela giocosamente alcune delle sovrastrutture politiche ed emotive insite in concetti quali trasformazione e caos, stabilità e stasi.

Im Zentrum vieler Projekte von Tim Etchells steht das Interesse an den kreativen Möglichkeiten und Begrenzungen von linguistischen Strukturen, kulturellen Codes, Systemen und Regeln, die er sowohl als Gegenstände der Untersuchung wie auch als funktionale Mittel betrachtet. Sein Projekt *Art Flavours* beinhaltet die Kreation eines neuen Eiscremegeschmacks, die von den Konzepten und Bedingungen der zeitgenössischen Kunst inspiriert ist. Durch eine Reihe von Treffen zwischen dem Künstler, einem örtlichen Eiscremehersteller und einem Verfasser von Texten zur Kunst wird das Werk zu einer Begegnung zwischen dem beliebtem Konfekt und künstlerischer Praxis. Es spielt mit der Möglichkeit, Sprachen und Ideen aus dem spezialisierten Kunstkontext in neue „Geschmacksrichtungen“ zu übersetzen. *City Changes* hingegen besteht aus 20 Texten, die mit der Beschreibung einer Stadt beginnen, in der sich niemals etwas verändert. Wiederholungen und Neufassungen dieses ersten Texts ergeben eine Sequenz von 19 zunehmend grotesken Variationen dieses Fantasieortes. In den Beschreibungen alterniert das Bild der Stadt zwischen einem Ort der Ordnung und Routine und einer Stätte der fortwährenden Veränderung und Vielschichtigkeit. Jeder Text enthält eine komplizierte Farbkodierung, die die Veränderungen des Künstlers von einer Überarbeitung zur nächsten verfolgt. Auf diese Art wird der Prozess des Schreibens selbst sichtbar gemacht. Gleichzeitig legt das Werk spielerisch einige der politischen und emotionalen Begleiterscheinungen offen, die durch Konzepte wie Veränderung und Chaos, Stabilität und Stasis bedingt sind.

FABRICS INTERSEASON
FOUNDED IN 1998. WALLY SALNER, 1971, GALTUER, AT
JOHANNES SCHWEIGER, 1973, SCHLADMING, AT
THEY LIVE IN VIENNA, AT



Project for dominant design: go tell the spartans, thou who passest by, 2008

DOMINANT DESIGN: GO TELL THE SPARTANS, THOU WHO PASSEST BY..., 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

__fabrics interseason locate their works and projects using the co-ordinates of fashion and design in general, contemporary fine arts, cultural history performance and electronic music. Their projects, performances and collection presentations are based upon concepts developed from an intensive research of socio-political discourses and phenomena. __fabrics interseason are interested in the codes which manifest themselves in individual and collective clothing patterns, in identity-generating values and in their readability. Their monumental installation for Manifesta 7 is based upon a playful interaction of remnants of modernist codes and references that reveal the contemplative aura of a “Mediterranean atmosphere.” This features a canopy of semi-transparent fabrics suggesting an alternative to ethnic exoticism and the lure of the global, and an asphalt surface as a stage-like platform, recalling both the post-industrial agora and the place of repose. The Spartan theatrics of __fabrics interseason includes modern fragments of “dominant design,” an eclectic pseudo-archaeological site of public discourse and private wellbeing. Surrounded by ruins of architectural and industrial order, the artists critically exercise the rituals of social and cultural folding and disassembling thus generating a Brechtian effect of alienation, an unfamiliar landscape where time, space and cultural memory conspire in order to produce a credible sense of collective history, beyond any singular or regional dimensions.

La moda e il design in genere, l’arte contemporanea, la storia della performance e la musica elettronica sono le coordinate entro le quali si collocano i lavori e i progetti di __fabrics interseason, che si basano su concetti sviluppati a partire da profonde ricerche sui discorsi e i fenomeni socio-politici. __fabrics interseason si interessa ai codici dei modelli di abbigliamento individuali e collettivi, ai valori connessi con la formazione dell’identità e alla loro decifribilità. L’installazione monumentale presentata a Manifesta 7 è incentrata su un’interazione giocosa di ciò che resta dei codici e dei riferimenti modernisti, rivelando l’aura contemplativa di una “atmosfera mediterranea”. Un baldacchino dai tessuti semi-trasparenti suggerisce un’alternativa all’esotismo etnico e al fascino del globale, mentre una superficie asfaltata, che si direbbe un

palcoscenico, ricorda un’agorà post-industriale e anche un luogo di riposo. Gli allestimenti spartani di __fabrics interseason includono frammenti moderni del “design dominante” e un eclettico luogo pseudo-archeologico con i tratti di una pubblica arena e di un centro benessere privato. Circondati da rovine industriali e architettoniche, gli artisti praticano criticamente rituali di ripiegamento e smantellamento culturale, generando così un ambiente alienante di eco brechtiana, dove il tempo, lo spazio e la memoria culturale cospirano nell’intento di fornire un senso credibile alla storia collettiva, oltre ogni dimensione singolare o regionale.

__fabrics interseason fixieren ihre Arbeiten und Projekte, indem sie auf die Koordinaten von Mode und Design im Allgemeinen, zeitgenössischer Kunst, Kulturgeschichte, Performance und elektronischer Musik zurückgreifen. Ihre Projekte, Performances und die Präsentationen ihrer Kollektionen basieren auf Ideen, die sich aus der intensiven Erforschung von sozialpolitischen Diskursen und Phänomenen entwickeln. __fabrics interseason sind an den Codes interessiert, die sich in individuellen und kollektiven Bekleidungsmustern, in identitätsschaffenden Werten und ihrer Lesbarkeit manifestieren. Ihre monumentale Installation für Manifesta 7 gründet auf einer spielerischen Interaktion mit den Überresten modernistischer Chiffren und Bezüge, die die kontemplative Aura einer „mediterranen Atmosphäre“ hervorrufen. Sie beinhaltet einen Baldachin aus halbtransparenten Stoffen, der eine Alternative zu ethnischem Exotismus und den Verlockungen des Globalen zu bieten scheint, sowie eine Oberfläche aus Asphalt als bühnenartiger Plattform, die sowohl an die postindustrielle Agora als auch an einen Ort der Ruhe erinnert. Die spartanischen Aufführungen von __fabrics interseason schließen moderne Fragmente von „dominantem Design“ ein, eine eklektische, pseudo-archäologische Stätte des öffentlichen Diskurses und privaten Wohlergehens. Umgeben von den Ruinen architektonischer und industrieller Natur üben die Künstler kritisch die Rituale der sozialen und kulturellen Auffaltung und Demontage aus. Es entsteht ein Brechtscher Verfremdungseffekt, eine unbekannte Landschaft, in der Zeit, Raum und kulturelle Erinnerung sich verschwören, um einen glaubhaften Eindruck der kollektiven Geschichte jenseits individueller oder regionaler Dimensionen hervorzurufen.

FAMED
FOUNDED IN 2003. SEBASTIAN M. KRETZSCHMAR, 1978, LEIPZIG, DE
KILIAN SCHELLBACH, 1971, LEIPZIG, DE; JAN THOMANECK, 1974, ROSTOCK, DE
THEY LIVE IN LEIPZIG, BERLIN AND ROSTOCK, DE



Making of *Good News For People Who Love Bad News*, 2004

UNTITLED (SPATIAL RECONFIGURATION), 2008
MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

The artist collective Famed produces site-specific interventions that can be seen as anti-architectural hybrids of installation, sculpture, performance, objects and video, all arranged in a quasi-theatrical setting. They investigate the construction and meaning of institutional spaces. Their work ironically penetrates the mechanisms of art institutions, ranging from self-reflective discourses on the status of the artist, the critique of pervasiveness of old-fashioned, white-cube paradigms, the perception and reception of an artwork and questioning the regime of exchange within the art-market. Famed deconstructs the usual vocabulary of institutional art from within, mocking the heroic qualities of art production, often focusing – in an absurd way reminiscent of Beckett – on moments of dysfunction, impotence and failure. Their *Spatial Reconfiguration*, conceived for the Manifattura Tabacchi, is a site-specific analysis of its transformation from an industrial building to a service-based facility. The artists manipulate the regular spatial logic, referring to an imaginary “in-between,” portraying an “as-well-as” situation, based upon the grammar of how spaces might relate to each other. As such, Famed’s work is concerned with the issue of how a particular architectural configuration can stimulate new possibilities and discourses, especially in view of how it can potentially display a tendency towards its own neutralization.

Le opere *site-specific* del collettivo artistico Famed sono interventi ibridi di contro-architettura e includono installazioni, sculture, performance, oggetti, video e interventi performativi; tutti allestiti in ambientazioni semi-teatrali. I Famed esplorano i metodi costitutivi e il significato degli spazi istituzionali, insinuandosi con ironia nei meccanismi delle istituzioni artistiche. Tra le questioni affrontate, vi sono discorsi auto-riflessivi sullo *status* di artista, la critica alla diffusione pervasiva di modelli obsoleti di *white cube*, le modalità di ricezione e comprensione di un’opera d’arte, e un’indagine del regime di scambio nel mercato dell’arte. I Famed decostruiscono il vocabolario tipico dell’arte istituzionale dal suo interno, ironizzando sui toni eroici di certa produzione artistica, spesso concentrandosi – con uno stile assurdo di beckettiano-

na memoria – sui momenti di disfunzionalità, impotenza e fallimento. *Spatial Reconfiguration*, espressamente concepito per la Manifattura Tabacchi, è un’analisi *in situ* delle fasi di trasformazione dell’edificio da complesso industriale a struttura di servizi. Gli artisti manipolano la regolare logica spaziale e, con riferimento a un immaginario “luogo di mezzo”, determinano una situazione di “come anche” basata su una grammatica di interazione degli spazi. In questo modo, l’opera dei Famed si focalizza sulle modalità secondo le quali una particolare configurazione architettonica possa essere stimolo di nuove possibilità e discorsi, specialmente in vista di una sua potenziale tendenza all’annullamento.

Die ortsgebundenen Interventionen der Künstlergruppe Famed können als anti-architektonische Hybride aus Installation, Skulptur, Performance, Objekt und Video betrachtet werden, die beinahe theatralisch arrangiert sind. Die Künstler untersuchen den Aufbau und die Bedeutung institutioneller Räume. Ihre Arbeit durchdringt auf ironische Weise die Mechanismen von Kunstinstitutionen; vom selbstreflexiven Diskurs über den Zustand des Künstlers oder der Künstlerin, der Kritik an der Verbreitung überholter White-Cube-Paradigmen, der Wahrnehmung und Rezeption eines Kunstwerks bis hin zur Infragestellung des vorherrschenden Tauschsystems auf dem Kunstmarkt. Famed bearbeiten das übliche Vokabular institutionell gerahmter Kunst aus seinem Inneren heraus, problematisieren die heroischen Qualitäten der Kunstproduktion und fokussieren Momente der Fehlfunktion, Unfähigkeit und des Scheiterns, wobei ihre Praxis auf absurde Weise an Beckett erinnert. Ihre für die Manifattura Tabacchi entworfene Arbeit *Spatial Reconfiguration* ist eine ortsspezifische Analyse der Transformation eines Industriegebäudes in eine Dienstleistungsanlage. Die Künstler manipulieren die gegebene räumliche Logik, verweisen auf ein imaginäres „Dazwischen“ und schaffen eine „Sowohl-als-auch-Situation“, die auf den möglichen Verbindungen zwischen Räumlichkeiten basiert. Auf diese Weise hinterfragt die Arbeit von Famed, wie eine bestimmte architektonische Konfiguration neue Perspektiven und Diskurse anregen kann, besonders im Hinblick auf die inhärente Möglichkeit der eigenen Neutralisierung.

DIDIER FIUZA FAUSTINO
1968, PARIS, FR
LIVES IN PARIS, FR, AND LISBON, PT



CORPUS DELICTI, 2005
MIXED FURNITURE, 90 x 180 CM; 50 x 40 x 40 CM

Didier Fiuza Faustino focuses on the dependency between corporeal needs and psychic qualities as well as the socio-political contexts of architecture and visual art. As such, his subversive work reflects urban vibrations, searching for the realm of privacy in a world dominated by the aggressive rhetoric of exposure to pseudo-democracy. Faustino’s spooky and ambiguous architecture operates as an instrument to heighten our senses and sharpen our consciousness. It constitutes an interface between the individual and collective body and mediates the blurred boundary between the private and the public through the strategies of resistance towards social and political order. It presents the everyday and the habitual in a new way. *Corpus Delicti* is a particular zone of fantasy. Although detached from reality, it is evocative of sites of worship, fitness centers that are temples to bodybuilding and pleasure dungeons for sexual extremes. The artist assimilates formal modernist codes then breaks them through the use of unexpected materials. *Corpus Delicti* is an example of subversive furniture, both functional and contemplative, a perverse playground as a quasi-futuristic site where rites of togetherness can be performed. Faustino constructs a laboratory of corporeality, opening up an unlimited number of options to play and to adapt a body within the flexible pattern of a universal device.

Didier Fiuza Faustino è interessato al rapporto di dipendenza tra qualità psichiche e corporee e ai contesti socio-politici di architettura e arti visive. In quanto tale, la sua attività sovversiva si concentra sulle vibrazioni urbane cercando un’occasione di intimità in un mondo dominato dalla retorica aggressiva del fragore pseudo-democratico. L’architettura misteriosa e ambigua di Faustino è un dispositivo capace di intensificare la nostra percezione sensoriale e affinare la nostra conoscenza. Funziona infatti da interfaccia tra corpo individuale e collettivo e mette in relazione la sfera pubblica e privata attraverso strategie di resistenza all’ordine sociale e politico costituito. Presenta il quotidiano e il consueto in una veste del tutto originale. *Corpus Delicti* è una particolare zona della fantasia. Pur distaccata dalla realtà, ci ricorda luoghi di

culto, palestre simili a templi del body-building e prigionie segrete per l’appagamento dei piaceri sessuali. L’artista assimila codici formali modernisti per infrangerli con materiali inaspettati. *Corpus Delicti* è un esempio di arredo sovversivo, funzionale e contemplativo allo stesso tempo; un parco giochi perverso che è anche un luogo quasi futuristico nel quale possono essere inscenati rituali di solidarietà. Faustino costruisce un laboratorio della corporalità ed escogita un numero illimitato di opzioni per giocare e per adattare un corpo alla duttilità del prototipo di un dispositivo universale.

Didier Fiuza Faustino richtet sein Augenmerk auf die Abhängigkeitsverhältnisse von körperlichen Bedürfnissen und psychischen Merkmalen sowie auf den soziopolitischen Kontext von Architektur und visueller Kunst. In diesem Sinne reflektiert sein subversives Schaffen urbane Vibrationen – auf der Suche nach der Sphäre des Privaten in einer Welt, die von der aggressiven Rhetorik der Hinwendung zur Pseudodemokratie beherrscht wird. Faustinos gespenstische und mehrdeutige Architektur übernimmt die Funktion eines Instruments zur Schärfung unserer Sinne und unseres Bewusstseins, indem sie eine Schnittstelle zwischen dem individuellen und dem kollektiven Körper bildet. Sie thematisiert die verschwommene Grenze zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen durch die Vermittlung von Strategien des Widerstands in Bezug auf die soziale und politische Ordnung und zeigt das Alltägliche und Gewohnte auf eine völlig neue Weise. *Corpus Delicti* ist ein spezieller Ort der Fantasie. Obwohl von der Wirklichkeit abgegrenzt, beschwört diese Architektur Verehrungsstätten herauf, Fitnesscenter werden zu Bodybuilding-Tempeln und Lusträumen sexueller Extreme. Der Künstler benutzt formale modernistische Chiffren, um sie unter Verwendung ungewöhnlicher Materialien zu brechen. *Corpus Delicti* ist ein Musterbeispiel subversiver Ausstattung, funktional und zugleich kontemplativ, eine perverse Spielwiese als quasi-futuristischer Bereich, in dem Rituale des Zusammenseins zelebriert werden können. Faustino konstruiert ein Labor der Körperlichkeit, indem er eine unbegrenzte Anzahl an Möglichkeiten anbietet, einen Körper im Rahmen des flexiblen Rasters einer universellen Anordnung zu adaptieren und zu bespielen.

JOÃO MARIA GUSMÃO + PEDRO PAIVA
JOÃO MARIA GUSMÃO, 1979, LISBON, PT
PEDRO PAIVA, 1977, LISBON, PT
THEY LIVE IN LISBON, PT

HERACLITUS HEAD, 2008

GLASS SCULPTURE ON IRON STRUCTURE, 180 x 80 x 80 CM
THE SOLIDS PROJECTOR (OR THE DREAM OF A ROCK), 2008

INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE
THE FOLLOWING ARE ALL 16 MM FILMS, COLOR, NO SOUND

EYE ECLIPSE, 2007, 2' 40"

HERACLITUS 2, 2007, 2' 40"

HYDRAULICS OF SOLIDS (OR THE MAN THAT EATS STONE), 2007, 4' 13"

THE GREAT DRINKING BOUT, 2007, 8' 57"

THE HUMAN TORCH, 2007, 2' 23"

THE UNBREAKABLE STONE, 2007, 1' 28"

ESSAY ON A LIQUID SCULPTURE, 2006–07, 2'

THE SHADOW MAN, 2006–07, 1' 40"

COLOMBO'S COLUMN, 2006, 3' 02"

THE THROW 1, 2006, 2' 40"

FULCRUM, 2005, 3' 20"

Gusmão + Paiva's cinematic oeuvre is developed in quasi-archaeological investigations into the areas of the beyond real, the phenomenal and the paranormal. The artists work at the borderlines of knowledge, challenging ordinary perceptions of the world and searching for the metaphysical dimensions of human beings. The obsolete and the enigmatic are considered as catalysts in this polyphonic, esoteric project. It is built from a maze of references, ranging from alchemy, occultism, positivistic experimentalism and speculative philosophy to the theater of the absurd and science fiction literature. Nietzsche, Jarry and Bergson contribute to this construction-site of myth and science.

Gusmão + Paiva's recent *Abissology* series refers to a non-existent science, as mentioned in René Daumal's novel *La Grand Beuverie* (1938). Here the study of the abyss is conceived as part of the indiscernible or negative existence, which affirms the perceivable world. Gathered together under this label, short films, sculptures and installations narrate the mysteries and magic of nature, questioning all available epistemological systems and mechanism of perception. The artists' contribution to Manifesta 7 includes a selection from the *Abissology* and *Magnetic Effluvium* films, from profound studies of illusion and deceit to an analysis of truth and potency. In *The Solids Projector (or the Dream of a Rock)* installation, an inverted *camera obscura* functions as a projector, further exploring the architectonics of vision and the intricacies of image production.

Le opere video di Gusmão + Paiva sono indagini semi-archeologiche negli ambiti dell'irreale, del fenomenale e del paranormale. Gli artisti operano al confine della conoscenza, mettendo in discussione la normale percezione del mondo e cercando la dimensione metafisica dell'essere umano. Obsolescenza ed enigma agiscono da catalizzatori in questo polifonico, esoterico progetto, costruito a partire da un labirinto di riferimenti che vanno da alchimia, occultismo, sperimentalismo positivistico e filosofia speculativa, fino al teatro dell'assurdo e alla fantascienza. Nietzsche, Jarry e Bergson sono i punti di riferimento per questo cantiere fra mito e scienza. La serie *Abissology* prende spunto da una scienza inesistente, menzionata nel romanzo di René Daumal *La Grand Beuverie* (1938) (La gran bevuta). Qui la ricerca dell'abisso è concepita come parte dell'indiscernibile o di



Eye Eclipse, 2007, video still

un'esistenza negativa, e permette l'affermazione del mondo percepibile. I cortometraggi, le sculture e le installazioni inclusi del progetto raccontano i misteri e la magia della natura, mettendo in discussione tutti i sistemi epistemologici e i meccanismi percettivi conosciuti. Il contributo degli artisti a Manifesta 7 include una selezione dei film *Abissology* e *Magnetic Effluvium*, dai profondi studi sull'illusione e sull'inganno fino alle analisi della verità e dell'autorità. *The Solids Projector (or the Dream of a Rock)* è un'installazione che, utilizzando una *camera obscura* rovesciata come proiettore, approfondisce le strutture visive e le complessità connesse con la produzione di immagini.

Gusmão + Paivas filmisches Oeuvre wird über quasi-archäologische Untersuchungen der außerwirklichen, phänomenalen und paranormalen Bereiche entwickelt. Die Künstler arbeiten an den Randzonen des Wissen, sie fordern die gewöhnliche Wahrnehmung der Welt heraus und erforschen die metaphysischen Dimensionen der Menschen. Das Obsolete und das Enigmatische werden in diesem polyphonen, esoterischen und aus einem Labyrinth von Bezugspunkten bestehenden Projekt als Katalysatoren verstanden. Dabei reichen die Referenzen von Alchemie und Okkultismus, positivistischen Experimenten und spekulativer Philosophie bis hin zum Absurden Theater und zur Science Fiction-Literatur. Nietzsche, Jarry und Bergson tragen zur Konstruktion von Mythos und Wissenschaft bei. Gusmão + Paivas aktuelle Serie *Abissology* bezieht sich auf eine nicht existierende Wissenschaft, so wie sie in René Daumals Roman *La Grand Beuverie* (1938) Erwähnung findet. Hier wird das Studium des Abgrunds als Teil jener unsichtbaren bzw. negativen Existenz konzipiert, die die wahrnehmbare Welt bestätigt. Unter diesem Merkmal versammelt, erzählen Kurzfilme, Skulpturen und Installationen von den Mysterien und der Magie der Natur. Dabei untersuchen sie sämtliche verfügbaren epistemologischen Systeme und Mechanismen der Wahrnehmung. Der Beitrag der Künstler zur Manifesta 7, eine Auswahl aus den Filmen *Abissology* und *Magnetic Effluvium*, reicht von tiefgreifenden Studien über Illusion und Täuschung bis hin zu einer Analyse von Wahrheit und Macht. In der Installation *The Solids Projector (or the Dream of a Rock)* fungiert eine invertierte *Camera obscura* als Projektor, um die Systematik der Sicht und die Komplexität der Bildproduktion zu untersuchen.

HEIDE HINRICHS
1976, OLDENBURG, DE
LIVES IN SEATTLE, US, AND OLDENBURG, DE



THE EXPECTED OBEDIENCE OF YOUR THOUGHTS, 2006–2008
MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

Heide Hinrichs inhabits a world of pregnant ambiguity and contradiction, in a perpetual state of controlled eruption. The artist is a storyteller and her repertoire consists of momentary flashes of past emotions, hidden mental states and half-uttered gestures. These are arranged carefully, although sometimes they appear to be spontaneous anthologies of parables and allegoric verses. Her formal equilibrium includes the charming and precise mastering of different shapes and materials, along with a rare combination of both post-minimal and neo-baroque stylistics. Textures and volumes, scale and colors, contribute to a tactile, multi-sensory experience. Hinrichs invents imaginary topographies peopled by her favorite personages, a place where childhood memories can collide with the wounds of maturity, where the carnivalesque conspires with the scientific, helping her navigate through vernacular landscapes filled with hope and expectation. Her *Expected Obedience of Your Thoughts* is a voluminous installation composed of a variety of fragmentary, excavation-style trophies made from clay, rubber, tissue, *papier maché* and wood. It is like a cocoon containing an identity which is transitory and ephemeral, a capsule of a time yet to come. Appropriating a style similar to an ethnographic *cabinet de curiosité*, Hinrichs creates an environment of psychic anticipation: new suns appear on a horizon and a falling star constitutes an existence hurtling to an unknown future. This melancholic state, suspended between the void and plenty, takes on a therapeutic aspect when dealing with loss, memory and the traumas of subjective history.

Heide Hinrichs abita un mondo pregno di ambiguità e di fenomeni contraddittori, alimentato da eruzioni costanti ma controllate. L'artista è una narratrice e il suo repertorio è costituito da momentanei bagliori di emozioni passate, stati mentali repressi e gesti appena accennati. Tutti classificati con cura, anche se talvolta potrebbero sembrare l'oggetto di antologie spontanee dai risvolti allegorici. Il suo equilibrio formale si basa sulla capacità rigorosa e affascinante di padroneggiare forme e materiali, combinando stili post-minimali e neo-barocchi. L'artista inventa topografie immaginarie popolate dai suoi personaggi preferiti, dove le memorie dell'infanzia si scontrano con le ferite della maturità, e il carnevalesco cospira con i principi scientifici, accompagnandola nell'attraversamento di paesaggi vernacolari colmi di speranze e aspettative. *Expected Obedience of Your Thoughts* sembra un involucro contenente un'identità transitoria ed effimera, una capsula di un tempo che deve ancora venire. Questa

voluminosa installazione è composta da una miriade di frammenti – quasi piccoli trofei di argilla, gomma, tessuto, *papier maché* e legno – che procurano un'esperienza tattile, multi-sensoriale. Appropriandosi di uno stile che avvicina l'opera alle stanze delle meraviglie di modello etnografico, l'artista crea un ambiente psichico di anticipazione: nuovi soli appaiono all'orizzonte e una stella cadente interpreta l'immagine di un'esistenza scagliata verso un futuro ignoto. Questo stato melanconico, sospeso tra pieno e vuoto, si carica di un aspetto terapeutico quando tocca temi quali la perdita, la memoria e i traumi delle storie soggettive.

Heide Heinrichs Kunst bewegt sich in einer Welt voller Ambiguität und Gegensätzen, in einem fortwährenden Zustand kontrollierter Ausbrüche. Die Künstlerin ist eine Geschichtenerzählerin. In ihre Arbeit nimmt sie vergangene Gefühle, verborgene Gemütszustände und nur zur Hälfte ausgeführte Gesten in kurzzeitigen Einblendungen auf. Diese werden von der Künstlerin vorsichtig arrangiert, wenn es auch bisweilen aussieht, als wären sie spontane Anthologien von Gleichnissen und allegorischen Versen. Ihre formale Ausgeglichenheit umfasst, zusammen mit einer ungewöhnlichen Kombination von postminimalen und neobarocken Stilelementen, auch den anmutigen und präzisen Umgang mit den verschiedenen Formen und Materialien. Beschaffenheit und Umfang, Format und Farben tragen zu einer taktilen, multisensorischen Erfahrung bei. Hinrichs erfindet imaginäre Topographien, die von ihren bevorzugten Persönlichkeiten bevölkert werden; Orte, an denen Kindheitserinnerungen mit den Wunden des Erwachsenseins kollidieren, an denen das Karnevaleske mit dem Wissenschaftlichen konspiriert. Er gibt der Künstlerin Orientierung in den eigentümlichen Landschaften voller Hoffnungen und Erwartungen. *Expected Obedience of Your Thoughts* ist eine umfangreiche Installation, die aus einer Vielzahl fragmentarischer, ausgrabungsartig zusammengetragener Trophäen bestehen: Lehm, Gummi, Stoff, Pappmaché und Holz. Sie ist wie ein Kokon, der eine Identität umhüllt, die selbst vergänglich und flüchtig ist; die Hülle einer Zeit, die noch kommen muss. Indem sie sich einen Stil zu eigen macht, der an ein ethnografisches Kuriositätenkabinett erinnert, erzeugt Hinrichs eine Umgebung psychischer Antizipation: Neue Sonnen erscheinen am Horizont und ein fallender Stern zeugt von einer Existenz, die einer unbekannten Zukunft entgegengeht. Dieser schwermütige Zustand, der zwischen Leere und Überfluss zu verorten ist, ist Teil einer quasi-therapeutischen Auseinandersetzung mit Verlust, Erinnerung und den Traumata einer jeden subjektiven Geschichte.

HEIDRUN HOLZFEIND
1972, LIENZ, AT
LIVES IN NEW YORK, US



Mexico 68, 2007, video still

MEXICO 68, 2007

FOUR-MONITOR VIDEO 4 DVDS, 8 VIDEO INTERVIEWS, IN ENGLISH, SPANISH AND GERMAN WITH ENGLISH SUBTITLES, DURATION: 7' 16" EACH AND PHOTO INSTALLATION 31 B/W ARCHIVE PHOTOGRAPHS, VARIOUS SIZES
C.U. (MEXICO CITY, AUGUST 2006), 2007
SLIDE INSTALLATION WITH 120 SLIDES, TWO SYNCHRONIZED PROJECTORS

Heidrun Holzfeind often shows the circumstances of individuals considered to be social outsiders, like immigrants or homeless people, and maps the network of dependencies that condition individual and collective identities. The artist's sociological reflection takes place at the intersection of the private and the public, where the personal experience, perception of space and memory help contribute to the construction of the political, social and historical *Gestalt*. *Mexico 68* consists of a selection of 8 interviews with participants of the 1968 student movement in Mexico City, discussing the significance and impact of these events on Mexican society. Far from attempting to construct a monument, Holzfeind documents the visions and dreams of a generation who strived to change Mexican society. Additionally, black and white archive photographs document the course and development of the movement: student activities, massive protest marches, confrontations with riot police, etc. *C.U. (Mexico City, August 2006)* is a photographic monograph of the campus of the National University in Mexico City (today known as the "Ciudad Universitaria," C.U.), one of the major sites of the 1968 movement. The artist investigates the layout of the campus, designed by Mario Pani and Enrique del Moral as a modern "city" which combines modernistic principles with historic references and rational architecture in the international style. Documenting everyday life on the campus and the ageing of the modernist structures, *C.U. (Mexico City, August 2006)* researches the role architecture plays in constructing social space.

Heidrun Holzfeind mette spesso in luce le condizioni di individui considerati estranei alla società, come immigrati o senzatetto, tracciando le reti di dipendenza che delineano le identità individuali e collettive. La riflessione sociologica dell'artista prende avvio dal punto di intersezione tra pubblico e privato, laddove l'esperienza personale, la percezione dello spazio e la memoria contribuiscono alla costruzione di una *Gestalt* storica, politica e sociale. *Mexico 68* è una selezione di otto interviste con i partecipanti al movimento studentesco di Città del Messico del '68, in cui si discutono il significato e l'impatto degli eventi a esso associati. Lontana dall'erigerne un monumento, Holzfeind registra le visioni e i sogni di una generazione che lottava per cambiare la società messicana. In aggiunta, fotografie d'ar-

chivio documentano in bianco e nero il corso e lo sviluppo della contestazione: le attività studentesche, gli imponenti cortei di protesta, i confronti con la polizia, ecc. *C.U. (Mexico City, August 2006)* è una monografia fotografica del campus dell'Università Nazionale di Città del Messico (conosciuta oggi come la *Ciudad Universitaria, C.U.*), uno dei punti focali del movimento del '68. L'artista indaga la struttura del campus universitario, progettato da Mario Pani ed Enrique del Moral come una "città" moderna che combina i principi modernisti con i riferimenti storici e l'architettura razionale dello stile internazionale. Documentando la vita quotidiana nel campus e l'invecchiamento delle strutture moderniste, *C.U. (Mexico City, August 2006)* analizza il ruolo dell'architettura nella costruzione dello spazio sociale.

Heidrun Holzfeind thematisiert in ihrer Arbeit die Lebensumstände von Individuen, die als gesellschaftliche Außenseiter betrachtet werden wie Migranten oder Obdachlose und untersucht die Netzwerke der Abhängigkeiten, die individuelle und kollektive Identitäten bestimmen. Die soziologische Reflexion der Künstlerin findet am Schnittpunkt privater und öffentlicher Sphäre statt, dort, wo persönliche Erfahrungen, die Wahrnehmung von Raum und Erinnerung politische, soziale und historische Gestalt annehmen. *Mexico 68* besteht aus acht Interviews mit Teilnehmern der 68er Studentenbewegung in Mexico City und thematisiert die Bedeutung und den Einfluss dieser Geschehnisse auf die mexikanische Gesellschaft. Holzfeind will jedoch keinesfalls ein Denkmal errichten, vielmehr dokumentiert sie die Visionen und Träume einer Generation, die Veränderungen in der mexikanischen Gesellschaft anstrebte. Schwarz-weiße Archivfotografien geben die Entwicklungen innerhalb der Bewegung wieder: studentische Aktivitäten, massive Protestmärsche, Konfrontationen mit Kampfpolizei, ... *C.U. (Mexico City, August 2006)* ist eine fotografische Monografie des Campus' der Nationaluniversität in Mexico City (der „Ciudad Universitaria“, C.U.), eine der wichtigsten Orte der 68er Bewegung. Die Künstlerin erforscht die Anlage des Universitätsgeländes, das von Mario Pani und Enrique del Moral als moderne „Stadt“ gestaltet wurde und modernistische Prinzipien mit historischen Bezügen und rationaler Architektur im internationalen Stil vereint. Während das tägliche Leben auf dem Campus und das Altern der modernistischen Strukturen festgehalten werden, untersucht *C.U. (Mexico City, August 2006)* die Rolle, die Architektur bei der Konstruktion sozialer Räume spielt.

RUNA ISLAM
1970 DHAKA, BD
LIVES IN LONDON, UK



Study for *The House Belongs to Those Who Inhabit It*, Rovereto, 2008

THE HOUSE BELONGS TO THOSE WHO INHABIT IT, 2008
16 MM FILM WITH CD WILDTRACK, 6'52"

Runa Islam's work is concerned with disrupting the conventions of cinematic language and building up new ways to read or envision narratives and situations. Islam's new work for *Manifesta 7* continues her recent experiments with the process of "writing with the camera." The artist has taken inspiration from a graffiti text found on the wall of the building of former Peterlini: "La casa è di chi la abita" (The House Belongs to Those Who Inhabit It). The slogan is an echo of recent anarchists' interventions, questioning the attitude of local politics towards the heritage of post-industrial architecture. In the film, the camera's movement is engaged in "spelling out" both the text and image. What is distinct in this version is Islam's intention to release the camera from the motion-control apparatus previously engaged and to make more gestures. This can be compared to the 'printed' word against this 'hand written' text. As such, the film bears an almost corporeal, tactile quality. The viewer is impressed by the directness of the gestures but simultaneously distanced from its conceptual, though poetic, articulation of a radical political message. *The House Belongs to Those Who Inhabit It* is an authentic portrait of belonging. Islam pays tribute to local alternative political movements, focused on the sovereignty of spaces and their proper use.

L'opera di Runa Islam mira allo smantellamento delle convenzioni del linguaggio filmico e suggerisce nuovi modi di leggere o visualizzare racconti e situazioni. L'opera realizzata dall'artista in occasione di *Manifesta 7* riprende le sue recenti sperimentazioni di "scrittura con la macchina da presa". Runa Islam si ispira a un graffito trovato sul muro dell'ex Peterlini: "La casa è di chi la abita" (The House Belongs to Those Who Inhabit It). Lo slogan riecheggia le recenti azioni dei gruppi anarchici volte a mettere in discussione la politica locale sul patrimonio dell'architettura post-industriale. In questo video, il movimento della macchina da presa è impegnato a "sillabare" testo e immagine. Diversamente dal solito, l'artista mostra la volontà di liberare la macchina da presa dal

meccanismo di controllo del movimento cui era legata in precedenza, nel tentativo di donare al video una dimensione più gestuale e una qualità tattile, quasi corporea, come un testo scritto a mano al confronto con la parola stampata. Lo spettatore è dunque impressionato dall'immediatezza del gesto e al contempo distanziato dall'articolazione concettuale eppure poetica del messaggio politico radicale. *The House Belongs to Those Who Inhabit It* è un autentico ritratto dell'idea di possesso con cui l'artista rende omaggio ai movimenti politici alternativi locali, celebrando la sovranità degli spazi e il loro corretto utilizzo.

Runa Islam versucht mit ihrer Arbeit die Konventionen der Filmsprache zu sprengen und neue Wege des Lesens oder Vorstellens von Narrativen und Situationen zu schaffen. Ihre neue Arbeit für die *Manifesta 7* setzt ihre jüngsten Experimente mit dem Prozess des „Schreibens mit der Kamera“ fort. Die Künstlerin hat sich von einem Graffiti auf der Wand des ehemaligen Peterlini-Gebäudes inspirieren lassen: „La casa è di chi la abita“ (Das Haus gehört dem, der darin wohnt). In dem Slogan hallt eine anarchistische Intervention nach, die vor kurzem die Haltung der Lokalpolitiker gegenüber dem Erbe der postindustriellen Architektur in Frage stellte. Die Bewegung der Kamera im Film „erklärt“ sowohl den Text als auch das Bild. Islams Absicht, die Kamera aus der früheren Rolle des bewegungskontrollierten Apparats zu lösen und gestischere Bewegungen zu vollführen, steht dabei im Zentrum dieser Version. Man kann sie mit der Differenz von gedrucktem Wort und handgeschriebenem Text vergleichen. Dem Film wohnt somit eine beinahe körperliche, taktile Qualität inne. Die Betrachterinnen und Betrachter werden von der Direktheit der Gesten beeindruckt und gleichzeitig durch die konzeptuelle, wenn auch poetische Artikulation einer radikalen politischen Botschaft distanziert. *The House Belongs to Those Who Inhabit It* ist ein authentisches Porträt der Zugehörigkeit. Islam zollt lokalen politischen Alternativbewegungen Tribut, wobei sie den Aspekt der Kontrolle über Räume und ihre angemessene Verwendung herausstreicht.

RICARDO JACINTO
1975, LISBON, PT
LIVES IN LISBON, PT



LABYRINTHITIS, 2007
MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

Architect, sculptor and musician, Ricardo Jacinto constructs interactive installations that look at mechanisms of perception and systems of communication. The artist employs an array of devices and strategies, based upon inversions and paradoxes that cognitively and physically shift our recognition of space and time. Sound contributes to this construction of a psychedelic self, since the auditory experience constitutes another layer to Jacinto's works. *Labyrinthitis* is an example of synergy between spatial and audible aspects, a correlation of sensation and corporeal volume. It is based upon altering perception by upsetting our system of balance. The title refers to the medical term of *labyrinthitis*, an inflammatory process affecting the labyrinths that house the vestibular system in the inner ear. *Labyrinthitis* exemplifies complexities of the relationship of the body with space. The public is offered the chance to experiment with a sculpture made from six gigantic black balloons, filled with helium. Hanging from this levitating sphere-cluster, one's weight is diminished by about 35kg, thus provoking a "soft" fall. Installed in the courtyard of the Manifattura Tabacchi, the monumental sculptural "cloud" announces a decline of modernist utopias and articulates the precariousness of political balance.

Architetto, scultore e musicista, Ricardo Jacinto costruisce installazioni interattive che analizzano i meccanismi della percezione e i sistemi di comunicazione. L'artista utilizza una serie di strategie ed espedienti basati su inversioni e paradossi che modificano il nostro modo di percepire lo spazio e il tempo, sia a livello fisico che conoscitivo. L'esperienza auditiva costituisce un ulteriore livello di percezione delle opere di Jacinto, che definisce il proprio ego psichedelico con il contributo del suono. *Labyrinthitis* è un esempio di sinergia tra aspetti spaziali e uditivi, una correlazione di sensazione e volume corporeale. Si basa infatti su un'alterazione della percezione attraverso il rovesciamento del nostro sistema di equilibrio. Il titolo si riferisce al termine medico "labirintite", un'infiammazione che colpisce il labirinto, che contiene l'apparato

vestibolare all'interno dell'orecchio. *Labyrinthitis* esemplifica la complessità della relazione del corpo con lo spazio. Al pubblico è offerta la possibilità di interagire con una scultura composta da sei palloni neri giganti, pieni di elio. Quando lo spettatore si appende a questo insieme di sfere fluttuanti, il suo peso diminuisce di circa 35 chili, provocandogli una "dolce" caduta. Installata nel cortile della Manifattura Tabacchi, la monumentale "nuvola" scultorea annuncia il declino delle utopie moderniste ed esprime la precarietà dell'equilibrio politico.

Der Architekt, Bildhauer und Musiker Ricardo Jacinto entwickelt interaktive Installationen, die sich mit Mechanismen der Wahrnehmung und Kommunikationssystemen auseinandersetzen. Dabei erarbeitet er ein Arrangement von Dispositionen und Strategien, die auf Inversionen und Paradoxien basieren und verlagert so unsere Raum- und Zeitkenntnis auf kognitiver und physischer Ebene. Ein wichtiges Dispositiv dieser Konstruktion eines psychedelischen Selbst ist der Klang; die auditive Erfahrung konstituiert eine zusätzliche Ebene in Jacintos Arbeit. *Labyrinthitis* ist ein Beispiel für das Zusammenwirken von räumlichen und akustischen Faktoren, eine Korrelation der Sinneseindrücke und des Körpervolumens sowie die Wahrnehmungsveränderung, die durch die Störung unseres Gleichgewichtssystems hervorgerufen wird. Der Titel bezieht sich auf den medizinischen Begriff *Labyrinthitis*, der einen Entzündungsprozess bezeichnet, der das knöcherne Labyrinth im menschlichen Innenohr angreift. *Labyrinthitis* erläutert komplexe Beziehungen zwischen Körper und Raum. Den Besucherinnen und Besuchern wird angeboten, mit einer Skulptur zu experimentieren, die aus sechs gigantischen, mit Helium gefüllten Ballons besteht. An einem dieser frei schwebenden Sphärenbündel hängend, vermindert sich das eigene Körpergewicht um etwa 35 kg, was einen weichen Fall garantiert. Die monumentale wolkenförmige Skulptur, die im Hof der Manifattura Tabacchi installiert ist, kündigt den Niedergang der modernistischen Utopien an und verleiht der Prekarität des politischen Gleichgewichts Ausdruck.

RAGNAR KJARTANSSON
1976, REYKJAVIK, IS
LIVES IN REYKJAVIK, IS



Project for *SCHUMANN Machine*, 2008

SCHUMANN MACHINE, 2008
PERFORMANCE AND INSTALLATION

Ragnar Kjartansson is preoccupied with elements of visual art, music and theater, but considers himself mainly a performance artist for whom art is "like the blues... I use it to clean my soul." His polyphonic and sometimes psychedelic work is based upon the tension between contradictory feelings – sorrow and happiness, horror and beauty, drama and humor. As such, it includes both cynical and romantic views of history and the present. Regional folk legends, pop vocabulary and the legacy of high art fuel Kjartansson's poetic performances where melancholy and nostalgia are used as critical tools to investigate the world of an ontological doubt. Located in the courtyard of Manifattura Tabacchi, the *SCHUMANN Machine* features the artist's "flaming" theatrics, whereby he restages a particular moment in history. Here, Kjartansson is accompanied by his piano virtuoso, the artist, Davíð Þór Jónsson performing Robert Schumann's *Dichterliebe*, and in particular *Hör' ich das Liedchen klingen*, as a psychedelic and absurd loop, while simultaneously acting out quasi-Dadaistic, burlesque behavior (featuring the eating of truffles) in a decadent homage to the classic 20th century avant-garde. By creating a repetitive inferno using an iconic component of national identity, complemented by the athletic feat of two performers playing out a kitsch drama of lofty genre, the artists provide another ironic lament on the remnants of an industrial past and a society in transformation.

Ragnar Kjartansson si dedica alle arti visive, alla musica e al teatro, ma si considera principalmente un performer; per lui l'arte "è come il blues – dice – la uso per ripulire la mia anima". La sua opera polifonica e talvolta psichedelica è costruita sulla tensione tra sentimenti contraddittori – dolore e felicità, orrore e bellezza, dramma e umorismo – e offre così allo spettatore una visione al contempo cinica e romantica della storia e del presente. Le leggende folcloristiche regionali, il vocabolario pop e una raffinata eredità artistica alimentano le sue performance poetiche, mentre malinconia e nostalgia diventano strumenti critici atti a indagare il mondo del dubbio ontologico. Allestito nel cortile della Manifattura Tabacchi, *SCHUMANN Machine* è un teatro misterioso e "infuocato", luogo di una nuova rappresentazione della storia. Qui, Kjartansson e Davíð Þór Jónsson – artista e pianista di

indiscusso valore – interpretano in un loop assurdo e psichedelico *Dichterliebe* di Robert Schumann, e in particolare *Hör' ich das Liedchen klingen*, che accompagnano con azioni burlesche quasi dadaiste (inclusa una scorpiata di tartufi) in un omaggio decadente alle avanguardie storiche del ventesimo secolo. Posto di fronte a un inferno ripetitivo intriso di una componente iconica di identità nazionale e completato da un'interpretazione atletica dei due performer, che giocano i ruoli di un dramma kitsch di nobile derivazione, lo spettatore è proiettato in un lamento ironico rivolto alle reliquie di un passato industriale e di una società in divenire.

Ragnar Kjartansson beschäftigt sich mit Elementen der bildenden Kunst, der Musik und des Theaters und bezeichnet sich selbst vor allem als Performancekünstler. Kunst ist für ihn "wie der Blues, den ich brauche, um meine Seele zu reinigen". Sein polyphones und bisweilen psychedelisches Schaffen basiert auf der Spannung zwischen widersprüchlichen Gefühlen: Schmerz und Glück, Grauen und Schönheit, Tragik und Humor. Als solches beinhaltet es sowohl zynische als auch romantische Perspektiven auf Geschichte und Gegenwart. Regionale Volkserzählungen, Pop-Vokabular und das Vermächtnis der Hochkultur prägen Kjartanssons poetische Performances. Melancholie und Nostalgie werden zu kritischen Werkzeugen, um eine Welt voll des Zweifels am Sein zu untersuchen. Platziert im Hof der Tabakfabrik unterstützt die *SCHUMANN Machine* das rasante Spiel des Künstlers, das stets einen besonderen Augenblick der Geschichte wiederkehren lässt. Dabei wird Kjartansson von dem Klaviervirtuosen und Künstler Davíð Þór Jónsson begleitet, der Robert Schumanns *Dichterliebe* und im speziellen *Hör' ich das Liedchen klingen* in Form eines psychedelischen und absurden Loops vorträgt. Der Künstler verhält sich dabei in einer quasi-dadaistischen, burlesken Art und Weise: Trüffel essend, bietet er eine dekadente Hommage an die klassische Avantgarde des 20. Jahrhunderts dar. Er kreiert ein sich wiederholendes Inferno, indem er sich einer ikonischen Komponente nationaler Identität bedient, welche er durch die athletische Leistung zweier Darsteller, die ein Kitsch-Drama aus einem gehobenen Genre zum Besten geben, vervollständigt. Auf diese Weise bietet der Künstler ein ironisches Lamento dar, das die Überreste der industriellen Vergangenheit und einer Gesellschaft im Wandel beklagt.

BARBORA KLIMOVA
1977, BRNO, CZ
LIVES IN BRNO, CZ



Replaced – Brno – 2006. Karel Miler, Either – or, Prague 1972, 2006, poster

REPLACED – 2006 – BRNO
FIVE-CHANNEL VIDEO INSTALLATION AND POSTERS ON PAPER

Barbora Klimova’s work is primarily related to the semantics of a place. It functions as a balanced environment where a hyper-fertile field of cross-references overlaps with the artist’s very subjective and unique approach to the spatial limitations of a frame. Sometimes small shifts and deflections in what we could call normal, result in new situations, rendered at the fragile borderline of transparency. Additionally, in her performances, texts and publications, the artist explores the framework of cultural history, architectural theory, urbanism, anthropology and sociology. In her most recent project, Klimova is interested in the perception of public space and its transformation within the former and a new political landscape of Czechoslovakia/ Czech Republic. *Replaced-2006-Brno* is based upon reconstructions of five performances by distinguished Czech artists (Karel Miler, Vladimír Havlík, Petr Štembera, Jiří Kovanda and Jan Mlčoch) that took place in various public spaces in Czechoslovakia in the 1970s and 1980s. The artist documented the restaged performances using a hidden camera and conducted conversations with all the artists, in which the experience of an original performance was articulated and confronted with a new situation. Klimova’s archive of remakes questions not only the uniqueness of those artifacts displayed, but also thoroughly analyses the sovereignty and legality of the use of public space.

L’opera di Barbora Klimova è principalmente legata alla semantica del luogo. Essa funziona da condizione di equilibrio in cui un terreno iper-fertile di riferimenti incrociati, si sovrappone all’approccio unico ed estremamente soggettivo dell’artista nei confronti delle limitazioni di una cornice spaziale. Talvolta, impercettibili spostamenti o deviazioni dalla norma danno luogo a nuove situazioni tratteggiate sulla fragile linea di confine con la trasparenza. Inoltre, in performance, testi e pubblicazioni l’artista esplora la struttura della storia culturale, la teoria dell’architettura, l’urbanistica, l’antropologia e la sociologia. Nel suo ultimo progetto, Klimova è interessata alla percezione dello spazio pubblico e alla sua trasformazione nel panorama politico recente e passato della Cecoslovacchia/Repubblica Ceca. *Replaced-2006-Brno* si basa sulla ri-

costruzione di cinque performance di cinque affermati artisti cechi (Karel Miler, Vladimír Havlík, Petr Štembera, Jiří Kovanda e Jan Mlčoch), compiute in spazi pubblici in Cecoslovacchia negli anni ’70 e ’80. L’artista ha documentato la nuova messa in scena delle performance usando una telecamera nascosta e ha tenuto una serie di conversazioni con tutti gli artisti, nelle quali la performance originale è descritta e paragonata con la nuova proposta. L’archivio di remake di Klimova indaga la questione dell’unicità di questi artefatti in mostra, ma anche e soprattutto la sovranità e la legalità dello spazio pubblico.

Barbora Klimovas Arbeit ist in erster Linie der Semantik des Raums verpflichtet. Sie bildet ein Umfeld, in dem sich ein bedeutungsschwangeres Feld von Querverweisen mit dem subjektiven und singulären Zugang der Künstlerin zu den räumlichen Beschränkungen verschränkt. Gelegentlich entstehen aus kleinen Veränderungen und Abweichungen dessen, was wir normal nennen, neue Situationen, die die fragile Grenze der Transparenz berühren. In ihren Performances, Texten und Publikationen erforscht die Künstlerin zudem das Bezugssystem und die Rahmenbedingungen von Kulturgeschichte, Architekturtheorie, Stadtplanung, Anthropologie und Soziologie. In ihrem jüngsten Projekt beschäftigt sich Klimova mit der Wahrnehmung des öffentlichen Raumes und seiner Veränderung von der früheren Tschechoslowakei zur aktuellen politischen Landschaft der Tschechischen Republik. *Replaced-2006-Brno* basiert auf den Rekonstruktionen von fünf Performances angesehener tschechischer Künstler (Karel Miler, Vladimír Havlík, Petr Štembera, Jiří Kovanda und Jan Mlčoch), die an verschiedenen öffentlichen Plätzen der Tschechoslowakei in den 1970er und 1980er Jahren stattfanden. Die Künstlerin dokumentiert die neu in Szene gesetzten Performances mithilfe einer versteckten Kamera. Sie führt Gespräche mit den Künstlern, in denen die in der ursprünglichen Performance gewonnene Erfahrung zur Sprache gebracht und mit der neuen Situation konfrontiert wird. Klimovas Archiv von Remakes untersucht nicht nur die Einzigartigkeit der ausgestellten Artefakte, sondern analysiert auch mit großer Präzision die Souveränität und Rechtmäßigkeit der Inanspruchnahme des öffentlichen Raumes.

ADAM LEECH
1973, SAN DIEGO, US
LIVES IN BRUSSELS, BE



Speech Bubble, 2008, painting

SPEECH BUBBLE, 2008
VIDEO, 4 SPEAKERS 10’, 4 PAINTINGS, 90 × 82 CM; 85 × 100 CM; 67 × 100 CM; 90 × 70 CM

The main concerns of Adam Leech’s work are the semantics of voice versus speech and the political engineering of public space and community. This ranges from his portrait of gated communities in Florida to a sociological analysis of the immigrant population of Brussels, Illinois. Leech’s project for Manifesta 7, *Speech Bubble*, began as an investigation into the bankruptcy of the Belgian high-tech speech recognition company, Lernout & Hauspie. Like other multinational corporations, Lernout & Hauspie was a visionary company where money, techno-utopias and the cult of the entrepreneurial personality helped to create a now ubiquitous “market bubble.” In 2001, it burst. *Speech Bubble* is a short dialogue between an unemployed salesman and his lover, Magdalena, who seems to be the futuristic product of artificial intelligence. Magdalena and the salesman reminisce on the times before their company went bankrupt. Their memories are cast adrift in corporate nostalgia, economic strategy and romantic love. Leech’s paintings, presented in conjunction with the video, tend to replace the overt narrative of the moving images with a more reflective and silent condition. Presented with cool and laconic temperament, Leech’s paintings seem to absorb critical distance, then sublimate it into a language of neuroses, fantasy and play.

La semantica della voce opposta a quella del discorso e l’ingegneria politica dello spazio pubblico e delle sue comunità sono tra i principali temi toccati dall’opera di Adam Leech, che passa da un ritratto delle comunità ghetto in Florida a un’analisi sociologica della popolazione immigrata a Bruxelles, in Illinois. Il progetto di Leech per Manifesta 7, *Speech Bubble*, ha origine da uno studio della bancarotta della compagnia belga Lernout & Hauspie, leader nel campo del riconoscimento linguistico high-tech. Come molte altre società multinazionali dedicate alle nuove tecnologie, la Lernout & Hauspie era una società basata su principi visionari dove il denaro, le techno-utopie e il culto della personalità imprenditoriale avevano contribuito a costruire la diffusa “bolla speculativa” che sarebbe scoppiata nel 2001. *Speech Bubble* è

un breve dialogo tra un venditore disoccupato e la sua amante Magdalena, che sembra il prodotto di una sorta di intelligenza artificiale futuristica. Magdalena e il venditore ricordano i momenti precedenti alla bancarotta della loro società: i loro ricordi vagano naufraghi tra nostalgia aziendale, strategia economica e amore romantico. I dipinti, esposti insieme al video, sostituiscono alla narrazione aperta delle immagini in movimento una condizione più riflessiva e silenziosa. Collocati in un ambiente freddo e laconico, suggeriscono la possibilità di una certa distanza per poi sublimarla in un linguaggio di nevrosi, fantasie e giochi.

Das Hauptanliegen der Arbeit von Adam Leech ist die Gegenüberstellung der Semantik von Stimme und Rede und der politischen Inanspruchnahme des öffentlichen Raumes einer Gesellschaft. Seine künstlerischen Medien reichen von seinem Portrait geschlossener Wohnanlagen in Florida bis hin zu einer soziologischen Analyse der eingewanderten Bevölkerung in Brussels, Illinois. Sein Projekt für Manifesta 7, *Speech Bubble*, begann als Untersuchung der Insolvenz eines belgischen Unternehmens für Hightech-Sprachenanalyse, Lernout & Hauspie. Wie auch andere multinationale Konzerne, war Lernout & Hauspie ein visionäres Unternehmen, bei dem Geld, technologische Utopien und der Kult um die Unternehmerpersönlichkeit dazu beigetragen haben, eine neue und allgegenwärtige “Marktblase” zu schaffen. Im Jahr 2001 platzte sie. *Speech Bubble* ist ein kurzer Dialog zwischen einem arbeitslosen Geschäftsmann und seiner Geliebten, Magdalena, die ein futuristisches Produkt künstlicher Intelligenz zu sein scheint. Magdalena und der Geschäftsmann schwelgen in Erinnerungen an die Zeiten, als ihr Unternehmen noch nicht bankrott war. Ihre Erinnerungen driften ab, werden zu Unternehmensnostalgie, Wirtschaftsstrategie und romantischer Liebe. Die Malereien von Leech, die in Verbindung mit einem Video gezeigt werden, versuchen die offenkundige Erzählung der bewegten Bilder durch einen reflektierteren und stilleren Zustand zu ersetzen. Mit ihrem kühlen und lakonischen Temperament scheinen Leechs Bilder eine kritische Distanz einzunehmen, die schließlich in eine Sprache der Neurose, der Phantasie und des Spiels mündet.

DEBORAH LIGORIO
1972, BRINDISI, IT
LIVES IN BERLIN, DE



THE SUBMERGED TOWN, 2008
VIDEO, 16 MM FILM ON DVD, 5’

Deborah Ligorio is a diarist of landscape, carefully recording and reflecting upon its social, political and environmental transformations. Her work might belong to a still unlisted genre of poetic ethnography, comparable with the desires of psycho-geographers or the passions of 18th century explorers, obsessed with space's historical dimension, the cultural significance of the place and the grammar of belonging. Her investigations of the identity of landscape and geography are meticulously filtered through her perception of the site, from the narrative point of view as well as from her mode of narrating, in which the artist uses her own voice “off-screen,” automatically mythologizing the site to render it more surreal. *The Submerged Town* is a journey into the memory of the region of Trentino – South Tyrol. The artist refers to the engineering project by the Montecatini Company to build an artificial lake which would connect two natural lakes, the Lake of Resia/Reschensee and the Lake of Curon/Graun, in the process submerging several villages in the neighborhood. The film concentrates on the portrait of a bell tower emerging from the water, a metaphor of everyday struggle and adaptation. Mapping a disappearance and trying to document the traces of a former presence, Ligorio’s work oscillates between magic and reality, retaining a critical stance towards the policy of urban and environmental redevelopment.

Deborah Ligorio é una diarista del paesaggio, che registra con attenzione riflettendo sulle trasformazioni di natura sociale, politica e ambientale. La sua opera potrebbe essere ascritta a una sorta di etnografia poetica, simile ai desideri degli psico-geografi o alle passioni degli esploratori del diciottesimo secolo, ossessionati dalla dimensione storica dello spazio, dal significato culturale del luogo e dalla grammatica dell'appartenenza. Le sue indagini, incentrate sull'identità geografica e paesaggistica, sono filtrate meticolosamente attraverso la sua percezione del sito, resa con una doppia prospettiva interna ed esterna alla narrazione mediante l'uso della propria voce fuori campo, che mitizza il luogo rendendolo più surreale. *The Submerged Town* è un viaggio nella memoria del Trentino Alto Adige. L'artista rievoca il progetto ingeg-

neristico dell'azienda Montecatini di costruire un lago artificiale che avrebbe unito due laghi naturali, il Lago di Resia/Reschensee e il Lago di Curon/Graun, sommergendo al contempo alcuni villaggi della valle. L'immagine di un campanile parzialmente sommerso dalle acque si erge a metafora della lotta quotidiana e della necessità di adattarsi. L'artista traccia i caratteri di una scomparsa e tenta di registrare il ricordo di una presenza, oscillando tra il magico e il reale, senza mai abbandonare la propria posizione critica di fronte alle politiche dei progetti di sviluppo urbano e ambientale.

Deborah Ligorio führt ein Landschaftstagebuch. Sorgfältig notiert und reflektiert sie soziale, politische und ökologische Veränderungen. Ihre Arbeit könnte einem noch nicht erfassten Genre poetischer Ethnographie zugeschrieben werden, vergleichbar etwa mit dem Begehren eines Psychogeographen oder den Leidenschaftlichen der Entdecker des 18. Jahrhunderts, die von der historischen Dimension des Raums, von der kulturellen Bedeutung des Ortes und der Grammatik der Zugehörigkeit besessen waren. Die Erforschung der Identität einer Landschaft und der Geographie nimmt die Künstlerin entlang des Maßstabs ihrer eigenen Wahrnehmung vor. Diese wird sowohl durch die Erzählperspektive als auch in der Erzählweise thematisiert, indem die Künstlerin ihre eigene Stimme als “Off-screen”-Stimme einsetzt. Auf diese Weise wird die Landschaft mythologisiert und erhält einen surrealen Charakter. *The Submerged Town* ist eine Reise in das Gedächtnis des Landes Südtirol. Die Künstlerin bezieht sich auf das groß angelegte Projekt des Montecatini Konzerns, einen künstlichen See anzulegen, der zwei natürliche Seen, den Reschensee und den Graunsee, miteinander verbinden sollte. Im Rahmen dieses Stauseeprojekts wurden einige Dörfer unter Wasser gesetzt. Der Film konzentriert sich auf das Portrait des Glockenturms, der aus dem See ragt, als Metapher des täglichen Kampfes und der Anpassung. Ligorios Arbeit bewegt sich zwischen phantastischer Vorstellung und Wirklichkeit: Die Künstlerin kartografiert das Verschwinden und versucht, die Spuren vergangener Zustände zu dokumentieren. Dabei zeigt sie eine kritische Einstellung gegenüber der Politik der Stadtanierung und den landschaftlichen Umstrukturierungen.

MIKS MITREVICS
1980, RIGA, LT
LIVES IN RIGA, LT



COLLECTION OF PERSONS, 2007
MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

Randomness, chance and approximation constitute the preferred attributes and thoughts in the work of Miks Mitrevics. Open narratives function as readily available tools, a combination of exposure, interaction and immediate context. His monumental, though intimate, installation *Collection of Persons* is a semi-autobiographical study of the idea of belonging. It consists of chapters (partial installations, executed in various forms of video, sound and environment-like arrangements), providing stories about people who the artist has seen and encountered in real life and now remain in his mind as an after-image and a memory imprint. Mitrevics blurs the boundary between reality and fiction, while allowing a memory to process its factual and imaginative powers independently. Forgotten or remembered, these people act as a creative impulse. Beyond their comprehension and knowledge, they trigger stories that idealize and glorify simple, seemingly banal, moments. They each perform a ritual whose original meaning is hidden by the subsequent mythology ascribed to each person. Miks Mitrevics' *Collection of Persons* is a crowded laboratory of subjectivity, a life narrated with the voice of a passionate storyteller.

Caso, possibilità e approssimazione sono i temi prediletti delle opere e delle riflessioni di Miks Mitrevics. La forma narrativa aperta è un dispositivo destrutturato, che combina esposizione, interazione e immediato contesto. L'installazione *Collection of Persons*, monumentale e intima al contempo, è uno studio semi-biografico dell'idea di appartenenza. È divisa in capitoli (installazioni parziali eseguite con video, suoni e arrangiamenti di tipo ambientale) che narrano storie di persone precedentemente incontrate o intraviste dall'artista nella vita reale e che sostano ora nella sua mente sotto forma di immagini e impressioni della memoria. Mitrevics si insinua nella linea di confine tra realtà e finzione, permettendo alla fun-

zione immaginativa e a quella fattuale della memoria di processare le informazioni in maniera separata. Dimenticate o ricordate, queste persone agiscono da impulso creativo e danno avvio a storie che idealizzano e glorificano momenti semplici, all'apparenza banali, e in ogni caso estranei a ogni esperienza conoscitiva diretta. Si mette così in moto un rituale originario il cui significato è nascosto nella mitologia soggettiva ascritta a ogni persona. *Collection of Persons* di Miks Mitrevics è dunque un affollato laboratorio di soggettività, una vita narrata dalla voce di un appassionato narratore.

Zufälligkeit, Wahrscheinlichkeit und Annäherung sind die bevorzugten Sujets im Schaffen von Miks Mitrevics. Offene Erzählungen fungieren als fertige und verfügbare Instrumente – eine Kombination aus Enthüllung, Interaktion und unmittelbarem Zusammenhang. Seine monumentale und zugleich intime Installation *Collection of Persons* ist eine halb autobiographische Studie über das Konzept der Zugehörigkeit. Die Installation besteht aus „Kapiteln“, Teilinstallationen, die Video-, Klang- und Raum-Arrangements umfassen. Im Mittelpunkt stehen Geschichten über Menschen, die der Künstler im wirklichen Leben gesehen bzw. getroffen hat und die ihm als Nachbild und Gedächtnisspur in Erinnerung bleiben. Mitrevics verschleiert die Grenzen von Wirklichkeit und Fiktion, während er es dem Erinnerungsvermögen erlaubt, sein tatsächliches Imaginationspotential eigenständig zu entfalten. Menschen, ob vergessen oder unvergessen, sind kreative Impulse. Jenseits von ihrem eigenen Verstehen und ihrem Wissen erwecken sie Geschichten zum Leben, die einfache und scheinbar banale Augenblicke idealisieren und glorifizieren. Jede dieser Personen verrichtet ein Ritual, dessen ursprüngliche Bedeutung durch die spätere Mythologie, die jedem einzelnen zugeschrieben werden kann, überdeckt wird. Miks Mitrevics' *Collection of Persons* ist ein übervolles Laboratorium der Subjektivität, ein Leben, das von einem leidenschaftlichen Geschichtenerzähler erzählt wird.

CHRISTIAN PHILIPP MÜLLER
1957, BIEL, CH
LIVES IN NEW YORK, US



Studies for *Carro Largo*, 2008

GREEN BORDER, 1993
MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE
CARRO LARGO, 2008
PERFORMANCE AND INSTALLATION

Müller’s critical practice is preoccupied with mapping the institutional and geopolitical parameters of the vernacular. His work is a *mise en scène* of various disciplines of knowledge, conducted by an artist in multiple roles of an archivist, researcher, communicator and performer. The issues of national identity and the construction of borders remain in the center of Müller’s investigations of the economies of site and the politics of belonging. For his *Green Border* installation, the artist, dressed as a hiker, crossed Austria’s green borders eight times illegally. During his first site visit in March 2008 at Rovereto’s former Manifattura Tabacchi Müller by chance found a package of ApolloSojuz still wrapped in cellophane, produced in Russia for Philip Morris. Intrigued by the image of the copulating space ships he started to research its history as well as its relation to the Manifattura Tabacchi. He discovered that in 1936 Futurist Fortunato Depero conceived a float (*carro allegorico*) for the factory that resembled a cross of a tank with folkloristic allegories. In direct analogy to this late regional adaptation of a utopian art movement Müller takes the 1975 space *rendez-vous* as a model for his Manifesta float. The opening parade starts at the train station and then physically connects the historical center of Rovereto with the venues of the show. Müller’s *Carro Largo* will be populated by people in traditional costumes for the 1936 *fiesta dell’uva* by Depero.

La ricerca di Müller è dedicata alla mappatura dei parametri istituzionali e geopolitici del vernacolare. La sua opera è una particolare *mise en scène* di vari ambiti del sapere, affrontati da un artista che assume di volta in volta i molteplici ruoli di archivista, ricercatore, comunicatore, performer, guida, organizzatore di mostre e turista. Le questioni legate all’identità nazionale, alla struttura dello stato e alla preservazione dei confini sono al centro delle indagini di Müller sulle economie del luogo e sulle politiche di appartenenza. Per l’installazione *Green Border*, l’artista si veste da escursionista e attraversa i confini austriaci illegalmente per otto volte. Nel corso della sua visita alla Manifattura Tabacchi, Müller ha trovato per caso un pacchetto di Apollo-Sojuz ancora incartato, prodotto in Russia da Philip Morris. Attratto dall’immagine delle due navicelle spaziali agganciate, ha intrapreso una ricerca della sua storia e dei suoi possibili legami con la Manifattura Ta-

bacchi. Ha scoperto così che nel 1936 il celebre futurista Fortunato Depero concepì per l’azienda un carro allegorico, che rispettava gli ideali artistici del movimento futurista e sembrava una cisterna decorata con allegorie folcloristiche. In diretta analogia con questo adattamento regionale del movimento artistico di tendenza utopistica, Müller adotta l’ugualmente futuristico *rendez-vous* spaziale del 1975 a modello per il suo carro allegorico. La parata di apertura debutta alla stazione dei treni e attraversa poi il centro storico di Rovereto collegandolo fisicamente con i luoghi della mostra. *Carro Largo* di Müller è popolato da una folla vestita in abiti tradizionali.

Müllers künstlerisches Schaffen kartografiert die institutionellen und geopolitischen Parameter des Ortsspezifischen. Sein Werk besteht in einer besonderen Inszenierung verschiedener Wissensgebiete. Ein Künstler, der in der Maskerade verschiedener Rollen auftritt, führt durch die Arbeit: als Archivar, als Forscher, Sprecher, Performer, Fremdenführer, Ausstellungsleiter und Tourist. Themen der nationalen Identität, der Staatsstruktur und der Aufrechterhaltung bestehender Grenzen stehen im Mittelpunkt von Müllers Untersuchungen von Standortmarketing und der Politik der Zugehörigkeit. Während seiner Besichtigung der Manufattura Tabacchi fand Müller zufällig ein noch ungeöffnetes Paket der Apollo Sojuz, die von Philip Morris als Teil des BAT-Großkonzerns in Russland, in dessen Besitz sich auch die Manufattura Tabacchi befand, hergestellt worden war. Fasziniert vom veralteten futuristischen Bild zweier aneinander gekoppelter Raumschiffe begann er ihre Geschichte und ihre Beziehung zur Manifattura Tabacchi zu erforschen. Er entdeckte, dass der berühmte futuristische Künstler Fortunato Depero 1936 einen Umzugswagen (*carro allegorico*) für die Fabrik entwarf, der mit den künstlerischen Idealen der futuristischen Bewegung in Einklang stand. Er ähnelte einem mit folkloristischen Allegorien ausgeschmückten Panzer. In unmittelbarem Bezug zu dieser regionalen Adaptierung einer utopischen Kunstströmung nimmt Müller das futuristische Rendezvous im Weltall von 1975 als Modell für seinen Wagen, der er anlässlich der Manifesta 7 kreierte. Die dazugehörige Eröffnungsparade beginnt am Bahnhof und führt durch die Stadt. An Bord von Müllers *Carro Largo* sind Leute in Trachtenanzügen und -kleidern. Auf diese Weise wird die historische Altstadt von Rovereto mit den Schauplätzen der Ausstellung konkret in Verbindung gebracht.

EWA PARTUM
1945, GRODZISK MAZOWIECKI, PL
LIVES IN BERLIN, DE



Active Poetry. Poem by Ewa, 1971 – 1973, video still

THE WAYS TO ROVERETO, 2008
PERFORMANCE, INSTALLATION
ACTIVE POETRY. POEM BY EWA, 1971 – 73
VIDEO, 5’ 46’’
TAUTOLOGICAL CINEMA, 1973 – 74
VIDEO, 4’ 12’’
DRAWING TV, 1976
VIDEO, 5’ 53’’

One of the leading figures of early conceptual and feminist art, Ewa Partum is an icon, legend and creative pioneer. Author of performances, ephemeral actions, experimental films and installations, Partum has long been preoccupied with questioning the autonomy and legality of the public space, particularly concerning the role of the female artist in the public discourse within the oppressive political system of a Communist regime. Her new installation, *The Ways to Rovereto* is in fact a further elaboration of Partum’s *Active Poetry* or *Metapoetry* performance series from the 1970s, where the artist, in a spontaneous act of “linguistic” liberation, used to scatter letters made of paper and coming from masterpieces of literature thus creating an uncanny carpet of white textual fabric. *The Ways to Rovereto* refers to the novels of South Tyrolian writer, Joseph Zoderer, and especially to his novel *Das Glück beim Händewaschen* (1982), a story of identity and alienation. Experiments in the fields of conceptual and visual poetry led the artist towards discussing the linguistics of film in several series: *Films by Ewa*, the *Tautological Cinema* and *Drawing TV* – cinematic studies as a conceptual notebooks which delineate Partum’s contemplative space for the critique of political reality and the deconstruction of structuralist cinema. Partum’s influential work remains a powerful and poetic source of resistance and criticism in the dominant vocabularies of the public domain.

Figura di spicco della prima arte concettuale e femminista, Ewa Partum è un’icona, una leggenda, una pioniera della creatività. Autrice di performance, azioni temporanee, film sperimentali e installazioni, Partum si occupa da anni della questione dell’autonomia e della legalità degli spazi pubblici, con un’attenzione particolare al ruolo pubblico dell’artista donna nel sistema politico oppressivo del regime comunista. *The Ways to Rovereto* è una rielaborazione della serie di performance *Active Poetry* o *Metapoetry* concepite nei primi anni settanta, in cui l’artista, in un atto spontaneo di liberazione “linguistica”, usava spargere a terra lettere di carta che provenivano dai capolavori della letteratura creando così un tappeto testuale di carta bianca. *The Ways to Rovereto* fa riferimento ai

testi dello scrittore altoatesino Joseph Zoderer, e soprattutto al suo romanzo *Das Glück beim Händewaschen* (1982), una storia di identità e alienazione. Le sperimentazioni nel campo della poesia concettuale e visiva hanno portato l’artista a indagare la linguistica dei film in diverse serie, tra cui *Films by Ewa*, *Tautological Cinema* e *Drawing TV*. Questi studi sono come un taccuino di appunti e delineano lo spazio contemplativo che Ewa Partum dedica alla critica della realtà politica e alla decostruzione del cinema strutturalista. L’opera di Ewa Partum rimane ancora oggi un’autorevole e poetica risorsa di resistenza e di critica al vocabolario del pubblico dominio.

Ewa Partum, eine der führenden Persönlichkeiten der feministischen Kunst und der Konzeptkunst, ist eine Ikone, Legende und kreative Pionierin. In ihren zahlreichen Performances, Aktionen, experimentellen Filmen und Installationen hat sie sich lange Zeit mit der Frage nach der Autonomie und Rechtmäßigkeit des öffentlichen Raumes beschäftigt, vor allem in Bezug auf die Rolle der weiblichen Künstlerinnen im öffentlichen Diskurs des politisch-repressiven Systems eines kommunistischen Regimes. Partums neue Installation, *The Ways to Rovereto*, ist eine Ausarbeitung ihrer Performance-Reihe *Active Poetry* or *Metapoetry* aus dem Jahr 1970. Für diese Performance riss die Künstlerin in einem spontanen Akt “linguistischer” Befreiung Buchstaben aus literarischen Meisterwerken der Literatur heraus und kreierte einen „Text-Teppich“ aus weißem Papier. *The Ways to Rovereto* bezieht sich auf die Romane des Südtiroler Schriftstellers Joseph Zoderer und im speziellen auf seinen Roman *Das Glück beim Händewaschen* (1982), eine Geschichte über Identität und Entfremdung. Experimente auf dem Gebiet der Konzeptkunst und der visuellen Dichtkunst führten die Künstlerin in vielen ihrer Werkreihen zu Diskussionen über linguistische Aspekte des Films. So können Filme wie *Films by Ewa*, *Tautological Cinema* oder *Drawing TV* als Studien oder konzeptuelles Notizbuch gesehen werden. Sie sind Partums kontemplativer Ort der Kritik der politischen Realität und finden ihre Konsequenz in der Dekonstruktion des strukturalistischen Kinos. Das einflussreiche Schaffen von Ewa Partum ist und bleibt eine kraftvolle und poetische Quelle des Widerstands und der Kritik in Bezug auf den vorherrschenden Sprachgebrauch in öffentlichen Geltungsbereichen.

RICCARDO PREVIDI
1974, MILAN, IT
LIVES IN BERLIN, DE



Project for *The Last Desire*, 2008

THE LAST DESIRE, 2008

3 BILLBOARDS (420 × 210 CM EACH) LOCATED IN FRONT OF THE FORMER MANIFATTURA TABACCHI, EX-PETERLINI AND AT THE RAILWAY STATION OF ROVERETO

THE RECONSTRUCTION OF THE TREPHOR TOWER, 2008

IN COLLABORATION WITH GIANNI PETTENA, 4 FRAMED PHOTOGRAPHS, 100 × 70 CM EACH AND A POSTER

For Riccardo Previdi the artistic act is a volcanic process and all artworks are open, unfinished products waiting to be completed by new actors who are yet to take the stage. From spatial interventions and performance to platforms for other artists' actions and sculptural installations, his work is a set of confrontational eruptions, crowded with references to minimal sculpture, modernist utopia, 1960s counter-culture, experimental architecture and radical design. *The Last Desire* is a series of billboards in public spaces in Rovereto, based upon the seminal 1968 project by Hans Hollein, *Golden Smart*, and a photomontage featuring a gigantic cigarette floating over the landscape. Forty years later, Previdi has decided to light up the cigarette and to perform an act of smoking in the billboards every two-weeks, until the cigarette is smoked out. This is the artist's silent, though "fiery," tribute to the failure and impotence of revolutionary acts and radical movements; indirectly, it is also his homage to the Manifattura Tabacchi, Rovereto's industrial monument that after 150 years of operation has completed its original mission. *The Last Desire* functions like an hourglass, announcing the end of utopian thought and the new era of transformed society. Additionally, the artist has collaborated with one of the founders of Architettura Radicale, Gianni Pettena. Their ambitious action of rebuilding the slipped-down mountain top of Torre Trepbor in the Dolomites by "completing" it with a PVC foil silhouette, results in a series of photographs taken from the viewpoint of Tofana di Rozes in South Tyrol, recording the two artists, "as if" holding the reconstructed mountain.

Per Riccardo Previdi, l'atto artistico è un processo vulcanico il cui prodotto è sempre un'opera aperta, non finita, in attesa di essere completata di volta in volta da nuovi potenziali attori. La sua pratica include interventi spaziali, performance e piattaforme per azioni e sculture di altri artisti; lavori dissonanti, colmi di riferimenti alla scultura minimalista, all'utopia modernista, alla contro-cultura degli anni sessanta, all'architettura sperimentale e al design radicale. *The Last Desire* è una serie di cartelloni pubblicitari appesi negli spazi pubblici di Rovereto e basati sul progetto di Hans Hollein *Golden Smart* (1968): un fotomontaggio di un'enorme sigaretta fluttuante. Quarant'anni dopo, Previdi accende la sigaretta e simula l'atto di fumare con intervalli di due settimane tra l'accensione e l'esaurimento della sigaretta. Questo è il silenzio-so ma "ardente" tributo al fallimento e all'impotenza degli atti rivoluzionari e dei movimenti radicali; ma è anche un

omaggio indiretto alla Manifattura Tabacchi, il monumento industriale di Rovereto che dopo centocinquant'anni d'attività ha posto fine alla sua missione originale. *The Last Desire* è come una clessidra che annuncia la fine del pensiero utopistico e la nuova era di una società modificata. L'artista ha anche collaborato con uno dei fondatori dell'architettura radicale, Gianni Pettena. La loro azione ambiziosa, volta a ricostruire la punta crollata della Torre Trepbor nelle Dolomiti con una sagoma in PVC, ha prodotto una serie di fotografie scattate dalla Tofana di Rozes in Alto Adige, nelle quali i due artisti sembrano sorreggere la montagna ricostruita.

Für Riccardo Previdi ist der künstlerische Akt ein vulkanischer Prozess. Alle seine Kunstwerke sind offene, unfertige Produkte, die darauf warten, von neuen Akteuren, die die Bühne erst noch betreten müssen, vervollständigt zu werden. Von räumlichen Interventionen und Performances, bis hin zur Plattform für Aktionen und skulpturale Installationen anderer Künstler, ist seine Arbeit ein Spiel von konfrontationsfreudigen Ausbrüchen und voller Verweise auf minimalistische Skulptur, modernistische Utopien, die Gegenkultur der 1960er Jahre sowie experimentelle Architektur und radikales Design. *The Last Desire* besteht aus einer Reihe von Plakatwänden im öffentlichen Raum von Rovereto und basiert auf dem bahnbrechenden Projekt *Golden Smart* von Hans Hollein aus dem Jahr 1968. *Golden Smart* war die Fotomontage einer gigantischen, über der Landschaft schwebenden Zigarette. Vierzig Jahre später hat Previdi nun beschlossen, die Zigarette anzuzünden und alle zwei Wochen den Akt des Rauchens innerhalb der Plakate zu vollziehen, so lange bis die Zigarette aufgebraucht ist. Es ist der stille, wenngleich "feurige" Tribut des Künstlers an das Scheitern und die Ohnmacht revolutionärer Taten und radikaler Bewegungen; indirekt ist es auch eine Hommage an die Manifattura Tabacchi, Roveretos Industriemonument, das nach 150jähriger Tätigkeit seinen ursprünglichen Auftrag erfüllt hat. *The Last Desire* funktioniert wie eine Sanduhr, die das Ende des utopischen Denkens und die neue Ära einer veränderten Gesellschaft ankündigt. Zusätzlich hat der Künstler mit einem der Gründer der Architettura Radicale, Gianni Pettena, kollaboriert. Ihr ambitionierter, an die Praxis der Land Art erinnernder Akt, besteht in der "Vervollständigung" der abgebrochenen Bergspitze des Torre Trepbor, durch eine rekonstruierte PVC-Folien-Silhouette. Das Ergebnis ist in einer Fotoserie festgehalten, die die zwei Künstler am Aussichtspunkt der Tofana di Rozes in Südtirol zeigt, als würden sie das rekonstruierte Gebirge stützen.

PAMELA ROSENKRANZ
1979 IN BERN, CH
LIVES IN ZURICH, CH



UNCONTENT, 2008

INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE

The openness of the present results from the absence of history. The darkness of the post-political situation produces an indifference in which the subject has to itself declare its own position. This assertion contains a principle of personal life. The subject does not inscribe itself into a history anymore by the fading of meaning; it creates itself by going away from history and drawing a biographical circle which takes its form in the transition of day and night. This in itself generates a loop which constitutes the hope of a new subject. It marks the blank position, the hole within the neutrality of being, the enclosed space. Pamela Rosenkranz's installation contains objects arranged in a circle of mirrors divided into four sections that represent the four sections of a clock, the circular of day and night. The mirror surfaces cut the objects into a half and complete them again through self-reflecting. The reflections produce an infinite space where outside and inside become undistinguishable and blurred, and the objects are composed of an actual part and its virtual company, matching the symmetrical nature of the object itself and bare its asymmetry throughout. The artist challenges simultaneity and anticipation while questioning the homogeneity and coherence of spatial agency. How the present can be thought? How space can be constructed outside of subjective typologies? In her ephemeral *mise en scene*, Rosenkranz conducts a minimal symphony of a meaning yet to come, a drama of self on precarious edge of subjective abyss.

L'apertura del presente scaturisce dall'assenza della storia. In una situazione post-politica dai risvolti oscuri e fonte di differenza, è il soggetto che, lasciato solo, deve proclamare la propria posizione. Questa forma di affermazione contiene un principio di vita personale. Il soggetto non si iscrive più entro i termini di una storia sempre più priva di significato, bensì si autodetermina allontanandosi dalla storia e tracciando un cerchio biografico che prende forma nel passaggio dal giorno alla notte. Il processo genera di per sé un circolo che origina la speranza per un nuovo soggetto, svelando la posizione vergine, la fessura nella neutralità dell'essere, lo spazio chiuso. L'installazione di Pamela Rosenkranz contiene oggetti collocati in un cerchio di specchi divisi in quattro sezioni che rappresentano le quattro sezioni di un orologio, il cerchio del giorno e della notte. Le superfici dello specchio tagliano gli

oggetti a metà e li completano di nuovo attraverso il riflesso di loro stessi. I riflessi producono uno spazio infinito dove il fuori e il dentro non sono più distinguibili ma confusi e gli oggetti sono composti da una parte effettiva e da una controparte virtuale, combinando in questo modo la simmetrica natura dell'oggetto e allo stesso tempo la sua asimmetria. L'artista sfida simultaneità e anticipazione mettendo in dubbio nel frattempo la coerenza dello spazio. Come si può riflettere sul presente? In che modo lo spazio può essere costruito al di fuori della soggettività? Nella sua effimera rappresentazione, Rosenkranz accosta armoniosamente tra loro significati ancora da scoprire, un dramma dell'io sull'instabile ciglio del precipizio soggettivo.

Die Offenheit der Gegenwart resultiert aus der Abwesenheit von Geschichte. Die Dunkelheit der postpolitischen Situation ruft eine Gleichgültigkeit hervor, in der das Subjekt selbst seine eigene Position erklären muss. Diese Art der Behauptung enthält ein Prinzip des persönlichen Lebens. Das Subjekt schreibt sich selbst nicht länger aufgrund seiner schwindenden Bedeutung in die Geschichte ein, es kreierte sich selbst, indem es von der Geschichte Abstand nimmt und einen biografischen Kreis zeichnet, der seine Form dem Übergang von Tag und Nacht entleiht. Dieser lässt einen Zyklus entstehen, der die Hoffnung auf ein neues Subjekt beschreibt. Er markiert die leere Stelle, das Loch in der Neutralität des Seins, den geschlossenen Raum. Die Installation von Pamela Rosenkranz enthält Objekte, die in einem Kreis aus Spiegeln arrangiert und in vier Bereiche aufgeteilt sind, die die vier Teile einer Uhr und die zyklische Natur von Tag und Nacht repräsentieren. Die Spiegelflächen zerteilen die Objekte in der Mitte und fügen sie durch ihre eigenen Reflexionen wieder zusammen. Diese Reflexionen produzieren einen unendlichen Raum, in dem Außen und Innen untrennbar ineinander zerlaufen. Jedes Objekt besteht aus einem tatsächlichen Teil und dessen virtuellem Gegenstück, das der symmetrischen Beschaffenheit des Objekts selbst entspricht und die allgemeine Asymmetrie bloßlegt. Die Künstlerin fordert Simultaneität und Antizipation heraus, indem sie räumliche Homogenität und Kohärenz hinterfragt. Wie kann die Gegenwart wahrgenommen werden? Wie kann Raum außerhalb subjektiver Typologien konstruiert werden? In ihrer ephemeren Inszenierung führt Rosenkranz eine minimale Symphonie der noch nicht entstandenen Bedeutungen auf, ein Drama des Selbst, das auf der gefährlichen Klippe eines subjektiven Abgrunds balanciert.

LUCA TREVISANI
1979, VERONA, IT
LIVES IN MILAN, IT AND BERLIN, DE



Project for *Acqua mescolata con olio* (water mixed with oil), 2008

ACQUA MESCOLOTA CON OLIO (WATER MIXED WITH OIL), 2008
INSTALLATION

| coalesces elements that cannot be mixed | elaborate provisional and ephemeral strategies for investigating ideas of togetherness, unity and community | an abstract laboratory | the work is but a severe effort to challenge a reality | an act of failure | loneliness is a chimera | the impossibility of a social independence | a collective state of mind | tracing lines of demarcation to construct a territory | that which belongs to me and that which belongs to the other | to measure | to separate | spatial utopia as a continuous breath, a rhythm that tries to impose itself on the environment | natural flow and artificial barrier | the wear of water running over things | elements that work together | elements that merge | the vortex is a circular, centripetal movement, where things lose themselves in the neck of a funnel | a vortex is a body of water involved in a circular swirling movement often caused by the meeting of opposing currents | the water embodies the idea of perpetual motion, a continuous redefinition of an identity | the vortex is an objective correlative, an essential metaphorical figure for detached observation of dynamics of encounter, of reciprocal shaping | the white, the black, the gray | unity and separation | real confines and non-existing confines | perceived or only imagined | order and disorder | visible confines and invisible confines | radioactivity | robert barry inert gas series | the infiniteness of the landscape |

| fondere elementi che non possono essere mescolati | elaborare strategie provvisorie ed effimere per investigare le idee di solidarietà, unità e comunità | un laboratorio astratto | il lavoro non è altro che un duro sforzo di sfidare una realtà | un atto di fallimento | la solitudine è una chimera | l'impossibilità di una indipendenza sociale | una comune predisposizione d'animo | tracciando linee di demarcazione per costruire un territorio | che appartiene a me e che appartiene all'altro | per misurare | per separare | utopia spaziale come un continuo respiro, un ritmo che prova a imporsi sull'ambiente | corrente naturale e barriera artificiale | lo scorrere dell'acqua sopra le cose | elementi che lavorano assieme | elementi che si mescolano | il vortice è un movimento centrale e centripeto, in cui le cose si perdono nel collo di un imbuto | un

vortice è un corpo d'acqua coinvolto in un movimento circolare spesso causato dall'incontro di opposte correnti | l'acqua rappresenta l'idea di moto perpetuo, una continua ridefinizione di un'identità | il vortice è un obbiettivo correlativo, una metafora essenziale per una distaccata osservazione delle dinamiche dell'incontro, del modellarsi a vicenda | il bianco, il nero, il grigio | unità e separazione | confini reali e confini non esistenti | percepiti o solo immaginati | l'ordine e disordine | confini visibili e confini invisibili | radioattività | robert barry inert gas series | l'infinità del paesaggio

| Elemente vereinigen, die sich nicht mischen lassen | provisorische, ephemere Strategien zur Untersuchung der Vorstellungen von Zusammensein, Einheit und Gemeinschaft erarbeiten | ein abstraktes Laboratorium | die Arbeit ist nichts anderes als eine immense Anstrengung zur Hinterfragung der Realität | ein Akt des Misslingens | Einsamkeit ist eine Chimäre | die Unmöglichkeit sozialer Unabhängigkeit | ein kollektiver Geisteszustand | Demarkationslinien verfolgen, um ein Territorium zu konstruieren | was mir gehört und was anderen gehört | messen | trennen | räumliche Utopie als ein kontinuierlicher Atemzug, ein Rhythmus, der sich der Umgebung einzuschreiben versucht | natürlicher Fluss und künstliche Grenze | die Abnutzung der Dinge, über die Wasser fließt | Elemente, die zusammenarbeiten | Elemente, die sich vereinigen | ein Wirbel ist eine kreisförmige, zentripetale Bewegung, in der sich Dinge am Ansatz eines Trichters verlieren | ein Wirbel ist ein Körper aus Wasser in einer kreisförmigen Strudelbewegung, die oft aus dem Zusammentreffen entgegen gesetzter Strömungen entsteht | das Wasser verkörpert die Idee fortwährender Bewegung, eine kontinuierliche Neudefinition einer Identität | der Wirbel ist ein objektives Korrelat, eine essentielle metaphorische Figur für die unvoreingenommene Beobachtung der Dynamik einer Begegnung, der gegenseitigen Formgebung | das Weiße, das Schwarze, das Graue | Einheit und Teilung | wirkliche Grenzen und nicht existente Grenzen | wahrgenommen oder nur vorgestellt | Ordnung und Unordnung | sichtbare Grenzen und unsichtbare Grenzen | Radioaktivität | Robert Barry Inertgas-Serie | die Unendlichkeit der Landschaft |

TATIANA TROUVÉ
1968 COSENZA, IT
LIVES IN PARIS, FR



Untitled, 2007, installation

POLDER, 2007
MIXED MEDIA INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLE
UNTITLED FROM THE SERIES INTRANQUILITY, 2007
7 DRAWINGS ON PAPER, COLLAGE, SELF-ADHESIVE PAPER, DIMENSIONS VARIABLE

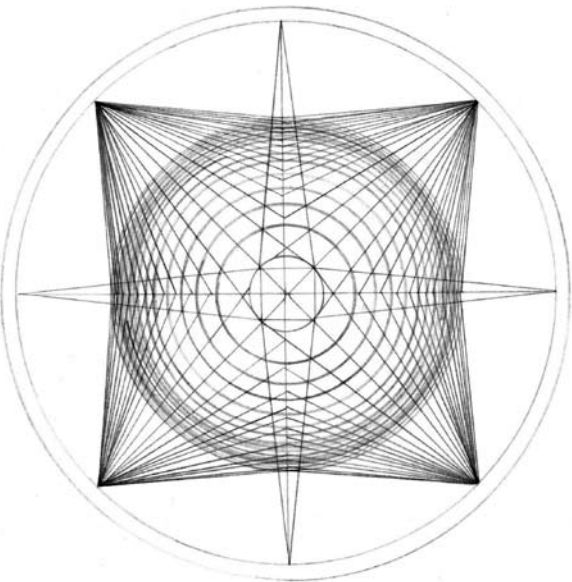
With her architectural models, Tatiana Trouvé builds up spatial environments that contain contradictory elements of doubt and hope. They can be seen as the physical products of her re-arrangement of reality on the edge of dreamy, child-like fantasy and private mythology. Choreographing a *mise en scène* to incorporate her memory of objects and places, Trouvé experiments with perception, manipulating the scale and size in her elaborate series of spatial amplifications, reductions and distortions. She constructs the skeletons of spaces and marks the contours of a future reality. Her installation *Polder* is an example of a space in which recollection and imagination provide a new narrative between the past and the present, in a zone of absence and void. *Polder* contains the idea of a completely artificial space, a set-up in which nothing ought to take place. It is an outgrowth, ambiguous, a promise of an intellectual space, like an architectural graft or a feasible colony. A domestic drama is re-enacted on this transparent stage. It is a local affair, fictitious, without clear details nor an easily graspable plot. A series of drawings, *Intranquility* completes the installation. Depicting spaces and structures where murders and suicides have been committed, these drawings are studies of perceived reality. The artist penetrates the space between seeing and believing: knowing about their violent history, how should we now look at these places? How do these places look back at us?

Tatiana Trouvé realizza modelli architettonici di spazi ambigui, coabitati da stati di dubbio e speranza, riconducibili a concretizzazioni del confine tra realtà e sogno, fantasia infantile e mitologia personale dell'artista. Combinando in una disposizione coreografica oggetti e luoghi della propria memoria, Trouvé si appropria dei mezzi percettivi per alterarne rapporti e dimensioni e ottenere le sue complesse serie di amplificazioni, riduzioni e distorsioni. Costruisce così scheletri di spazi e marca i contorni misteriosi di una realtà che ancora deve manifestarsi. *Polder* è l'esempio di un concetto di spazio dove memoria e immaginazione offrono una nuova forma narrativa tra passato e presente, in una zona di assenza e di vuoto. Contiene inoltre l'idea di uno spazio completamente artificiale, realizzato laddove nulla avrebbe dovuto esistere. È allora un'escrescenza ambigua, promessa di un luogo

go della mente con le sembianze di un innesto architettonico o di un possibile insediamento. Su questo palcoscenico trasparente è di scena un dramma familiare: una storia di poco conto, finta, priva di indizi chiari e di una trama facilmente afferrabile. Completano l'installazione i disegni della serie *Intranquility* che, ispirati a strutture e spazi nei quali sono stati commessi omicidi e suicidi, si presentano come studi della componente percettiva di queste realtà. L'artista si insinua, dunque, nello spazio tra vedere e credere: come dovremmo guardare questi luoghi? O viceversa, come questi luoghi ci guardano?

Mit ihren Architekturmodellen entwirft Tatiana Trouvé räumliche Umgebungen, die widersprüchliche Elemente der Hoffnung und des Zweifels beinhalten. Sie können als physische Resultate der Neugestaltung der Wirklichkeit durch eine verträumte, kindliche Fantasie und private Mythologie betrachtet werden. Trouvé choreografiert eine solche Inszenierung, in die ihre Erinnerungen an Objekte und Orte einfließen, indem sie in ihren sorgfältig ausgearbeiteten Versuchen räumlicher Erweiterungen, Verkleinerungen und Verformungen sowohl Größe als auch Format manipuliert. Auf diese Weise experimentiert sie mit der Wahrnehmung. Ihre Installation *Polder* ist ein Beispiel für einen Ort, an dem Erinnerung und Vorstellung eine neue Erzählung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellen – in einer Zone der Abwesenheit und der Leere. *Polder* beinhaltet die Idee eines vollkommen künstlichen Raums, einer Einrichtung, in welcher nichts geschehen soll. Es ist die mehrdeutige Überwucherung, das Versprechen eines intellektuellen Ortes, ähnlich einer architektonischen Erweiterung oder einer möglichen Kolonie. Auf dieser durchlässigen Bühne wird ein ortsspezifisches Drama in Szene gesetzt. Es handelt sich um eine fiktive, lokal begrenzte Angelegenheit, ohne eindeutige Details oder gar leicht verständliche Handlungsstränge. Eine Reihe von Zeichnungen, *Intranquility*, ergänzt die Installation. Indem sie Orte und Situationen, an denen Morde und Selbstmorde stattfanden, bildlich darstellen sind diese Zeichnungen Studien wahrgenommener Realität. Die Künstlerin durchdringt den Raum zwischen Sehen und Glauben: Wie sollen wir diese Orte, nachdem wir ihre schreckliche Geschichte kennengelernt haben, nun betrachten? Und wie blicken diese Orte auf uns zurück?

UQBAR FOUNDATION
MARIANA CASTILLO DEBALL, 1975, MÉXICO; IRENE KOPELMAN, 1974, CÓRDOBA, AR
THEY LIVE IN BERLIN, DE AND AMSTERDAM, NL



FUGA DI UN PIANO, 2008
INSTALLATION AND A PUBLICATION

Having appropriated its name from a fictional place in Jorge Luis Borges’ seminal 1940 short story *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, the Uqbar Foundation’s project sets out to build a platform for discussion, creating a dialogue among artists, scientists, and institutions, as well as developing new ways of collaboration. It considers the artistic practice as the best stance from which to gaze out over the general state of our times. For Manifesta 7 Uqbar presents a publication and a space that subversively unfolds in diverse shapes and locations, creating a resonance and a sense of *déjà vu* in the spectator. Inspired by researching the archives at the International Center for the Study of Futurism, hosted by MART in Rovereto, *Fuga di un piano* concentrates on analyzing time and its projection to the future. Uqbar revisits the legacy of Futurism and then applies contemporary perception. Imagined futures, scientific studies of nature and artificial intelligence, economic models of probability, collective desire and belief – these are but a few of the concerns of Uqbar’s research into progress, utopian science and visionary knowledge.

Uqbar Foundation deriva il proprio nome da un luogo immaginario citato nella breve storia del 1940 di Jorge Luis Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Il loro progetto è quello di dare vita a una piattaforma di dialogo tra artisti, scienziati e istituzioni, sviluppando nuove forme di collaborazione. Uqbar Foundation ritiene infatti che l’arte permetta di avere una posizione privilegiata per osservare lo stato generale dei nostri tempi. A Manifesta 7, Uqbar presenta una pubblicazione e uno spazio che, come in balia di uno spirito anarchico, si rivela in molteplici forme e luoghi, creando una risonanza e un senso di *déjà vu* nello spettatore. *Fuga di un piano* è il risultato di

una ricerca presso gli archivi del Centro Internazionale per gli Studi del Futurismo del MART di Rovereto e si presenta come una rivisitazione dell’eredità futurista adattata a una percezione contemporanea. Futuri immaginati, studi scientifici di intelligenza naturale e artificiale, modelli economici di probabilità, desiderio e credo collettivo – sono solo alcune delle riflessioni avviate nella ricerca di Uqbar sul progresso, la scienza utopistica e la conoscenza visionaria.

Die *Uqbar Foundation’s*, die ihren Namen einem fiktiven Ort in Jorge Luis Borges’ bahnbrechender Kurzgeschichte *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* aus dem Jahr 1940 entlehnt, hat es sich zur Aufgabe gemacht, eine Plattform für Diskussionen zu schaffen, die Dialoge zwischen Künstlern, Wissenschaftlern und Institutionen initiiert und andere, neue Wege der Zusammenarbeit aufzeigt. Das Künstlerduo erachtet die künstlerische Praxis als die beste Möglichkeit, den allgemeinen Zustand unserer Zeit zu überblicken. Für Manifesta 7 präsentiert Uqbar eine Publikation und einen Raum, der sich subversiv in verschiedenen Formen und Orten entfaltet, und im Betrachter eine bestimmte Resonanz sowie das Gefühl eines *Déjà-vu*-Erlebnisses erzeugt. Inspiriert von der Recherche in den Archiven des Internationalen Studienzentrums für Futurismus, das vom MART in Rovereto geleitet wird, konzentriert sich *Fuga di un piano* auf die Analyse von Zeit und ihre Projektion in die Zukunft. Uqbar setzt sich mit dem Vermächtnis des Futurismus auseinander und betrachtet es aus zeitgenössischer Perspektive. Eine imaginierte Zukunft, wissenschaftliche Studien über natürliche und künstliche Intelligenz, ökonomische Wahrscheinlichkeitsmodelle, kollektives Verhalten und Glauben sind nur einige der Themen, mit denen sich Uqbar in zahlreichen Untersuchungen zu Fortschritt, utopischer Wissenschaft und visionärem Wissen befasst.

GUIDO VAN DER WERVE
1977, PAPENDRECHT, NL
LIVES IN AMSTERDAM, NL



Nummer acht, Everything is going to be alright, 2007, video still

NUMMER ACHT. EVERYTHING IS GOING TO BE ALRIGHT, 2007
16MM TO HD, 10’
NUMMER NEGEN, THE DAY I DIDN’T TURN WITH THE WORLD, 2007
TIME LAPSE PHOTOGRAPHY TO HD, 8’ 48’’

Guido van der Werve constructs possible scenarios and imaginary realities where various geographies collide in order to generate momentary sensations of unusual, dream-like intensity. Trained as a pianist, the artist aims to create a visual and conceptual language that manifests a similar directness to the one that is typical in music. His performance-based film, *Nummer acht. Everything is going to be alright*, depicts an unusual journey that the artist undertakes, walking 15 meters in front of an icebreaker in the dramatic landscape of the Finnish Gulf of Bothnia. The performance lasts the time of one roll of film but this duration bears a sort of never-ending, hypnotic and meditative quality. A similar metaphor of the existential condition is to be found in Van der Werve’s *Nummer negen. The day I didn’t turn with the world*. The artist traveled to the geographic North Pole and stood on the exact axis of the world for 24 hours, turning clockwise while the earth under him turned anti-clockwise. Due to this counter-movement, the artist and the world were desynchronized for one day. Van der Werve filmed the performance every 6 seconds and time-lapsed the 24-hour film to 9 minutes, thus achieving a sort of stasis, an unearthly feeling of momentary suspense and separation. A solo piano piece, composed by the artist, provides a balance to the paradox with its rhythmical clarity and coherence.

Guido van der Werve costruisce scenari possibili e realtà immaginarie nelle quali collidono diverse geografie, dando vita a sensazioni oniriche passeggiare eppure incredibilmente intense. Formatosi come pianista, l’artista mira a elaborare un linguaggio visivo e concettuale che sia diretto come quello della musica. Il film *Nummer acht, Everything is going to be alright*, basato su una performance, mostra un insolito viaggio intrapreso dall’artista, che cammina quindici metri davanti a una nave rompighiaccio nello spettacolare paesaggio del golfo finlandese di Botnia. La performance si protrae per una pellicola intera, ma questa durata porta in sé una sorta di qualità senza fine, ipnotica e meditativa. Una simile metafora della condizione esistenziale si incontra nell’opera *Nummer negen, the day I didn’t turn with the world*. L’artista ha viagiato

giato fino al Polo Nord geografico ed è rimasto per ventiquattrore in piedi nel punto esatto dove l’asse interseca la superficie terrestre, girando su se stesso in senso orario mentre la terra sotto di lui girava in senso antiorario. A causa di questo movimento contrario, per un giorno l’artista e il mondo non sono stati sincronizzati. Van der Werve ha ripreso la performance con intervalli di sei secondi, riducendo le ventiquattrore del film a nove minuti e ottenendo una sorta di stasi, una sensazione mistica di temporanea suspense e distacco. Una composizione per pianoforte, opera dell’artista, riporta l’equilibrio trasmettendo all’opera un senso di chiarezza e di coerenza ritmica laddove l’immagine suggeriva invece un paradosso.

Guido van der Werve schafft mögliche Szenarien und imaginäre Realitäten, in denen verschiedene Geographien aufeinander treffen, um vorübergehende Empfindungen von ungewohnter, traumähnlicher Intensität hervorzurufen. Als ausgebildeter Pianist versucht der Künstler eine visuelle und konzeptuelle Sprache zu schaffen, die der Unmittelbarkeit der Musik ähnelt. Sein auf Performance basierender Film *Nummer acht, Everything is going to be alright*, zeigt eine ungewöhnliche Reise: Einen 15-Meter-Fußmarsch des Künstlers vor einem Eisbrecher entlang, durch die stimmungsgeladene, dramatische Landschaft des Bottnischen Meerbusens in Finnland. Die Performance dauert eine Filmrolle an und besitzt eine unendliche, hypnotische und meditative Qualität. Eine ähnliche Metapher existentieller Bedingungen findet man in Van der Werves *Nummer negen, The day I didn’t turn with the world*. Hier reiste der Künstler zum geographischen Nordpol und stand 24 Stunden lang exakt auf der Erdachse. Er drehte sich selbst im Uhrzeigersinn, während die Erde unter ihm gegen den Uhrzeigersinn rotierte. Durch diese Gegenbewegung waren Künstler und Erde einen Tag lang asynchron. Van der Werve filmte die Performance alle 6 Sekunden und straffte diese 24 Stunden im Zeitraffer zu 9 Minuten. Auf diese Weise erreicht er eine Art von Stillstand, ein überirdisches Gefühl vorübergehender Ungewissheit und Vereinzelung. Ein vom Künstler komponiertes Klaviersolo bietet mit rhythmischer Klarheit und Stimmigkeit den Ausgleich zu den paradoxen Momenten.

NICO VASCELLARI
1976, S. BERNARDINO, IT
LIVES IN VITTORIO VENETO, IT AND NEW YORK, US



Untitled (study for Manifesta), 2008, s ilkscreen on burned wood panel

UNTITLED, 2008
SOUND AND VIDEO INSTALLATION

Cultural anthropology is the framework for Nico Vascellari's complex and eccentric installations which combine performative and sculptural elements with drawings, collages, videos and sonic extravaganzas. Folklore, nature and the alternative underground scene contribute to the artist's unusual analysis of contemporary visual culture. Vascellari, himself a singer in the punk band, *With Love*, operates using rebellious artistic gestures that originate in tribal rituals of an archaic world, on the threshold of expression and collective consciousness. His contribution to Manifesta 7 are large scale video installations, recordings of performances that artist conducted in various natural environments (a cave near Rovereto, the Carpathian Forest, the Black Forest, Finland, Norway and Tasmania) with the participation of musicians, representing diverse musical genres, including noise, black metal, doom, folk, ambient and electronic. Overlapping layers of music, influenced by the atmosphere of nature (forests and mountains in particular), orchestrated in seemingly random sequences, present new sense of landscape. Vascellari's work provides a journey, where the grotesque and sublime conspire towards the production of an experience that is purifying, aesthetic and sensory.

Indagini di antropologia culturale fanno da cornice alle installazioni eccentriche e complesse di Nico Vascellari, artista e cantante del gruppo punk *With Love*, che combina elementi scultorei e perfomativi con disegni, collage, video e sonorità dai toni stravaganti. Il folclore, la natura e la scena alternativa underground orientano l'artista verso un'analisi della cultura visiva contemporanea governata da gesti artistici ribelli, reminiscenti dei riti tribali di un mondo arcaico e al confine tra l'espressione individuale e la coscienza collettiva. Nico Vascellari presenta a Manifesta 7 una grande installazione video, che registra le performance realizzate dall'artista

in vari ambienti naturali (una caverna vicino a Rovereto, la Foresta dei Carpazi e la Foresta Nera, la Finlandia, la Norvegia e la Tasmania) con la partecipazione di musicisti, che producono diversi generi musicali tra cui noise, black metal, doom, ambient, musica folcloristica ed elettronica. Influenzati dall'atmosfera della natura e orchestrati in sequenze apparentemente casuali, i diversi piani musicali si sovrappongono apportando nuovo senso a un paesaggio caratterizzato per lo più da montagne e foreste. L'opera di Vascellari ci invita a un viaggio dove il grottesco e il sublime concorrono alla produzione di un'esperienza purificante, estetica e sensoriale.

Kulturanthropologie ist das Bezugssystem für Nico Vascellaris komplexe und exzentrische Installationen, die performative und skulpturale Elemente mit Zeichnungen, Kollagen, Videos und opulenten akustischen Kompositionen verbinden. Folklore, Natur und die alternative Untergrundszene sind Themen seiner ungewöhnlichen Analyse zeitgenössischer visueller Kultur. Vascellari, Sänger der Punkband *With Love*, bedient sich rebellisch-künstlerischer Ausdrucksformen, die den Stammesritualen einer archaischen Welt entstammen und sich an der Schwelle von Ausdruck und kollektivem Bewusstsein bewegen. Sein Beitrag zur Manifesta 7 sind großformatige Videoinstallationen: Aufnahmen von Performances, die der Künstler vor verschiedenen Naturkulissen, wie einer Höhle bei Rovereto, dem Karpatenwald, dem Schwarzwald, Finnland, Norwegen und Tasmanien, in Zusammenarbeit mit Musikern diverser Genres, darunter Noise, Black Metal, Doom, Folk, Ambient und Electronic, aufgeführt hat. Sich überlagernde Schichten von Musik, inspiriert von der Atmosphäre der Natur – Wäldern und Berge im Besonderen – und in scheinbar beiläufigen Sequenzen abgestimmt, präsentieren uns eine neue Art der Landschaftswahrnehmung. Vascellaris Arbeit lädt zu einer Reise ein, bei der sich das Groteske und das Erhabene vereinigen, um in einer reinigenden, ästhetischen und sinnlichen Erfahrung zu resultieren.

DANH VO
1975, VIETNAM
LIVES IN BERLIN, DE



Untitled, 2007, French hunting rifle from the H'Mong tribe, acquired from the collection of an American Vietnam veteran

UNTITLED, 2008
THE COLLECTION OF LEONARD LYONS LETTERS FROM HENRY KISSINGER
14 VITRINES (DIMENSION VARIABLE)

Henry Kissinger
The Nobel Peace Prize 1973
Premio Nobel per la Pace 1973
Friedensnobelpreis 1973

Acceptance Speech
Discorso di Accettazione
Dankesrede

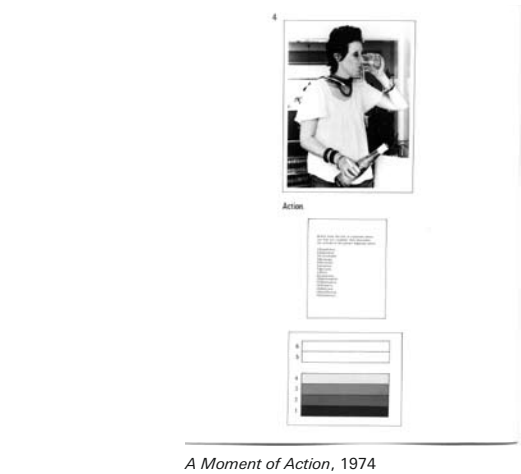
HYPERLINK “http://nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1973/kissinger-acceptance.html” \o “http://nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1973/kissinger-acceptance.html” http://nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1973/kissinger-acceptance.html

STEPHEN WILLATS
1943 IN LONDON, UK
LIVES IN LONDON, UK

WALL NET ONE/WALL NET TWO, 2008
WALL DRAWING, POSTERS, DIMENSIONS VARIABLE
ASSUMPTIONS AND PRESUMPTIONS, 2007
THREE-CHANNEL VIDEO INSTALLATION, 6'
A MOMENT OF ACTION, 1974
SIX-PANEL WORK WITH CLIPBOARD AND RESPONSE SHEETS

Willats bases his practice upon a thorough research of communities, social groups and individuals and supported by the scientific methods of investigation coming from social sciences, system theory and cybernetics. His practice includes interviews, questionnaires and installations focusing on living conditions and social networking, including interpersonal relations at work or in the home or street, within a range of real situations, districts, clubs and groupings. At Manifesta 7 he presents a selection of work from early 1970s to a more recent video installation. *A Moment of Action*, 1974, documents a few moments in the life of a middle-aged woman, fragmented into movie-like stills, while a questionnaire for the viewer offers different interpretations for the actions in each frame. *Wall Net One/Wall Net Two* presents a selection of diagrams that have been employed by Willats since the late 1950s as a tool to illustrate dynamic flows of information and relationships within social networks. Here, the artist explores the diagram's potential to describe social relationships and to offer new philosophical, social and ideological visions. *Assumptions and Presumptions* was commissioned by Transport for London's Platform for Art and was screened at Rayners Lane and Sudbury Town underground stations. The film finds its rhythm – and even beauty – in the repetitive movements of participants acting out the role of commuters entering one station and exiting from the other, assuming different identities, influencing the way the casual observer perceives them.

Willats basa il proprio lavoro su un'indagine accurata delle comunità, dei gruppi sociali e degli individui, eseguita con metodi scientifici di analisi derivanti dalle scienze sociali, dalla teoria dei sistemi e dalla cibernetica. La sua pratica include interviste, questionari e installazioni che si focalizzano sulle condizioni di vita e sulle connessioni sociali, includendo le relazioni interpersonali sul lavoro, o a casa, o per la strada, all'interno di una gamma di situazioni reali, in distretti, club e altre forme di ritrovo. A Manifesta 7 presenta una selezione di opere che vanno dai primi lavori degli anni settanta fino a una recente installazione video. *A Moment of Action* documenta momenti della vita di una donna di mezza età, frammentati in fotogrammi, mentre un questionario per lo spettatore offre diverse interpretazioni delle azioni di ogni sequenza. *Wall Net One/Wall Net Two* presenta una selezione di grafici utilizzati da Willats a partire dalla fine degli anni cinquanta come strumento per illustrare flussi dinamici dell'informazione e relazioni all'interno della società. Qui l'artista esplora il potenziale del dia-



gramma per descrivere le relazioni sociali e per offrire nuove visioni filosofiche, sociali ed ecologiche. *Assumptions and Presumptions*, era stata commissionata da Transport la Platform for Art di Londra per essere proiettata nelle stazioni della metropolitana di Rayners Lane e Sudbury Town. Il film trova il proprio ritmo e una propria bellezza nei movimenti ripetitivi dei partecipanti che interpretano la parte di pendolari nel momento in cui entrano in una stazione ed escono da un'altra, assumendo diverse identità e influenzando il modo in cui l'osservatore occasionale li percepisce.

Der Pionier der konzeptuellen Kunst in Großbritannien, Stephen Willats, begründet seine künstlerische Praxis auf eingehenden Untersuchungen von Kollektiven, sozialen Gruppen und Individuen, wobei er sich auf wissenschaftliche Forschungsmethoden aus den Bereichen der Sozialwissenschaften, Systemtheorien und Kybernetik stützt. Die Arbeitsweisen des Künstlers beinhalten Interviews, Fragebögen und wandmontierte Film- oder Toninstallationen, die sich auf Lebensbedingungen und soziale Netzwerken konzentrieren und zwischenmenschliche Beziehungen am Arbeitsplatz, zuhause oder auf der Straße sowie eine Spanne von realen Situationen, Gebieten, Clubs und Gruppierungen einschließen. Stephen Willats Beitrag für die Manifesta 7 umfasst eine Auswahl von Arbeiten von den frühen 70er Jahren bis hin zu einer aktuellen Videoinstallation. *A Moment of Action*, 1974, dokumentiert Momente im Leben einer Frau in den mittleren Jahren, die in filmähnliche Standaufnahmen zergliedert sind, während ein Fragebogen den Besucherinnen und Besuchern verschiedene Interpretationen für die Geschehnisse in jedem Standbild anbietet. *Wall Net One/Wall Net Two* präsentiert eine Auswahl von Diagrammen, die Willats seit den späten 50er Jahren als ein Mittel zur Illustration des dynamischen Flusses von Informationen und Beziehungen in sozialen Netzwerken einsetzt. Hier erforscht der Künstler das Potential des Diagramms, um soziale Beziehungen zu beschreiben und neue philosophische, soziale und ideologische Visionen zu generieren. Willats jüngste Videoinstallation *Assumptions and Presumptions* wurde für die Kunstplattform des Londoner Verkehrsunternehmens in Auftrag gegeben und in den U-Bahnstationen Rayners Lane und Sudbury Town ausgestrahlt. Der Film findet seinen Rhythmus und sogar eine Art Schönheit in den sich wiederholenden Bewegungen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer, die in der Rolle von Berufspendlern in eine Station hinein- und aus der anderen wieder herausgehen. Währenddessen nehmen sie verschiedene Identitäten an und beeinflussen so die Wahrnehmung der beiläufigen Beobachterinnen und Beobachter.

ZIMMERFREI
FOUNDED IN 2000. ANNA DE MANINCOR, 1972, TRENTO, IT;
ANNA RISPOLI, 1974, BOLOGNA, IT; MASSIMO CAROZZI, 1967, BOLOGNA, IT
THEY LIVE IN BOLOGNA, IT



Making of *Ghost Track*, 2007

GHOST TRACK, 2008
THREE-SCREEN VIDEO INSTALLATION, 20'

ZimmerFrei is a collective of artists whose complex practice is located on the crossways of cinema, theater, music and performance. Melting formal languages, the group produces kaleidoscopic sonic and visual works that investigate real and imaginary urban environments, where the mental and the physical coalesce in a coherent narrative of human experience. Their video installation in three chapters, *Ghost Track*, offers a phantom-like journey through Europe and its geopolitical landscape, while using the charismatic, acoustic power of the soundtracks from classical films, by Hitchcock and Coppola thorough Scott, Chereau, Ferrara and Von Trier. ZimmerFrei reviews the precarious construction of identity on the border of fiction and reality, between imagination and the existing condition of a society in transformation, by generating an alternative, fetish-like universe of ghostly images, a projection of memories and collective consciousness, triggered by cinematic illusion and desire. Such is ZimmerFrei's specific translation of Hitchcock's portrayal of identity disorder in *Vertigo* and Von Trier's hypnotic therapy of national confusion in *Europa*. This is a particular version of the synthesis of social, cultural and political disunity, able to generate visions of porous cities and hybrid territories of beyond-state status. *Ghost Track* constructs a mirrored surface where the vernacular is reflected as a global residue of collective experience, and the sense of belonging enters the expanded field of all available cultural heritages.

ZimmerFrei è un collettivo di artisti la cui ricerca si colloca all'incrocio tra cinema, teatro, musica e performance. La fusione dei linguaggi formali permette al gruppo di produrre opere caleidoscopiche sia sonore che visive, dove elementi mentali e fisici si uniscono in una narrativa coerente dell'esperienza umana. L'installazione video in tre capitoli *Ghost Track* offre una ricognizione fantasmatica nel paesaggio geopolitico europeo, accompagnata dal potere acustico e carismatico delle colonne sonore di film classici di Hitchcock e Coppola, passando per quelli di Scott e Chereau, e Von Trier. Gli ZimmerFrei analizzano criticamente l'instabile processo di formazione dell'identità, a metà tra la finzione e la realtà, l'immaginazione e la condizione esistenziale di una società in divenire, suggerendo l'esistenza di un'alter-

nativa: un universo feticcio popolato da immagini misteriose, una proiezione delle memorie e della coscienza collettiva basata sull'illusione cinematografica e sul desiderio. Questa è l'interpretazione che gli ZimmerFrei forniscono alla crisi d'identità di *La donna che visse due volte* di Hitchcock, e al rimedio ipnotico alla confusione nazionale di *Europa* di Von Trier. La loro è una sintesi particolare della disunità politica, culturale e sociale, che dà origine a visioni di città porose e territori ibridi con lo *status* di oltre-stati. *Ghost Track* crea una superficie di specchi dove il vernacolare è riflesso come un residuo globale dell'esperienza collettiva, mentre il senso di appartenenza si allarga al vasto campo dell'intero patrimonio culturale fruibile.

ZimmerFrei ist ein Künstlerkollektiv, dessen komplexe Tätigkeit an der Schnittstelle von Kino, Theater, Musik und Performance angesiedelt ist. Durch das Verschmelzen formaler Sprachen, schafft das Kollektiv kaleidoskopische, akustische und visuelle Arbeiten, die reale und imaginäre urbane Umgebungen dort untersuchen, wo das Mentale und Physische in einer gemeinsamen Erzählung menschlicher Erfahrung verschmelzen. Ihre dreiteilige Videoinstallation, *Ghost Track*, ist eine gespenstische Reise durch Europa und seine geopolitische Landschaft, die sich der charismatischen und akustischen Kraft von Soundtracks klassischer Filme – von Hitchcock und Coppola über Scott und Chereau zu Von Trier – bedient. Indem sie ein alternatives Universum gespenstischer Bilder, Projektionen von Erinnerungen und kollektivem Bewusstsein, ausgelöst durch filmische Illusion und Begehren, entwerfen, befragen ZimmerFrei die prekäre Konstruktion von Identität an der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwischen Vorstellungen und realen Bedingungen einer Gesellschaft im Wandel. Es ist ZimmerFreis Übertragung von Hitchcocks Portrait einer Identitätsstörung in *Vertigo* und Von Triers Hypnosetherapie zur nationalen Verwirrung in *Europa*. Die Installation ist die spezifische Version der Entstehung von sozialer, kultureller und politischer Zwietracht, die Visionen poröser Städte und hybrider Territorien eines überstaatlichen Zustands generieren kann. *Ghost Track* entwirft eine gespiegelte Oberfläche, auf der Heimat wie ein globaler Restbestand kollektiver Erfahrung reflektiert wird und der Zugehörigkeitssinn das weite Feld des gesamten verfügbaren kulturellen Erbes betritt.

AUDITORY EPODE CURATED BY TOBI MAIER

In the early 20th century, Rovereto, then a small city on the edges of the Habsburgian Reich, was the home to the Futurist artist Fortunato Depero. Around the same time, Luigi Russolo proposed his ideas of Futurist aesthetics in his manifesto *L'arte dei rumori* (*Art of Noise*) – advocating the use of sounds from the body, nature and the industrial modernization in his compositions. *Auditory Epode*, set in post-industrial ruins of Rovereto, features a group of artists working with sound, taking their cue from the postulations of Russolo. Like a form of lyric written in couplets, each work is an acoustic reference to the ecologies and sociologies of today. Radio broadcast complements the project. Nei primi anni del ventesimo secolo, Rovereto, allora una piccola città ai margini del Regno asburgico, fu la dimora dell'artista futurista Fortunato Depero. All'incirca nello stesso periodo, Luigi Russolo espone le sue idee sull'estetica futurista in *L'arte dei rumori*, promuovendo l'uso dei suoni del corpo, della natura e della modernizzazione industriale nelle proprie composizioni. *Auditory Epode*, che ha luogo nelle rovine post-industriali di Rovereto, propone l'opera di artisti che si cimentano con il suono nel rispetto delle postulazioni di Russolo. Simile a una poesia lirica scritta in distici, ogni lavoro è un riferimento acustico alle ecologie e sociologie acustiche di oggi. Il progetto è accompagnato da una trasmissione radio. Im frühen 20. Jahrhundert war Rovereto eine kleine Stadt am Rande des Habsburgischen Reichs und das Zuhause des futuristischen Künstlers Fortunato Depero. Zur selben Zeit hielt Luigi Russolo seine Ideen zur futuristischen Ästhetik in *L'arte dei rumori* (*Die Kunst der Geräusche*) fest und trat in seinen Kompositionen für die Verwendung der Geräusche des Körpers, der Natur und der industriellen Modernisierung ein. *Auditory Epode* findet in den postindustriellen Ruinen Roveretos statt. Die Klangarbeiten der teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler sind von Russolos Forderungen inspiriert. Wie Lyrik in Reimform bezieht sich jede Arbeit akustisch auf die ökologischen und soziologischen Themen der Gegenwart. Das Projekt wird von einer Radioübertragung begleitet.

THE NEXT ENTERPRISE AUDIOLOUNGE, 2002

The provocation of the random and the unpredictable is tnE's strategy for producing spatial and functional agendas for architecture. Their design is less a collection of forms, functions or ideas but thrives on a floating practice – always directed towards the body of the viewer. *Audiolounge* is an example of mobile architecture and sculpture, hosting five MP3 players connected to eleven loudspeakers. In his manifesto, Russolo said that "the variety of noises is infinite." *Audiolounge* features a selection from the history of noise:

Hugh Davies, *Quintet* (1967–68), 12' 12"
Walter Ruttmann, *Wochenende* (1930), 11' 23"
Luc Ferrari, *Visage V* (1958–59), 10' 37"
Depero Fortunato, *Verbalizzazione astratta di signora* (1916), 2' 45"
Matty Malneck/Frank Signorelli, *Futurist Caprice* (1920's), 3' 50"
Filippo Tommaso Marinetti, *Parole in Liberta* (1920), 3' 37"
Antonio Russolo, *Corale* (1921), 1' 57"
Luigi Russolo, *Crepitatore (crackler)* (ca.1914), 1' 06"

La provocazione determinata dalla casualità e dall'imprevedibilità è la strategia di tnE per elaborare progetti spaziali e funzionali per l'architettura. Il loro progetto non sono tanto una raccolta di forme, funzioni o idee, ma si sviluppano attorno a un modo di operare fluttuante, sempre diretto verso il corpo dello spettatore. *Audiolounge* è un'architettura e una scultura mobile che ospita cinque lettori MP3 connessi a undici casse acustiche. Russolo scrisse nel suo manifesto che "la varietà del suono è infinita". *Audiolounge* propone una selezione dalla storia del rumore. Die Herausforderung des Beliebigen und Unvorhersehbaren ist tnEs Strategie, funktionale räumliche Aufgaben für die Architektur zu formulieren. Ihr Design ist weniger eine Ansammlung von Formen, Funktionen oder Ideen, sondern eher eine fließende Praxis, die sich stets direkt auf den Körper der Betrachterinnen und Betrachter bezieht. *Audiolounge* (2002) ist eine mobile Architektur und Skulptur, die fünf MP3-Spieler mit elf Lautsprechern verbindet. Russolo sagte einst in seinem Manifest, „die Vielfalt der Geräusche ist unendlich“ – *Audiolounge* stellt eine Auswahl aus der Geschichte der Geräusche vor:

EX-PETERLINI



Audiolounge, 2002
Installation view, Secession, Vienna

MANIFATTURA TABACCHI



Florian Hecker: "Jens Blauert: Räumliches Hören. Stuttgart 1974", 2007
Publication: Jens Blauert:
Räumliches Hören. Stuttgart 1974.
Erstaufgabe. 22,5 x 16 x 1,7 cm

FLORIAN HECKER SPAZIO JENS BLAUERT, 2008

This electro-acoustic piece simultaneously enters fields of sound, composition, architecture and spatial perception. The title refers to the acoustician Jens Blauert (1938) and his discovery of "directional bands" that help us to retrieve spatial information of sound objects. In *Spazio Jens Blauert* sounds are picked up by the microphones in the first space and then filtered with Blauert's specifications. These sounds are played back into an 8-channel loudspeaker system in the second space, which induces a slightly altered perception and a sense of hearing where auditory spatial inversion is the rule. At unannounced times an electro-acoustic composition will be diffused in this space, interrupting the inverted state of situation.

Questo pezzo acustico elettronico rientra simultaneamente nel campo del suono, della composizione, dell'architettura e della percezione spaziale. Il titolo si riferisce allo specialista di acustica Jens Blauert (1938) e alla sua scoperta delle "bande direzionali" che ci aiutano a recuperare informazioni spaziali degli oggetti sonori. In *Spazio Jens Blauert* i suoni sono recepiti inizialmente dai microfoni e vengono quindi filtrati secondo le specifiche di Blauert. Questi suoni sono riportati in playback in un secondo sistema di altoparlanti a otto canali, che inducono una percezione leggermente alterata nell'ascolto, dove l'inversione spaziale sonora risulta la regola. A intervalli non preannunciati, una composizione elettroacustica verrà diffusa in questo spazio interrompendo la situazione di ascolto invertita.

Die elektroakustische Arbeit Florian Heckers berührt zugleich Bereiche des Klangs, der Komposition, der Architektur und der räumlichen Wahrnehmung. Ihr Titel bezieht sich auf den Akustiker Jens Blauert (*1938) und seine Entdeckung der richtungsbestimmenden Bänder, die es ermöglichen, räumliche Informationen von Klangobjekten zu erhalten. In *Spazio Jens Blauert* werden Geräusche von Mikrofonen im ersten Raum aufgenommen und dann gemäß den Angaben Blauerts gefiltert. Diese Geräusche werden anschließend in das 8-Kanal-Lautsprechersystem des zweiten Raums zurückgespielt, was eine leicht veränderte Wahrnehmung und Hörsituation kreiert, beherrscht von auditiver, räumlicher Umkehrung. Zu unangekündigten Zeiten wird diese umgekehrte Hörsituation von einer eingespielten elektroakustischen Komposition unterbrochen.

CHRIS WATSON CIMA VERDE, 2008

Watson employs highly scientific and technical devices to gather the sounds of wildlife. Clarity, depth, quietness are the key elements through which he explores natural sound sources in an attempt to make sense of a place. *Cima verde* (*Green Top*) consists of field recordings gathered during a residency in spring 2008 at the Center for Alpine Ecology (CEALP), situated at an altitude of 1.500 meters on Monte Bondone near Trento. Watson's recordings create the impression of living in the transition period between winter and spring in space/time compression. The collections of sound hover between documentary reality and a mesmerizing acoustic *tableaux vivant*.

The project is curated by Daniela Cascella, Lucia Farinati and Tobi Maier. Watson utilizza dei dispositivi altamente scientifici e tecnici per registrare il suono della natura. Chiarezza, profondità e tranquillità sono gli elementi chiave attraverso i quali esplora le fonti naturali del suono nel tentativo di creare il senso di un luogo. *Cima Verde* raccoglie le registrazioni ambientali raccolte durante una residenza nella primavera 2008 al Centro di Ecologia Alpina (CEALP), situato a un'altitudine di 1500 metri sul Monte Bondone, vicino a Trento. Le registrazioni di Watson creano l'impressione di vivere il periodo di transizione tra l'inverno e la primavera in una compressione spaziotemporale. Le raccolte di suoni si librano tra un documentario della realtà e un mesmerizzante *tableaux vivant*.

Il progetto è ideato e curato da Daniela Cascella, Lucia Farinati e Tobi Maier. Watson verwendet hoch wissenschaftliche und technische Geräte, um die Geräusche der Natur einzufangen. Klarheit, Tiefe und Stille sind die Schlüsselemente, mit denen er dem Sinn eines Ortes auf den Grund gehen möchte. Dafür lotet er seine natürlichen Geräuschquellen aus. *Cima Verde* besteht aus Feldaufnahmen, die er während eines seiner Residency im Frühjahr 2008 beim Zentrum für Alpine Ökologie (CEALP), das auf einer Höhe von 1500 Metern auf dem Monte Bondone nahe Trient liegt, angefertigt hat. Watsons Aufnahmen vermitteln einen Eindruck vom Leben in der Übergangsphase zwischen Winter und Frühling in räumlich-zeitlicher Verdichtung. Die Geräuschsammlungen bewegen sich zwischen realer Dokumentation und hypnotisierenden akustischen *tableaux vivants*.

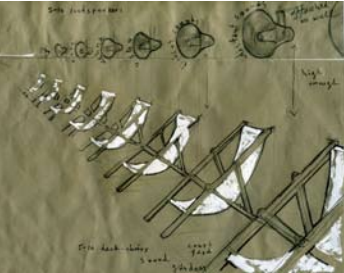
MANIFATTURA TABACCHI



Monte Bondone
Side of the project



A Sense of Perspective and Other Attempts, 2008
oil on canvas



Distant Sounds, 2008
artist sketch

ANNA OSTOYA
SATURDAY AFTERNOON, 1ST OF DECEMBER, LEEDS, 2007

Text, as theoretical writings and literature, is the inspiration for Ostoya’s practice, often developed through an interest in idealistic and engaged positions of different individuals. *Saturday Afternoon, 1st of December, Leeds* commenced with a recording of the Polish sociologist Zygmunt Bauman reading the chapter *Leonia* from Italo Calvino’s novel *Invisible Cities* (1972). Bauman has previously employed *Leonia* as a metaphor for post-modern, consumerist society characterized by ambivalence and an increasing feeling of uncertainty. The set-up is a timeless interior with furniture-like sculptures and a composition of paintings based on media imagery. The recording, which also functions as radio play, is played from a ramshackle ghetto blaster – turned on and off by the visitor. I testi, come gli scritti teorici e la letteratura, sono l’ispirazione dell’opera di Ostoya, che mostra spesso interesse per le posizioni idealistiche e impegnate di diverse personalità. *Saturday Afternoon, 1st of December, Leeds* ha avuto inizio con la registrazione della lettura del sociologo polacco Zygmunt Bauman, del capitolo *Leonia* tratto dal romanzo di Italo Calvino *Città Invisibili* (1972). Bauman ha precedentemente usato *Leonia* come metafora per la società postmoderna del consumo, caratterizzata da un’ambivalenza e da un sentimento crescente di incertezza. L’allestimento è una stanza senza tempo con mobili come sculture e una selezione di dipinti basati sull’immaginario dei media. La registrazione, che funziona inoltre da dramma radiofonico, viene riprodotta da una radio decrepita che il visitatore può accendere o spegnere.

Theoretische Schriften und literarische Texte sind die Inspiration für Anna Ostoyas künstlerische Praxis, die sich aus einem Interesse an idealistischen und engagierten Positionen von Individuen speist. *Saturday Afternoon, 1st of December, Leeds* beginnt mit einer Aufnahme des polnischen Soziologen Zygmunt Bauman, der das Kapitel *Leonia* aus Italo Calvinos Roman *Die unsichtbaren Städte* (1972) liest. Bauman hat *Leonia* zuvor als Metapher für die postmoderne Verbrauchergesellschaft etabliert, die durch Ambivalenz und ein zunehmendes Gefühl der Unsicherheit gekennzeichnet ist. Die Kulisse besteht aus einem zeitlosen Interieur mit möbelartigen Skulpturen und einer Zusammenstellung von Gemälden, die auf die Bildwelten der Medien rekurriert. Die Aufnahme, die auch als Hörspiel funktioniert, wird auf einem abgetakelten Ghetoblaster gespielt, den die Besucherinnen und Besucher ein- und ausschalten.

ZAFOS XAGORARIS
DISTANT SOUNDS, 2008

Distant sounds features a group of wall-mounted loudspeakers joined to deckchairs. The loudspeakers transmit field recordings from Rio Branco, capital of the Brazilian state Acre in the Amazon, Achna, a depopulated village on the Green Line in Cyprus and from Ushuaia in Tierra del Fuego/Patagonia – remote places the artist has visited in recent years. The distinct sounds of these places expand and meet at the garden of ex-Peterlini. For Xagoraris, the idea to join the different recordings is also an attempt to create a new space within ex-Peterlini, a space as large as the aural range around the loudspeakers but also as large as the visitor can imagine.

Distant sounds mostra un gruppo di altoparlanti fissati al muro di sedie a sdraio. Gli altoparlanti trasmettono delle registrazioni ambientali realizzate a Rio Branco, capitale dello stato brasiliano Acre nell’Amazzonia, ad Achna, un villaggio spopolato sulla linea verde a Cipro, e a Ushuaia nella Terra del Fuoco, in Patagonia, luoghi remoti che l’artista ha visitato di recente. I suoni diversi di questi luoghi si espandono e raggiungono il giardino dell’ex-Peterlini. Per Xagoraris, l’idea di unire le diverse registrazioni è anche un tentativo di creare un nuovo spazio all’interno dell’ex-Peterlini, uno spazio grande quanto la portata acustica degli altoparlanti, ma anche vasto tanto quanto l’immaginazione del visitatore.

Distant sounds besteht aus einer Gruppe von an der Wand fixierten Lautsprechern und aus Liegestühlen. Die Lautsprecher übertragen Feldaufnahmen aus Rio Branco, (der Hauptstadt des brasilianischen Bundesstaates Acre in Amazonien), Achna (einem verlassenen Dorf auf der Grünen Linie Zyperns) und Ushuaia (in Feuerland/Patagonien) – abgelegene Orte, die der Künstler in den vergangenen Jahren besucht hat. Die markanten Geräusche dieser Orte breiten sich aus und treffen im Garten der ehemaligen Peterlini-Fabrik aufeinander. Für Xagoraris ist die Idee, die verschiedenen Aufnahmen zu vereinen, ein Versuch, in der Fabrik einen neuen Raum zu erschaffen, der so groß ist wie der Raum um die Lautsprecher herum, aber auch so groß, wie die Besucherinnen und Besucher ihn sich vorstellen können.

MANIFESTATION
CURATED BY
THE OFFICE FOR COGNITIVE URBANISM



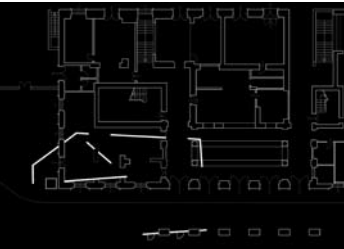
Office for Cognitive Urbanism

The Office for Cognitive Urbanism has conceptualized a project for Manifesta 7 that searches out the incongruities of claims to local and also regional identity, as well as exploring trans-national problems. As an intermediary space in the center of the city, the train station of Rovereto has been chosen as an exemplary place for the project. Train stations function as a kind of interface between arrival and departure, an area that is not yet completely realized, but also not really vanished. This ambivalent and precarious form of localization is symptomatic not only for travelers but also for any subject that experiences itself as incongruent to regional local color, due to its cultural, national and economical situation: migrants, refugees, adherents of different creeds, foreign language speakers etc. The Office for Cognitive Urbanism thus proposes to accentuate the role of the train station in its significance as a place of refuge and contact for all of these precarious presences, and has therefore invited seven artists to develop their own contributions on the theme. The modification of the train station in this way represents a spectrum of claims that will address precisely those people whose presence in the city and the region they were prepared for only in part. For now, in this intersection between arrival and departure, the city exists only as a name. What significance this name holds for those people who arrive and depart depends on how the city will react to their manifold and diverse needs. The *manifeSTATION* project represents this nexus as an urban and regional symptom, a fusion of a city planning-artistic statement and an imaginary station.

In occasione di Manifesta 7, Office for Cognitive Urbanism ha elaborato un progetto che tenta di individuare le contraddizioni delle istanze relative alle identità locali, regionali e transnazionali. Come luogo esemplare è stata scelta la stazione ferroviaria di Rovereto – punto centrale della città: le stazioni ferroviarie sono infatti snodi di collegamento tra arrivo e partenza. Non si è ancora del tutto arrivati, ma non si è neanche veramente partiti. Questa forma ambivalente e precaria di localizzazione è sintomatica non solo per i viaggiatori ma per qualunque soggetto che per condizione culturale, nazionale ed economica è estraneo all’ambiente locale, tra cui gli emigrati profughi di lingua e religione diverse. Office for Cognitive Urbanism ha proposto di evidenziare il significato della stazione come punto di riferimento per tali presenze, invitando sette artisti a sviluppare i loro contributi sul soggetto. La rielaborazione in chiave artistica della stazione ferroviaria rappresenta lo spettro di possibilità di utilizzo, indirizzato a coloro che la città e la regione si sono trovati solo in parte preparati ad accogliere. In questo luogo diviso tra arrivo e partenza, la città esiste soltanto sotto forma di nome. Il significato che questo nome assume per le persone che da lì partono e arrivano dipende dal modo in cui la città reagisce alle loro diverse necessità. ManifeSTATION mira a diventare sintomo urbano e regionale di questo spazio intermedio, fusione tra dichiarazione urbanistica-artistica e stazione ferroviaria immaginaria.

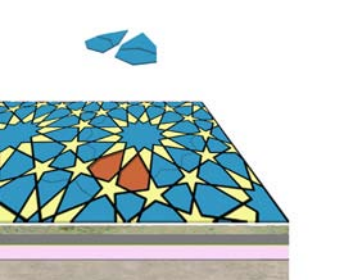
Das Büro für kognitiven Urbanismus hat für die Manifesta 7 ein Projekt konzipiert, das nach den Unstimmigkeiten von lokalen und regionalen Identitätsansprüchen sowie transnationalen Problemstellungen fragt. Als exemplarischer Ort wurde dafür der Bahnhof von Rovereto ausgewählt – ein Ort des Dazwischen inmitten der Stadt: Bahnhöfe fungieren als eine Art Schnittstelle zwischen Ankunft und Abfahrt. Man ist noch nicht ganz da und auch noch nicht wirklich fort. Diese ambivalente und prekäre Form der Lokalisierung ist symptomatisch nicht nur für Reisende, sondern für jedes Subjekt, das sich ob seiner kulturellen, nationalen oder ökonomischen Situation als nicht dem regionalen Lokalkolorit entsprechend erfährt: Migranten, Flüchtlinge, konfessionelle Differenzen, Fremdsprachigkeit, etc. Das Büro für kognitiven Urbanismus hat daher vorgeschlagen, den Bahnhof in seiner Bedeutung als Anlaufstelle für diese prekären Anwesenheiten zu betonen und 7 Künstlerinnen und Künstler eingeladen, Beiträge dafür zu entwickeln. Der „Umbau“ des Bahnhofs repräsentiert ein Spektrum von Inanspruchnahmen, das gerade jene Menschen adressiert, für die Stadt und Region nur bedingt gemacht sind. In diesem Zwischenraum von Ankunft und Abfahrt existiert die Stadt vorerst nur als Name. Welche Bedeutung dieser Name dann für die Menschen, die hier ankommen und abfahren, annimmt, hängt davon ab, wie die Stadt auf die verschiedenen Anforderungen reagiert. *manifeSTATION* ist urbanes und regionales Symptom für diesen Zwischenort, eine Mischung aus urbanistisch-künstlerischem Statement und imaginärem Bahnhof.

**BÜRO FÜR KOGNITIVEN
URBANISMUS / OFFICE FOR
COGNITIVE URBANISM**
FOUNDED IN VIENNA IN 1999.
ANDREAS SPIEGL, 1964, VIENNA,
AT; CHRISTIAN TECKERT, 1967,
LINZ, AT
THEY LIVE IN VIENNA



Project for manifeSTATION, 2008

AZRA AKSAMIJA
1976, SARAJEVO, BA
LIVES IN GRAZ, AT AND
CAMBRIDGE, US



Project for *Flocking Mosque*, 2008

MANIFESTATION, 2008
ARCHITECTURE, MIXED MEDIA

The Office for Cognitive Urbanism works with city planning topics in the context of the discourses that arise from theories of media, space and subject. Its projects rotate around the political and cultural constructions of meanings of space and their alteration. For Manifesta 7, it has designed an “imaginary train station” that will temporarily inscribe itself into the current spatial configurations of the Rovereto train station, and which will present the projects of seven invited artists. An essential point of the intervention is to designate the point of transition between the private and public requirements of space. Thereby the *manifeSTATION* project focuses on those who arrive at a city and region only to a certain extent and are, therefore forced to face the common mechanisms of inclusion and exclusion pertaining to territorial conceptions of identity.

Office for Cognitive Urbanism lavora sulle problematiche urbanistiche utilizzando la teoria dei media, dello spazio e del soggetto come punto di partenza. I suoi progetti si concentrano sulla costruzione politica e culturale dei significati dello spazio e delle loro alterazioni. Per Manifesta 7 ha concepito una “stazione dei treni immaginaria”, collocata temporaneamente nelle attuali strutture della stazione di Rovereto, che accoglie i progetti dei sette artisti invitati. Caratteristica essenziale di questo intervento è la volontà di individuare il punto di transizione tra spazio privato e spazio pubblico. In tal modo manifeSTATION si concentra su coloro che arrivano in città e in regione solo per un periodo, e che sono quindi costretti ad affrontare meccanismi di esclusione e integrazione connessi al concetto di identità territoriale.

Das Büro für kognitiven Urbanismus arbeitet an urbanistischen Fragestellungen vor dem Hintergrund medien-, raum- und subjekttheoretischer Diskurse. Seine Projekte kreisen um die politisch und kulturell geprägten Konstruktionen von Raumbedeutungen und deren Veränderbarkeiten. Für die Manifesta 7 hat es einen „imaginären Bahnhof“ konzipiert, der sich temporär in die aktuellen Raumstrukturen des Bahnhofs Rovereto einschreibt und das Display für die Projekte von 7 eingeladenen Künstlerinnen und Künstlern liefert. Wesentlich an der Intervention ist die Markierung eines Übergangs von privaten und öffentlichen Raumansprüchen, wobei das Plädoyer der *manifeSTATION* jenen gilt, die in der Stadt und der Region nur bedingt ankommen und mit den üblichen Ein- und Ausschlussmechanismen territorialer Identitätsvorstellungen ins Auge konfrontiert sind.

FLOCKING MOSQUE, 2008
MIXED MEDIA

The work of Aksamija rotates around the topics and problems of Orientalism occurring under new signifiers. Her aim is to deal with the mostly primary assertion of sacral rooms of a territorial stamp, and to deconstruct them via nomadic and mobile architecture. The ambiguity of space, spatial image and religiosity is thereby a programmatic point in her work. For Manifesta 7 she presents to present a portable traveling mosque in the form of a bag that can be altered into a prayer rug, with integrated slippers. This is about the charm of portability, the inherent physical qualities and the alteration of subjects into changing figures representing identity. At the same time, it deals with questions of cultural, religious and “class” identity that are doubtless connected to topics such as Islamophobia, the fear of terrorism and the development of societies of control.

L’opera di Aksamija ruota intorno al tema dell’Orientalismo, analizzato da un punto di vista completamente nuovo. L’artista è interessata a decostruire il principale aspetto territoriale degli edifici sacri proponendo un’architettura “portatile” e tascabile”. L’ambiguità tra spazio, immagine dello spazio e religiosità è quindi voluta. Per Manifesta 7 è stata progettata una moschea tascabile che si può mettere in borsa, per poi trasformarla in un tappeto da preghiera con pantofole integrate. Il fascino connaturato all’idea di mobilità, che implica anche la corporeità e lo slittamento del soggetto in differenti e mutevoli personaggi, gioca un ruolo importante assieme alle questioni legate all’identità culturale e religiosa, alla paura dell’Islam, del terrorismo e del conseguente sviluppo di una società poliziesca. Aksamijas Arbeiten kreisen um die Problematik eines Orientalismus unter neuen Vorzeichen. Ihr geht es darum, die zumeist territorial geprägte Behauptung sakraler Räume durch eine nomadische, mobile Architektur zu dekonstruieren. Die Zwiespältigkeit von Raum, Raumbild und Religiosität ist dabei programmatisch. Für die Manifesta 7 entwirft sie eine tragbare „Reisemoschee“: eine Tasche, die sich in einen Gebetsteppich mit integrierten Pantoffeln umwandeln lässt. Der Charme der Anwendbarkeit, die damit implizite Körperlichkeit und die Verschiebung des Subjekts innerhalb unsteter Identitätsfiguren spielt ebenso eine Rolle wie Fragen zu kultureller, religiöser und „Klassen“-Identität, die mit Themen wie Islamophobie, Angst vor Terrorismus und der Herausbildung von Kontrollgesellschaften verbunden sind.

ANDREAS DUSCHA
1976, HEIDENHEIM, DE
LIVES IN VIENNA, AT



STN, from the series *Places of Worship*, 2008

SONIA LEIMER
1977 MERANO, IT
LIVES IN VIENNA, AT



Project for *linea gialla / yellow line*, 2008

PLACES OF WORSHIP, 2008
PHOTOGRAPHY, LIGHT BOXES

One of the constant topics in the work of Andreas Duscha is provided by the examination of architecture and photography, which targets the spatial image as the result of a kind of architecture that during the construction of spaces appeals to a spatial imagination that exceeds the mere room. Hence, the built object becomes only the visible part of the imaginary. On the occasion of Manifesta 7, Andreas Duscha has confronted himself with inter-religious prayer rooms such as can be found worldwide in airports or hospitals, as rooms of seclusion or devotion. What appears in the documentation of these rooms is the – sometimes tragicomic – aesthetic of an attempt to bring cultural and religious differences together, and trying to develop a spatial image for it.

Il confronto tra architettura e fotografia è una costante nei lavori di Andreas Duscha che aspira a costruire un’immagine spaziale, prodotto di una architettura che si rivolge alla costruzione di spazi e allo stesso tempo immagine di luoghi volti a superare i limiti dello spazio costruito. Ciò che viene costruito è quindi solo la parte manifesta di qualcosa d’immaginato. Per Manifesta 7 Andreas Duscha ha analizzato gli spazi interreligiosi di preghiera, luoghi di meditazione e introspezione che è possibile trovare ovunque nel mondo, dagli aeroporti agli ospedali. Dalla documentazione raccolta emerge la tragicomica estetica che caratterizza questi tentativi di raccogliere sotto lo stesso tetto di un luogo immaginario differenze culturali e religiose.

Die Auseinandersetzung mit Architektur und Fotografie gehört zu einer Konstante in den Arbeiten von Andreas Duscha. Sie zielt auf das Raumbild als Produkt einer Architektur, die mit der Konstruktion von Räumen zugleich an die Vorstellung von Räumen appelliert, die über den allein gebauten Raum hinausgehen. Das Gebaute ist damit nur ein manifester Teil des Imaginären. Für die Manifesta 7 hat sich Andreas Duscha mit interreligiösen Gebetsräumen auseinander gesetzt, die weltweit auf Flughäfen oder Krankenhäusern als Ort des Rückzugs oder der Andacht zu finden sind. Was in der Dokumentation dieser Räume erscheint, ist die bisweilen tragikomische Ästhetik dieser Versuche, kulturelle und religiöse Differenzen unter einem Dach zusammenzubringen und dafür ein Raumbild zu entwickeln.

LINEA GIALLA/YELLOW LINE, 2008
PHOTOGRAPHY, MIXED MEDIA

At the center of Sonia Leimer’s works is the topic of the relationship between staged (*mise-en-scène*) and imaginary cultures. Within this topic, architecture will be examined as an effect of the medial constitution of current societies and their narratives. The artistic intervention of Sonia Leimer’s work is expressed as the re-staging of events and as the fictionalization of spaces and their social and ideological configuration. In her project for Manifesta 7, Sonia Leimer treats the train station as a stage set for a fictitious film, and then follows the medial capability of the ensuing sense of place. Memories of a “film set” of a fictitious film, organized in the public spaces of the train station, thus lead the perception of the place into an indissoluble entanglement of current and virtual space.

Le opere di Sonia Leimer mettono in luce il rapporto tra la messa in scena e le culture dell’immagine. L’architettura è quindi esaminata come effetto della costituzione mediatica delle società odierne e delle loro narrative. L’intervento artistico si configura come rappresentazione di avvenimenti, sceneggiatura degli spazi e delle loro configurazioni sociali e ideologiche. Nel progetto di Sonia Leimer per Manifesta7 la stazione viene trattata come fosse il set di un film immaginario, seguendo la capacità mediatica di cogliere il senso di un luogo. Le memorie di un set cinematografico di un film immaginario, organizzate negli spazi pubblici della stazione, conducono quindi alla percezione del luogo come un’inestricabile miscela tra spazio reale e virtuale.

Die Thematisierung des Verhältnisses von Inszenierungen und Bildkulturen zum konkreten physischen Raum steht im Mittelpunkt der Arbeiten von Sonia Leimer. Architektur wird dabei als Effekt einer medialen Verfasstheit von gegenwärtigen Gesellschaften und ihren Erzählungen untersucht. Die künstlerische Intervention formuliert sich bei Sonia Leimer als Re-Inszenierung von Ereignissen, als Fiktionalisierung von Räumen und ihren sozialen und ideologischen Strukturen. In ihrem Projekt für Manifesta 7 wird Sonia Leimer den Bahnhof als Schauplatz eines fiktiven Films behandeln und so der Medialität dieses Ortes nachgehen. Erinnerungen an das „Filmset“ eines fiktiven Films in den Räumlichkeiten des Bahnhofs sollen die Wahrnehmung des Ortes in eine unauflösbare Verstrickung von aktuellem und virtuellem Raum führen.

CHRISTIAN MAYER
1976, SIGMARINGEN, DE
LIVES IN VIENNA, AT



Project for *tempo rubato*, 2008

TEMPO RUBATO, 2008
CLOCKS, MIXED MEDIA

Whenever Christian Mayer deals with pragmatic or ordinary political or cultural topics, it always takes place in combination with a reflection on the role of the media in which these questions are represented. For this project, Mayer focuses on the structure of Manifesta 7 itself, which seems to be a temporal paradox as it occurs at the same time in four different places. Until the 19th century, each of these places had its own calculation of time, which required a supra-regional standardization only with the beginning of railway constructions, strikingly represented by the station clock. His project consists in turning back the clock to the calculation of time as it was done before the introduction of standard CET, and to make the differences inside the cultural, political and economical homogenizations once again measurable by using the former differences of clock times.

Il confronto tra politica e quotidianità attuato da Christian Mayer prevede anche una riflessione sui mezzi con cui questi stessi temi vengono trattati. In questo progetto Christian Mayer mette in scena il paradosso temporale rappresentato dall'articolazione di Manifesta 7, che si tiene contemporaneamente in quattro luoghi diversi. Fino al XIX secolo ognuno di questi luoghi viveva secondo il proprio calcolo del tempo; solo la costruzione della ferrovia ha dato al tempo uno standard sovra-regionale, straordinariamente rappresentato dall'orologio delle stazioni. Il progetto consiste nel riportare il tempo a prima dell'introduzione del Tempo Centrale Europeo e attraverso gli allora differenti orari rendere misurabili le differenze culturali, politiche ed economiche insite nella omogeneizzazione odierna.

Wenn sich Christian Mayer mit realpolitischen oder alltagskulturellen Themen auseinandersetzt, dann immer in Verbindung mit einer Reflexion der Medien, in denen diese Fragen repräsentiert werden. In *tempo rubato* (*gestohlene Zeit*) thematisiert Mayer die zeitlich paradox erscheinende Struktur der Manifesta 7, die gleichzeitig an vier verschiedenen Orten stattfindet. Bis ins 19. Jahrhundert hatten diese Orte ihre je eigene Zeitrechnung, die erst mit dem Bau der Eisenbahn nach einer überregionalen Vereinheitlichung der Zeit und damit nach der Bahnhofsuhr als überregionalem Maßstab verlangte. Sein Projekt besteht nun darin, die Zeitrechnung vor die Einführung der MEZ zurückzudrehen und über die einstige Differenz der Uhrzeiten die Unterschiede innerhalb der kulturellen, politischen und ökonomischen Homogenisierungen erneut messbar zu machen.

KAMEN STOYANOV
1977, RUSE, BG
LIVES IN VIENNA, AT



Project for *Disneyland Express*, 2008

DISNEYLEND EXPRESS, 2008
STICKER, MIXED MEDIA

MOVE YOUR HANDS, 2007

VIDEO, LOOP

PHANTOM, 2007

VIDEO, LOOP

Migration is a central topic for Stoyanov, whether based on economical, political or personal reasons. If one's attempts at assimilation fail, there remains nothing but a life at the margins of society, excluded and isolated amidst everyday cultural life – something well known but still foreign. For Manifesta 7, Stoyanov addresses the topic of urban events and art biennials themselves, since they characterize entire cities as cultural territory and thus contain implicit mechanisms of inclusion and exclusion. The cultural homogenization of urban spaces divides the people into those that consume these places and those that have to live in them. The *Disneyland Express* connects both.

Uno dei temi principali di Stoyanov è quello della migrazione – motivata sia da fattori economici, che politici o personali. Quando i tentativi di assimilazione falliscono, come unica possibilità rimane quella di vivere ai margini della società – emarginati ed isolati anche nel mezzo della vita culturale di ogni giorno, ben nota ma ancora estranea. Per Manifesta 7 Stoyanov si rivolge alle manifestazioni artistiche urbane che trasformano intere città in territori culturali, con impliciti meccanismi di integrazione e repulsione. L'omogeneizzazione culturale degli spazi urbani divide gli uomini tra coloro che usufruiscono di tali spazi e coloro che li vivono. Il *Disneyland Express* li collega entrambi.

Ein zentrales Thema von Kamen Stoyanov ist Migration – unabhängig davon, ob diese auf ökonomischen, politischen oder persönlichen Gründen basiert. Wenn die Assimilationsversuche scheitern, bleibt nur das Leben an den gesellschaftlichen Rändern übrig – ausgeschlossen und isoliert inmitten des kulturellen Alltags, allzu bekannt und dennoch fremd. Für die Manifesta 7 wendet sich Stoyanov den urbanen Events und Kunstbiennalen zu, die ganze Städte als kulturelles Territorium mit seinen impliziten Ein- und Ausschlussmechanismen beanspruchen. Die kulturelle Homogenisierung urbaner Räume teilt die Menschen in die, die diese Orte konsumieren, und jene, die dort leben müssen. Der *Disneyland Express* verbindet beide.

ADRIEN TIRTIAUX
1980, BRUSSELS, BE
LIVES IN VIENNA, AT



Project for *all-over*, 2008

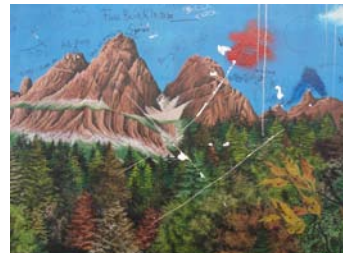
ALL-OVER, 2008
WALLPAPER, MIXED MEDIA

The questions that form the basis of Adrien Tirtiaux's, spatial interventions possess a common denominator: the experience that various forms of people's movement or behavior inside rooms show a tendency to be transformed into commonality – as if there were an instruction manual explaining how to use them. This point of view allows us to not only forget the optional usage of spaces, but defines them as manifest pre-settings. His interventions provide optional instructions that alter the appearance of the space according to each social and cultural situation, and thus evoke new spaces of action. And if a spatial image appears as something that is impossible, there is perhaps a hidden or forgotten variable lurking just behind it – a space within the space.

Le questioni che si trovano alla base degli interventi spaziali di Adrien Tirtiaux hanno un tratto comune: l'esperienza che i diversi modi in cui gli uomini si muovono e si comportano negli spazi tendono sempre a diventare consuetudini – come vi fossero specifiche istruzioni su come utilizzarli. Questo punto di vista non dimentica però anche la possibilità di un utilizzo estemporaneo degli spazi, anzi vuole renderla manifestamente evidente. I suoi interventi offrono istruzioni per quest'uso alternativo che, a seconda della situazione socioculturale, modifica l'immagine di tali luoghi, offrendo spunti evocativi per nuovi spazi d'azione. Quando uno spazio appare come qualcosa che non è, o non può essere, significa che da qualche parte si nasconde una variabile troppo spesso dimenticata: uno spazio nello spazio.

Die Fragen, die Adrien Tirtiaux' Rauminterventionen zugrunde liegen, haben einen gemeinsamen Kern: Die Erfahrung, dass die verschiedenen Formen, wie sich Menschen in Räumen bewegen oder verhalten, dazu tendieren, sich in Gewohnheiten zu verwandeln – als gäbe es eine Gebrauchsanweisung dafür, wie man diese zu gebrauchen habe. Dieser Blick lässt nicht nur die optionale Verwendung von Räumen vergessen, sondern erklärt diese selbst zu definitiven Vorgaben. Seine Interventionen reaktivieren diese optionalen Gebrauchsanweisungen, indem sie je nach soziokultureller Situation das Erscheinungsbild dieser Räume verändern und damit neue Handlungsspielräume evozieren. Wenn dann ein Raumbild als etwas erscheint, das es nicht ist oder sein kann, dann liegt dahinter möglicherweise nur eine Variable, die in Vergessenheit geriet: ein Raum im Raum.

ANNA WITT
1981, WASSERBURG, DE
LIVES IN VIENNA, AT



Project for *Missing counterparts*, 2008

MISSING COUNTERPARTS, 2008
MIXED MEDIA, VIDEO, LOOP

A central topic within the work of Anna Witt is the everyday occurrence of the political; a circumstance that reflects itself also within medial translations and the according images regarding the conception of what constitutes the political. At the same time, it reflects itself within the experience of being almost completely powerless and excluded from this political discourse. The ambivalence of politics and this lack of power provide the coordinates for Witt's artistic interventions. Initiating a debate with the local population, she looks for possible focal points within this ambivalence and performs the staging of participation in political development, against this general speechlessness. Due to the act of staging, the requisite distance can be maintained – it is only the image of policy that changes, as it must now face the concept of possible participation in political action.

Uno dei temi centrali dei lavori di Anna Witt è la quotidianità della politica, che si rispecchia nelle sue trasposizioni mediatriche e nelle immagini a essa connesse che riguardano la concezione di cosa costituisce la politica. Allo stesso tempo si riflette nell'esperienza dell'essere banditi senza scampo da ogni discorso politico. L'ambivalenza tra politica e impotenza dà le coordinate ai suoi interventi artistici. Anna Witt cerca nel confronto con le popolazioni locali i possibili punti di attrito di questa ambivalenza e mette in scena, contro il mutismo della gente, una possibile partecipazione a un evento politico. Attraverso questa rappresentazione la distanza rimane immutata ma cambia l'immagine della politica, che si confronta ora con la rappresentazione di una possibile partecipazione al discorso politico.

Ein zentrales Thema der Arbeiten von Anna Witt ist die Alltäglichkeit des Politischen. Dies spiegelt sich in den medialen Übersetzungen und den entsprechenden Bildern für eine Vorstellung des Politischen ebenso wider wie in der Erfahrung, von diesem politischen Diskurs ausgeschlossen, nahezu ohnmächtig, zu sein. Dieser Zwiespalt von Politik und Ohnmacht liefert die Koordinaten ihrer künstlerischen Interventionen. Anna Witt sucht in der Auseinandersetzung mit der jeweils lokalen Bevölkerung nach möglichen Brennpunkten dieser Ambivalenz und setzt die Inszenierung einer Teilhabe am politischen Geschehen gegen die Sprachlosigkeit. Durch die Inszenierung bleibt die Distanz aufrecht – was sich verändert ist allein das Bild von Politik, nun konfrontiert mit der Vorstellung einer möglichen Partizipation am Politischen.

MATTER OF FACT
CURATED BY
KRIST GRUIJTHUIJSEN
MANIFATTURA TABACCHI

PROGRAM
RICARDO VALENTIM

Film Festival (from 2007 onward): 3 screenings per day (content program displayed within the space)

A Form of Display, (2008) wall-drawings throughout the Manifattura Tabacchi building *Film Festival* (dal 2007 in poi): 3 proiezioni al giorno (contenuto del programma in mostra nello spazio)

A Form of Display, (2008) disegno sulle mura dell'edificio della Manifattura Tabacchi *Film Festival* (von 2007 an): 3 Filmvorstellungen am Tag (Programm hängt in den Räumlichkeiten aus) *A Form of Display*, (2008) Wandzeichnungen im gesamten Gebäude der Manifattura Tabacchi

OLAF NICOLAI
Instructions how to produce a site specific work anywhere (from 2001 onward)
16/07–21/07/08, Presentation: 09/09, 3 PM
Instructions how to produce a site specific work anywhere (dal 2001 in poi)
16/07–21/07/08, Presentazione: 09/09, 15:00
Instructions how to produce a site specific work anywhere (von 2001 an)
16/07–21/07/08, Präsentation: 09/09 15:00

RENZO MARTENS
(Fragment of) *Episode 3* (2008)
permanently on display, 15/10–17/10
(program to be announced),
(Frammento di) *Episode 3* (2008) in mostra permanente, 15/10–17/10
(il programma verrà annunciato)
(Fragment der) *Episode 3* (2008),
wird ständig gezeigt, 15/10–17/10
(das Programm wird angekündigt)

ADAM PENDLETON
Opening days Manifesta 7: 17/07, 11 AM;
20/07, 15:00
06/08–10/08 (program to be announced),
Giorni di apertura di Manifesta 7: 17/07, 11:00;
20/07, 15:00
06/08–10/08 (il programma verrà annunciato),
Öffnungszeiten auf der Manifesta 7: 17/07, 11:00;
20/07, 15:00
06/08–10/08 (das Programm wird angekündigt)

JEREMIAH DAY
Opening days Manifesta 7: 19/07, 1 PM
Smoke Clears, Dust Settles 03/09–07/09
Giorni di apertura di Manifesta 7: 19/07, 13:00
Smoke Clears, Dust Settles 03/09–07/09
Öffnungszeiten auf der Manifesta 7: 19/07, 13:00
Smoke Clears, Dust Settles 03/09–07/09

FALKE PISANO/WILL HOLDER
Opening days Manifesta 7: 19/07, 3 PM
Wo ich die Erde am schönsten fand 17/09–21/09
Giorni di apertura di Manifesta 7: 19/07, 15:00
Wo ich die Erde am schönsten fand 24/09–28/09
Öffnungszeiten auf der Manifesta 7: 19/07, 15:00
Wo ich die Erde am schönsten fand 24/09–28/09

The program *Matter of fact* explores educational aesthetics in “performativity,” or the art of performing. Questioning the transmission of subject matter, knowledge and content, the performer implies pedagogical methods when speculating on the formality of artistic, fictitious and personal politics of history. A small “cast” of contributors are using the time frame of the exhibition to reflect upon their own method of transcending knowledge. Their specific interests range from the pure formality of the conscious, language as a visual spectacle, mediators of cultural production and epic emancipators of utopian (political) potentialities. The base of the program is structured and controlled from the former Manifattura Tabacchi venue and functions as part of the overall exhibition. This space takes on an active and fluctuating form of an office, information point and an “exhibition space” where rehearsals, performances, talks and screenings take place within a permanent structure. Each of the contributors will present/perform within this structure and revisit their previous presence by returning frequently during the course of the exhibition. In this way they will educate and reflect upon themselves in a performative way.

The presentations are a combination of scheduled, permanent and spontaneous events mentioned on daily updated schedule specifying its content. The schedule is displayed within the space.

Il programma *Matter of Fact* esplora l'estetica educativa della “performatività”, o arte della performance. Interrogandosi su come comunicare soggetto e contenuto, il performer ricorre a metodi pedagogici che indagano la politica artistica, fittizia e personale della storia. Un piccolo “cast” di partecipanti approfitta del periodo di Manifesta per riflettere sul proprio metodo di andare oltre la conoscenza. I loro interessi spaziano dalla pura formalità del conscio al linguaggio inteso come spettacolo visivo, diventando mediatori di una produzione culturale ed epici emancipatori di potenzialità utopiche (politiche).

La parte principale del programma è strutturata e controllata dalla sede della ex-Manifattura Tabacchi e opera come parte integrante dell'intera mostra. Questo spazio si appropria dell'attiva e fluttuante dimensione di un ufficio, di un punto di informazione e di uno spazio espositivo in cui le prove, le performance, i dibattiti e le proiezioni avvengono entro una struttura permanente. Ognuno dei partecipanti si esibirà all'interno di questa struttura e ritornerà frequentemente durante lo svolgersi della mostra, rivisitando in questo modo la propria precedente apparizione. In questo modo gli artisti educeranno e rifletteranno su loro stessi in modo performativo. Le presentazioni sono una combinazione di eventi programmati, permanenti e spontanei, annunciati tramite informazioni aggiornate quotidianamente che ne specificano il contenuto. Il programma viene esposto all'interno dello spazio.

Das Programm *Matter of Fact* untersucht die Performativität auf Aspekte der bildungserzieherischen Ästhetik. Die Performerinnen und Performer hinterfragen die Übermittlung von Themen, Wissen und Inhalt, indem sie pädagogische Methoden mit einbeziehen, wenn sie der Formalität von künstlerischen, fiktiven und persönlichen historischen Strukturen nachgehen. In kleiner „Besetzung“ verwenden die Mitwirkenden den zeitlichen Rahmen der Ausstellung als Ausgangspunkt, um über ihre eigenen Methoden des Überschreitens des Wissens zu reflektieren. Ihre spezifischen Interessen umfassen die reine Form des Bewusstseins, Sprache als visuelles Spektakel, Vermittlung kultureller Produktion und die epische Emanzipation von utopischen (politischen) Möglichkeiten. *Matter of Fact* wird von in der Manifattura Tabacchi ausgehend gestaltet und organisiert. Es funktioniert als Teil der Gesamtausstellung. Der Raum nimmt die aktive, flexible Form eines Büros, Informationspunktes und Ausstellungsortes an, in dem Proben, Vorführungen, Gespräche und Filmvorführungen innerhalb einer bestimmten Struktur stattfinden. Jede/r der Mitwirkenden wird in dieser Umgebung eine Präsentation oder Performance abhalten und im Laufe der Ausstellung regelmäßig zu ihrer/seiner vorherigen „Präsenz“ zurückkehren. Auf diese performative Art und Weise entwickeln sie sich weiter und reflektieren über sich selbst. Die Präsentationen setzen sich aus einer Kombination von geplanten, permanenten und spontanen Veranstaltungen zusammen. Ihre Inhalte sind auf einem täglich aktualisierten Plan angekündigt. Der Plan hängt im Ausstellungsraum aus.



Object and Disintegration: The Object of Three, 2008, Video still

FALKE PISANO / WILL HOLDER

The research and work of Falke Pisano analyzes the possibilities of structure embedded in the abstraction between language and objects. In her production, specific core elements reappear. These elements, such as the use of language as an object or as a possibility to construct one, the flexibility of concrete material in language or the relationship of the structure of an object towards performativity, still seem unresolved to her and are thus woven into a highly personalized account in which she tries to avoid narrative structures, symbols, metaphors and interpretations, without deconstructing or facing its problems. For Manifesta 7, she is collaborating with Will Holder.

La ricerca di Falke Pisano analizza le possibilità di una struttura insita nell'ambito astratto tra linguaggio e oggetti. Nella sua produzione si presentano costantemente vari elementi chiave, quali l'uso del linguaggio come oggetto o la possibilità di costruirne uno, la flessibilità del materiale concreto nell'espressione o la relazione della struttura di un oggetto verso la performatività. Questi elementi sembrano tuttora irrisolti e vengono quindi inseriti all'interno di un resoconto altamente personalizzato in cui l'artista cerca di evitare strutture narrative, simboli, metafore e interpretazioni senza decostruirne e affrontarne i problemi. Per Manifesta 7 collaborerà con Will Holder.

Die Untersuchungen und Arbeiten von *Falke Pisano* analysieren das Potential der in der Abstraktion zwischen Sprache und Objekten eingebetteten Struktur. Bestimmte Schlüsselemente – wie die Verwendung von Sprache als Objekt, die Möglichkeit, aus Sprache ein Objekt zu bilden, die Flexibilität von konkretem Material in der Sprache oder die Beziehung zwischen der Struktur eines Objektes in Gegenüberstellung zur Performativität – ziehen sich durch ihr Werk und erscheinen als ungelöst. Pisano betrachtet sie von einem äußerst persönlichen Standpunkt, von dem aus sie narrative Strukturen, Symbole, Metaphern und Interpretationen zu vermeiden sucht, ohne die inhärenten Probleme abzuschwächen oder sich ihnen zu stellen. Für die Manifesta 7 arbeitet sie mit Will Holder zusammen.

RICARDO VALENTIM

The artistic practice of Ricardo Valentim systematically aims to create strategies by redefining the construction of established cultural forms. Using conventional models for these types of constructions, Valentim intends to recreate spaces where the approached content is presented in an inverted and displaced manner with regards to the audience.

La pratica artistica di Ricardo Valentim ambisce sistematicamente alla creazione di strategie attraverso la ridefinizione di forme culturali stabilite. Tramite l'uso di modelli convenzionali, Valentim cerca di ricreare degli spazi il cui contenuto è presentato in modo invertito e dislocato in modo anomalo rispetto al pubblico. La künstlerische Praxis von Ricardo Valentim zielt systematisch auf die Erschaffung von Strategien ab, die die Darstellung von etablierten kulturellen Formen neu definiert. Unter Verwendung konventioneller Modelle für diese Konstruktionsleistung gestaltet Valentim Räume neu, in denen der jeweilige Inhalt in einer für das Publikum umgekehrten, deplazierten Weise präsentiert wird.

RENZO MARTENS

As a troubadour of sorts, Renzo Martens ventures in his films through the chaotic landscapes that we, as consumers of travesty, appear to be familiar with. It is, in fact, in this *familiarity* that Martens is interested. He metaphorically identifies himself as an example of spoiled, Western mentality by bluntly placing himself within the direct conditions as broadcast on television.

Come un cantastorie ordinario, Renzo Martens si avventura nei suoi film attraverso i paesaggi caotici che a noi, consumatori di cattive imitazioni, sembrano familiari. È infatti a questa familiarità che Martens è interessato. Metaforicamente l'artista si considera un esempio di viziata mentalità occidentale, ponendosi schiettamente all'interno delle condizioni dirette trasmesse in televisione. Renzo Martens streift in seinen Filmen wie ein Troubadour durch die chaotischen Landschaften, die wir als Verbraucher des Grotesken gewöhnt zu sein scheinen. Es ist gerade diese *Vertrautheit*, die Martens interessiert. Er verwandelt sich metaphorisch in einen Vertreter der verdorbenen westlichen Mentalität, indem er sich selbst in Bedingungen hinein begibt, die uns aus dem Fernsehen bekannt sind.



19 luglio - 2 novembre 2008
Manifesta7

Film Festival, Version 2, 2007, ongoing project



Episode 3, videostill



Live till you die, old glory, 2002, Type C print

JEREMIAH DAY

In Jeremiah Day's work personal histories intermix and sometimes coincidentally connect different political events, forming an experimental and open-ended historiography. In his performances he often uses slide projections, music and singing in which he "pedagogically" transmits subject matter by taking a personal stand on the format of lecturing.

Nelle opere di Jeremiah Day, storie personali mescolano e a volte connettono casualmente diversi eventi politici, formando una storiografia sperimentale e infinita. Nelle sue performance utilizza spesso diapositive, musica e canto di cui "pedagogicamente" trasmette l'argomento assumendo lui stesso la posizione dell'insegnante. In Jeremiah Days Arbeiten vereinen sich persönliche Geschichten, die manchmal zufällig mit politischen Geschehnissen verbunden sind und zu einer experimentellen, offenen Geschichtsschreibung werden. In seinen Performances setzt er oft Diaprojektionen, Musik und Gesang ein, um in „pädagogischer“ Weise ein Thema zu vermitteln und so eine persönliche Stellung gegenüber dem Format der Vorlesung zu beziehen.



The revival, 2007, performance

ADAM PENDLETON

Adam Pendleton objectifies language and imagery by combining architecture, design and historic events to create a sense of displacement and investigate the broader implications of history and the uncertain future of contextualized information. Through extreme freedom of reference and quotation, as well as a rejection of conventional hierarchies among his sources, he aims to create a perpetual de-historicized present tense, one that upsets and unbalances comfortably subjective interpretations of history and culture.

Adam Pendleton concretizza il linguaggio e l'immaginario combinando tra loro architettura, design ed eventi storici, creando un senso di spiazzamento e analizzando le implicazioni più ampie della storia, e il futuro incerto dell'informazione contestualizzata. Grazie a una libertà estrema nell'uso dei riferimenti e delle citazioni, e assieme al rifiuto delle gerarchie convenzionali, ambisce a creare un perpetuo tempo presente destoricizzato, che sconvolga le interpretazioni soggettive e accomodanti della storia e della cultura.

Adam Pendleton vergegenständlicht Sprache und Bildwelten, indem er Architektur, Design und historische Geschehnisse miteinander kombiniert, um ein Gefühl der Deplatierung hervorzurufen und die tiefer greifenden Auswirkungen der Geschichte sowie die ungewisse Zukunft von kontextualisierten Informationen zu erforschen. Durch außerordentlich frei angewandte Bezüge und Zitate sowie die Ablehnung einer konventionellen Hierarchie unter seinen Quellen zielt er auf die Erschaffung einer fortwährend geschichtslosen Gegenwart, die die bequemen subjektiven Interpretationen von Geschichte und Kultur erschüttert und aus dem Gleichgewicht bringt.

OLAF NICOLAI

Olaf Nicolai's ongoing *Instructions how to produce a site-specific work anywhere* was initiated in 2001. For its realization, the curator casts a *doppelgänger* of the artist and organizes his several-day sojourn at the location of the project. The selected person keeps a diary; this material is later constructed as the diary of the artist. The book will appear in respective languages accompanying the earlier produced volumes (Vienna, 2004, Varna, 2005 and Munich, 2005) therefore highlighting the project's continuity.

Il progetto tuttora in corso di Olaf Nicolai intitolato *Instructions how to produce a site specific work anywhere* è iniziato nel 2001. Per la sua realizzazione, il curatore utilizza un *alter ego* dell'artista e rimane per diversi giorni sul luogo del progetto. La persona scelta tiene un diario; questo materiale viene poi costruito come fosse il diario dell'artista. Il libro apparirà nelle rispettive lingue insieme ai volumi apparsi precedentemente (Vienna 2004; Varna, 2005; e Monaco, 2005), per sottolineare la continuità del progetto.

Olaf Nicolai's Instructions how to produce a site-specific work anywhere wurden im Jahr 2001 initiiert. Zur Realisierung wählt der Kurator einen Doppelgänger des Künstlers und organisiert dessen mehrtägigen Aufenthalt am Projektort. Die ausgesuchte Person führt ein Tagebuch, dessen Material später zum Tagebuch des Künstlers umfunktioniert wird. Das Buch erscheint wie auch bei früheren Ausgaben (Wien 2004, Varna 2005 und München 2005) in der jeweiligen Landessprache und unterstreicht so die Kontinuität des Projekts.

Note

A brochure is available providing more information concerning each contribution.

È a disposizione una brochure con ulteriori informazioni su ogni contributo.

Eine Broschüre mit näheren Informationen zu jedem Beitrag ist erhältlich.

SOCIAL ART PRAXIS

CURATED BY

CORNELIA LAUF WITH CURATORIAL ASSISTANCE BY ILARIA GIANNI

AIRSWAP, ASPRA.MENTE, PUBLINK, IUAV, UNIVERSITY OF VENICE

Social Art Praxis presents the material actions of three artistic collectives that grew out of a course in exhibition studies run by Cornelia Lauf at the IUAV, a radical and inter-disciplinary institution that emphasizes strong collaboration between art, design, architecture and fashion.

Airswap, *Aspra.mente* and *Publink* are concerned with the use of natural and man-made resources. This involves the recycling of materials we now consider disposable, aiming to increase awareness about consumption, the use of fashion and the reality of local agricultural situations. Each collaboration is based upon local and regional networking and it utilizes a strong aesthetic dimension. *Airswap* investigates the fashion system, re-designing existing clothes at special mobile kiosks that are a solution to throwaway culture of consumer fashion. *Aspra.mente* sees its politics in the realm of agriculture. For Manifesta 7, they have chosen to champion the culinary and ecological terrain of the wild blueberry through an aesthetic agit-prop program. *Publink* approaches the issue of recycling personal goods, incorporating the re-use and collecting structures provided by civic municipalities. Transmitting an ethical and utopian spirit and focusing on local communities, their identities and sense of belonging, Lauf's participatory and performative project of Social Art Praxis oscillates between the idea of social sculpture and remodeling the relationships between ecology, politics and culture. Social Art Praxis presenta le azioni concrete di tre gruppi di studenti d'arte nati nell'ambito del Laboratorio di Allestimento tenuto da Cornelia Lauf allo IUAV, un'istituzione radicale e interdisciplinare che promuove una forte collaborazione tra arte, design, architettura e moda. *Aspra.mente*, *Airswap* e *Publink* si occupano dell'uso di risorse naturali e artificiali. Ciò implica il riciclo dei materiali ora considerati monouso e ambisce a incrementare la consapevolezza riguardo al consumo, all'uso della moda e alle realtà agricole locali. Ogni collaborazione coinvolge reti sia regionali che locali, utilizzando una forte componente estetica per articolare un discorso sull'uso illuminato e sulla tutela delle risorse naturali. *Airswap* analizza il sistema del mondo della moda, ridisegnando vestiti già esistenti in speciali chioschi itineranti, come una soluzione alla cultura usa e getta del consumatore di moda. *Aspra.mente* individua la sua politica d'azione nell'agricoltura. In occasione di Manifesta 7, l'équipe ha scelto di difendere il terreno ecologico e culinario del mirtillo selvatico grazie a un programma estetico agit-prop. *Publink* si focalizza sulla questione del riciclo dei beni personali attraverso strutture di raccolta e di ri-uso fornite dai vari comuni.

Trasmettendo lo spirito etico e utopico e concentrandosi sulle comunità locali, le loro identità e strutture di appartenenza, il progetto partecipativo e performativo di Social Art Praxis di Lauf oscilla attorno all'idea di una scultura sociale, e ambisce alla ricostruzione delle relazioni tra ecologia, politica e cultura.

Social Art Praxis zeigt materielle Aktionen dreier Kollektive, die sich im Kurs „Ausstellungsstudien“ von Cornelia Lauf an der IUAV formiert haben. Die IUAV ist eine radikale und interdisziplinäre Institution, die eine enge Zusammenarbeit zwischen Kunst, Design, Architektur und Mode fördert. Die Kollektive setzen sich mit der Nutzung natürlicher und vom Menschen geschaffener Ressourcen auseinander. Sie recyceln Materialien, die wir heute als Wegwerfprodukte betrachten und versuchen damit die Aufmerksamkeit auf das Konsumverhalten, auf Verwendung von Mode und auf die Realität der regionalen Landwirtschaft zu lenken. Jedes Kollektiv bezieht – unter Berücksichtigung einer starken ästhetischen Dimension – lokale und regionale Netzwerke ein, um Themen anzusprechen, die einen sensiblen Umgang und Schutz dessen einfordern, was wir als natürliche Ressourcen bezeichnen. *Airswap* untersucht das System der Mode, indem sie existierende Kleider an speziellen mobilen Verkaufsständen neu entwerfen; ihre Antwort auf die konsumorientierte Wegwerfkultur der Mode. Die Gruppe *Aspra.mente* setzt den Schwerpunkt ihres politischen Engagements im Bereich der Landwirtschaft. Für Manifesta 7 setzen sie sich mit einem ästhetischen Agitprop-Programm für das kulinarische und ökologische Terrain der wilden Heidelbeere ein. *Publink* befasst sich mit dem recycling von privaten Gütern, anhand der von den Gemeindeverwaltungen zur Verfügung gestellten Wiederverwertungs- und Sammelstellen. Laufs partizipatorisches und performatives Projekt Social Art Praxis vermittelt eine ethische und utopische Vision, es richtet seinen Fokus auf lokale Gemeinschaften, auf deren Identitäten und Zugehörigkeitsstrukturen. Auf diese Weise erprobt das Projekt die Möglichkeiten innerhalb der Idee einer sozialen Skulptur und ist darum bemüht, die Beziehungen zwischen Ökologie, Politik und Kultur umzugestalten.

AIRSWAP

ARIANNA CALLEGARO,
LUCA MAZZA, SILKE DE VIVO,
FRANCESCA TOGNI

ASPRA.MENTE

EVA CENGHIARO, GIULIA
GABRIELLI, GABRIELLA GUIDA,
ALESSANDRA SAVIOTTI

PUBLINK

ROBERTA BRUZZECHESSA,
MADDALENA VANTAGGI,
MARIA ZANCHI

WWW.IUAV.IT



Projects for *Airswap*, *Rifiuto con affetto*, and *Vaccinium*

CREDITS

SCENARIOS

P. 23/24, photo: Mr. Tapeiner
Martino Gamber, p. 42, *Hands On*, 100 Chairs in 100 Days, 2007, photo: Angus Mill
Ant Hampton, p. 40, *Etiquette (Rotozaza)*, self-performed play for two people, photo: Ant Hampton

THE REST OF NOW:

P. 49/50, photo: Andrea Pozza
Stefano Bernardi, p. 63, photo: Ivo Corrà, 2008
Yane Calovski, p. 65, *Master Plan*, detail of Kenzo Tange Associates model, Department of Restoration, Museum of the City of Skopje, MK, research photo, 2008
Marcos Chaves, p. 67, *Laughing Mask*, 2005, courtesy Galeria Nara Roesler, São Paulo
Neil Cummings and Marysia Lewandowska, p. 68, photo: Jan Piechura, from the Film Club Sawa in Warsaw, Poland, 1973
Francesco Gennari, p. 65 *Como Se*, 2001, courtesy ZERO..., Milano
Emre Hüner, p. 82, *Panoptikon*, 2005, courtesy Rodeo Gallery, Istanbul
Zilvinas Kempinas, p. 86, *Skylight Tower*, 2008, courtesy Atelier Calder and the artist
Jaime Pitarch, p. 97, *Chernobyl, 2007*, courtesy àngels barcelona, Barcelona
Professor Bad Trip p. 98, *Untitled*, 1998, Collection of Stefano Dello Schiavo, courtesy: Galleria Mascherino, Rome
Katerina Šedá, p. 99, photo courtesy artist and Franco Soffiantino Arte Contemporanea, Torino, Italy
Meg Stuart, p. 101, photo: David Bergé
TEUFELSGroup, p. 104, courtesy: Union Gallery, London; photo: Teufelsberg Berlin, Rut Blees Luxemburg
Hansa Thapliyal, p. 105, photo: Syed Muzafar
Judi Werthein, p. 107, photo: Margret and Reinhard, Cile, 2008

THE SOUL

P. 117/118, photo: Giovanni Cavulli – Uff Stampa PAT
Nader Ahriman, p. 131, courtesy: Klosterfelde, Berlin
Tamy Ben-Tor, p. 132, courtesy: Zach Feuer Gallery, New York
Attila Bruni, p. 133, postcard designed by Andreas Müller
Beth Campbell, p. 134, courtesy: Whitney Museum of American Art, New York; photo: Sheldon C. Collins
Marcus Coates, p. 135, *Dawn Chorus* was produced by Picture This, Bristol and Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead, Support: Wellcome Trust, UK
Keren Cytter, p. 137, courtesy: Elisabeth Kaufmann Gallery, Zürich
Jos De Gruyter and Harald Thys, p. 138, courtesy: Gallery dépendance, Brussels; Isabella Bortolozzi Gallery, Berlin
Gianluca and Massimiliano De Serio, p. 139, courtesy: Guido Costa Projects, Torino

Omer Fast, p. 140, *Looking pretty for God* is a coproduction with The School of the Art Institute of Chicago
Peter Friedl, p. 141, courtesy: Erna Hécsey Gallery, Bruxelles, Meyer Kainer Gallery, Vienna,
Mobile Academy, Hannah Hutzig, p. 144, *Night Lesson No. 1 “On Hesitstation”*, concept by Hannah Hutzig, lecturer: Joseph Vogl, film: Chris Kondek, collaboration: Karin Harrasser. With thanks to Nico Siepen; Berlin, Luca del Bosco – filmwork, Attila Bruni, Trento and Gudrun Ankele, Verena Gamber, Ingo Lauggas, Klaus Neundlinger, Wien
Joachim Koester, p. 145, courtesy: Jan Mot, Brussels
Andree Korpyas and Markus Löffler, p. 146, courtesy: Meyer Riegger Galerie, Karlsruhe; Galerie Otto Schweins, Cologne
Daria Martin, p. 147, courtesy: Maureen Paley, London
Angela Melitopoulos, p. 148, *The Language of Things* features music by HAJSCH and it is supported by Arsenal Experimental, Berlin
Xisco Mensua, p. 149, courtesy: Galeria Tomás March, Valencia
Valérie Mréjen, p. 150, photo: Alexis Kavryrhine. Sound: Yolande Decarsin. Editing: Aurore Mréjen. Production: Aurora Films
courtesy: Galerie cent8, Paris. support: Commande du Ministère de la Culture et de la Communication – Centre national des arts plastiques
Rabih Mroué, p. 151, courtesy: Galerie Steir-Semler, Hamburg/ Beirut
Rosalind Nashashibi, p. 152, photo: William Martin
Bernd Ribbeck, p. 155, courtesy: Galerie Kamm, Berlin; photo: Jens Ziehe; Collection Dr. Margot and Roman Fuchs, Vienna, Sammlung Rheingold, Düsseldorf, Collection Gaby and Wilhelm Schürmann, Herzogenrath and Berlin.
Pietro Roccasalva, p. 156, courtesy: ZERO..., Milano, Giuliani Collection, Rome, My Private, Milano, Private collection, Montebelluna
Roee Rosen, p. 157, courtesy: the artist, Rosenfeld Gallery, Tel Aviv, Collection Nira and Haim Rosen, Bney-Zion, Collection Ronnie and Yael Brawn, Te-Aviv, Collection Brandes U., Nathanya, Collection Bar, Raanana, Collection Maria Gajda & Richard Ohring, Tel-Aviv
support: artis, New York - Tel-Aviv, Israeli Embassy of Rome, Israeli Embassy of The Hague,
Christoph Ruckhäberle, p. 158, courtesy: Sutton Lane, London/ Paris, Christian Ehrenttraut, Berlin
Natascha Sadr Haghighian, p. 159, www.bioswop.net
Joseph Strau, p. 161, courtesy: Galerie Daniel Buchholz, Cologne
Javier Tellez, p. 162, courtesy: Convento S. Bernardino, Trento; photo: Gianni Zotta
Althea Thauberger, p. 163, support: Istituto culturale ladino di Val di Fassa, Photo: Flavio Bonetti

Anne-Mie Van Kerckhoven, p. 164, courtesy: A.M. Van Kerckhoven and Zeno x Gallery, Antwerp
Barbara Visser, p. 165, courtesy: Annet Gelink Gallery, Amsterdam, photo: Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del ‘900, Fondo Angiolo Mazzoni
Eyal Weizman, p. 167, photo: From MSF archive, Berlin
A Museum of Learning Things, p. 169, photo: Reproduced by permission of SIAE. Typ 915.22.3605, Department of Printing and Graphic Arts, Houghton Library, Harvard College Library. Design: Carolyn Yorke Yerkes of Y2 Design, New York
Mazzoni’s Trento Palace: To the Return of Color, p. 173, courtesy: Archivio Fotografico Storico, Soprintendenza per i Beni Storico Artistici, Provincia Autonoma di Trento

PRINCIPLE HOPE

P. 177/178 photo: Giovanni Cavulli – Uff Stampa PAT
P. 199/200 photo: Hugo Muñoz – Uff Stampa PAT
Knut Åsdam, p. 189, courtesy: Galeria Juan Prats, Barcelona; Galerie S.E, Bergen; Galerie cent8 – serge le borgne, Paris; Klemens Gasser & Tanja Grunert, Inc., New York
Igor Eskinja, p. 192, *Project For Untitled Piece*, 2008, *Le Menti, Occupare Gli Spazi*, 2008, *Carpet*, 2006, courtesy: Federico Luger Gallery, Milan; Paolo Maria Deanesi Gallery, Rovereto
Philippe Rahm, p. 195, Developed with the collaboration and support of the Canadian Centre for Architecture, Montreal, as part of the exhibition *Environ(n)ement*, 2007; software programmed by fabric | ch; graphic design conceived with the help of the Ecal, School of Design Lausanne
Johannes Vogl, p. 197, courtesy: the artist (www.johannesvogl.com) and Galerie Martin Janda, Vienna. Page 197/198 photo: Hugo Muñoz
Alterazioni Video, p. 201, *Incompiuto Siciliano*, 2007, courtesy: VM21 Artecontemporanea, Rome; *Copy-Right No Copy-Right*, 2007, courtesy: prometeogallery by Ida Pisani
Michelangelo Antonioni, p. 202, courtesy: Enrica Fico Antonioni, photo: Centro Sperimentale di Cinematografia – Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale, Rome
Margrét H. Blöndal, p. 203, photo: Brooks Walker
Michał Budny, p. 204, *River*, 2008, Tree, 2008, *Data Source*, 2006, courtesy: Raster Gallery, Warsaw

BURGHARD, p. 205, www.b-u-r-g-h-a-r-d.de
Nina Canell, p. 206, *Accumulus (8152 Volt)*, 2008, *The Case of the Homesick Cattle*, 2007, courtesy: the artist and Mother’s Tankstation, Dublin

Claire Fontaine, p. 208, courtesy: the artist and Galleria T293, Naples. Commande du Ministère de la Culture et de la Communication – Centre national des arts plastiques, © CNAP, Claire Fontaine, 2008
Oskar Dawicki, p. 209, courtesy: Raster Gallery, Warsaw
Rä di Martino, p. 211, courtesy: Monitor, Rome
Didier Fiuzza Faustino, p. 215, courtesy: Gabrielle Maubry, Paris
Heide Hinrichs, p. 217, *The Obedience of Your Thoughts*, 2008, courtesy: the artist and Tatjana Pieters/ Onetwenty Gallery
Runa Islam, p. 219, photo: Hugo Muñoz, courtesy: Jay Jopling/White Cube, London
Ricardo Jacinto, p. 220, courtesy: António Cachola Collection, Portugal; photo: Matilde Meireles
Ragnar Kjartansson, p. 221, courtesy: i8 Gallery, Reykjavik
Adam Leech, p. 223, credits: Bram Van Damme, Eva Van Damme, HISK Gent; courtesy: Hoet Bekaert Gallery, Gent
Deborah Ligorio, p. 224, courtesy: Manifesta 7 and Francesca Minini, Milan
Christian Philipp Müller, p. 226, *Green Border*, 1993, courtesy: Gallery Christian Nagel, Berlin/ Köln; 2576 km, 1993–2006, courtesy: Georg Kargl Fine Arts, Vienna
Riccardo Previdi, p. 228, *The Last Desire*, 2008, courtesy: Francesca Minini, Milan; Galerie Iris Kadel, Karlsruhe; *The Reconstruction of the Trephor Tower*, 2008, courtesy: Sommer & Kohl, Berlin
Pamela Rosenkranz, p. 229, courtesy: Manifesta 7 and STORE, London
Luca Trevisani, p. 230, courtesy: Giò Marconi, Milan; Mehdi Chouakri, Berlin; Pinksummer, Genova
Tatiana Trouvé, p. 231, *Polder*, 2007, *Untitled (from the series Intranquillity)*, 2007, *Untitled*, 2007, courtesy: Almine Rech Gallery, Paris/Bruxelles; Galerie Emmanuel Perrotin, Paris/ Miami; Galerie Johann König, Berlin; photo: Jean Brasil
Uqbar Foundation, p. 232, *Untitled*, 2007, courtesy: Irene Kopelman
Guido van der Werve, p. 233, *Nummer acht, Everything is going to be alright*, 2007, photo: Ben Geraerts; both works, courtesy: Monitor, Rome; Galerie Juliette Jongma, Amsterdam; Marc Foxx, Los Angeles
Nico Vascellari, p. 234, courtesy: the artist and Monitor, Rome
Danh Vo, p. 235, *Untitled* 2008, *Untitled(rifle)* 2007, courtesy: Isabella Bortolozzi Galerie, Berlin
Stephen Willats, p. 236, *Assumptions and Presumptions*, 2007, courtesy: the artist and Victoria Miro Gallery, London

ZimmerFrei, p. 237, photo: Anna de Manincor per ZimmerFrei; courtesy: Monitor, Rome; Kunsten-centrum Vooruit, Gent; Romaeuropa Festival
the next ENTERprise, p. 238, photo: Lukas Schaller
Florian Hecker, p. 239, photo: Peter Derbsch
Chris Watson, p. 239, photo: Centro Ecologia Alpina, San Michele all’Adige, Trento
Zafos Xagoraris, p. 240, courtesy: the artist and Warehouse, San Nicolò, Teramo
Christian Mayer, p. 244, courtesy: the artist and Galerie Mezzanin, Wien
Adrien Tirtiaux, p. 245, courtesy: the artist and Galerie Martin Janda, Wien
Renzo Martens, p. 247, courtesy: Galerie Fons Welters, Amsterdam
Falke Pisano/ Will Holder, p. 247, courtesy: Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam; Galerie Balice Hertling, Paris
Ricardo Valentim, p. 247, courtesy: Galeria Pedro Cera, Lisbon; Col. Fundação de Serralves, Porto; Museu de Arte Contemporânea, Porto
Jeremiah Day, p. 248, courtesy: Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam; Arcade Fine Arts, London
Olaf Nicolai, p. 248, courtesy: Galerie Eigen + Art, Berlin
Adam Pendleton, p. 248, courtesy: Yvon Lambert, Paris/ New York

Manifesta 7 is an initiative of the International Foundation Manifesta, Amsterdam, The Netherlands and the Autonomous Province of Bozen/ Bolzano and the Autonomous Province of Trento.
Manifesta 7 is organised by the Comitato MANIFESTA 7

MANIFESTA 7 COMMITTEE

PRESIDENT
Hedwig Fijen
VICEPRESIDENT
Allard Huizing
HONORARY TREASURER
Marilena Defrancesco
HONORARY SECRETARY
Birgit Oberkofler
MEMBERS
Gianluigi Bozza
Antonio Lampis

MANAGEMENT TEAM

DIRECTOR
Hedwig Fijen
COORDINATOR PROVINCE OF TRENTO
Fabio Cavallucci
COORDINATOR PROVINCE OF BOLZANO/ BOZEN
Andreas Hapkemeyer
PROJECT MANAGER
PROVINCE OF TRENTO
Cristina de Tisi

M7 CURATORS

Adam Budak
Anselm Franke/ Hila Peleg
Raqs Media Collective:
Jeebesh Bagchi, Monica Narula, Shuddhabrata Sengupta

ORGANISATION DEPARTMENT

BOLZANO/BOZEN

ASSISTANT COORDINATOR
Lisa Mazza
ASSISTANTS
Marion Lafogler
Verena Malfertheiner

TRENTO

OFFICE MANAGERS
Orietta Berlanda
Cristina Maymone
TRAVEL & ACCOMODATION OFFICER
Betty Balduin
ASSISTANT ORGANISATION
Sara Dolfi Agostini
ASSISTANT
Laura Colucci

GRANTS

GENERAL COORDINATOR
Marieke Van Hal

PRODUCTION

DIRECTORS OF PRODUCTION
Peter Paul Kainrath
Sabrina Michielli
ASSISTANT TO THE DIRECTORS OF PRODUCTION
Chiara Prada
PRODUCTION ASSISTANTS
Francesca Batori
Marianna Liosi
Giovanna Tamassia
Chiara Veronesi
Katharina Kolakowski

TECHNICAL DIRECTORS
Weber+Winterle Architeti
TECHNICAL ASSISTANTS
RESPONSIBLE FOR VENUES
Andrea Polato – Bolzano/ Bozen
Erwin Canderle – Fortezza/ Franzensfeste
Thomas Pilati – Trento
Andrea Miserocchi – Rovereto
AV TECHNICAL DIRECTOR
Pascal Willekens
AV TECHNICAL TEAM
Kevin Bellemans
Charles Gohy
Hannes van Hoof
Thomas Nijs
Sam Raedts
Bart Reynartz
Imanol Sistiaga
Pieter Vervynck

COMMUNICATION

HEAD OF COMMUNICATION
Alessandra Santerini

PRESS OFFICE

INTERNATIONAL AND NATIONAL PRESS
Chiara Costa
LOCAL PRESS – TRENTINO
Danilo Fenner
LOCAL PRESS – SOUTH TYROL
Klaus Hartig
ASSISTANTS
Sofia Patat
Francesca Rossi

INTERNATIONAL RELATIONS, SPECIAL PROGRAMS AND EVENTS

Daniele Maruca
with Chiara Del Senno
ASSISTANTS
Silvia Scarpa
Tim van Lingen

EDUCATION

HEAD OF EDUCATION
Yoeri Meessen
COORDINATOR SOUTH TYROL
Thea Unteregger
COORDINATOR TRENTINO
Francesca Sossass
ASSISTANT COORDINATOR
Barbara Mahlknecht
ASSISTANT
Stefania Schir

ART MEDIATORS

Romina Abate
Antonia Alampi
Marco Anesi
Dorothea Arbesser
Martina Baroncelli
Oriana Bosco
Barbara Campaner
Silvia Conta
Valentina Curandi
Daria Ghiu
Nathaniel Katz
Riccardo Lami
Linda Jasmin Mayer
Melanine Mölgg
Marion Oberhofer
Martina Oberprantacher
Alexandra Ross
Karin Schmuck
Giovanna Tamassia
Chiara Villani

PATRONS PROGRAM

Mariapaola Spinelli

ADMINISTRATION

Mariano Brutto
Matteo Sartori
Rodolfo Tosi
Dea Martini

RELATIONS IFM - M7

Saskia van der Kroef
Suzanne Dijkema
Marieke Van Hal

PUBLICATION INDEX

MANAGING EDITOR
Maria Cristina Giusti
EDITORS
Rana Dasgupta
Stephen Haswell Todd
Dan Kidner
ENGLISH EDITOR
Jonathan Turner
ASSISTANT
Claudia Zini

PUBLICATION COMPANION

EDITORS
Rana Dasgupta
Nina Möntmann
Avi Pitchon
COPY EDITOR
Stephen Haswell Todd
EDITORIAL CO-ORDINATOR
Dan Kidner

PUBLICATION SCENARIOS

EDITOR
Julia Moritz

GRAPHIC DESIGN/WEBSITE

Surface, Frankfurt am Main:
Markus Weisbeck, Florian Feineis,
Oliver Kuntsche, Pascal Kress,
Max Weber

EXHIBITION SCENARIOS

(FORTEZZA / FRANZENSFESTE)
CURATORS
Adam Budak
Anselm Franke, Hila Peleg
Raqs Media Collective:
Jeebesh Bagchi, Monica Narula
Shuddhabrata Sengupta
ASSISTANT CURATOR
Julia Moritz
ASSISTANTS
Silvia Ploner
Ausra Trakselyte

EXHIBITION THE REST OF NOW (BOLZANO/BOZEN)

CURATORS
Raqs Media Collective:
Jeebesh Bagchi, Monica Narula, Shuddhabrata Sengupta
ASSISTANT CURATOR
Denis Isaia
CURATORIAL ADVISORS
Anders Kreuger
Nikolaus Hirsch
Graham Harwood
VENUE ARCHITECTS
Nikolaus Hirsch/ Michel Müller
ASSISTANTS
Marianna Sabena
Elisa Tosoni
Daniela Unterholzner

EXHIBITION THE SOUL (TRENTO)

CURATORS
Anselm Franke, Hila Peleg
ASSISTANT CURATOR
Katia Angelova
RESEARCH ASSISTANT
Nana Bahlmann
VENUE ARCHITECTS
Kuehn Malvezzi
ASSISTANTS
Fabrizia Endrizzi
Irene Leveghi

EXHIBITION PRINCIPLE HOPE (ROVERETO)

CURATOR
Adam Budak
ASSISTANT CURATOR
Lorenzo Pezzani
CURATORIAL ADVISORS
Krist Gruijthuisen
Tobi Maier
Nina Möntmann
Andreas Spiegl
Christian Teckert
ASSISTANTS
Veronica Bellei
Anna Babini
Luisa Filippi
Virginia Malucelli

INTERNATIONAL FOUNDATION MANIFESTA

DIRECTOR
Hedwig Fijen
PROJECT COORDINATOR
Saskia van der Kroef
EXTERNAL RELATIONS
Yoei Meessen
OFFICE MANAGER
Suzanne Dijkema
GRANTS MANAGER
Marieke van Hal
BOOKKEEPER
George Konig

BOARD

CHAIR
Gilane Tawadros
VICE-CHAIR
Viktor Misiano
HONORARY TREASURER
Renze Hasper
MEMBERS
Daniel Birnbaum
Rector Städtelschule Art Academy,
Frankfurt am Main,
Director Portikus Gallery,
Frankfurt am Main;
Iara Boubnova
Founding Director Institute
of Contemporary Art,
Sofia, Curator Manifesta 4;
Fabio Cavallucci
Director Galleria Civica di Arte
Contemporanea, Trento,
Coordinator Manifesta 7;
Charles Esche
Director Van Abbemuseum,
Eindhoven;
Massimiliano Gioni
Curator, New Museum
of Contemporary Art, New York,
Curator Manifesta 5;
Andreas Hapkemeyer
Former Director of Museion,
Bolzano/Bozen, Coordinator
Manifesta 7;
Sirje Helme

Director KUMU Museum,
Tallinn;
Allard Huizing
Lawyer at Greenberg Traurig,
Amsterdam;
Sarat Maharaj
Professor of Visual Art and
Knowledge Systems, Lund
University, Malmö;
Marieke Sanders-ten Holte
Former Member of the European
Parliament, Amsterdam

HONORARY COMMITTEE OF MANIFESTA 7

PRESIDENT
Sandro Bondi,
Minister of Cultural
Heritage and Activities, Italy
MEMBERS
Lorenzo Dellai
President of the Autonomous
Province of Trento;
Luis Durnwalder
President of the Autonomous
Province of Bolzano/Bozen;
Margherita Cogo
Vice President and Councillor
for Culture of the Autonomous
Province of Trento;
Sabina Kasslatter-Mur
Councillor for Family, Cultural
Heritage and German Culture of
the Autonomous Province
of Bolzano/Bozen;
Luigi Cigolla
Councillor for Cultural Heritage,
Italian Culture and Housing
Development of the Autonomous
Province of Bolzano/Bozen;
Florian Mussner
Councillor for Ladin Education
and Culture, Public Infrastructure
of the Autonomous Province of
Bolzano/Bozen;
Egbert Frederik Jacobs
Ambassador of the Royal Kingdom
of The Netherlands in Rome;
Alberto Pacher
Mayor of Trento;
Luigi Spagnoli
Mayor of Bolzano/Bozen;
Guglielmo Valduga
Mayor of Rovereto;
Johann Wild
Mayor of Fortezza/Franzensfeste;
Lucia Maestri
Councillor for Culture, Trento;
Sandro Repetto
Councillor for Assets and
Housing Politics Bolzano/Bozen;
Primo Schönsberg
Councillor for Culture, Research
and Strategic Development
Bolzano/Bozen;
Giovanni Cipolletta
Vice Mayor and Councillor for
Culture Fortezza/Franzensfeste;
Elmar Pichler-Rolle
Vice Mayor and Councillor
for Economic and Financial
Affairs Bolzano/Bozen;
Franco Bernabè
President MART – Museum of
Modern and Contemporary Art
Trento and Rovereto;
Alois Lageder
President MUSEION – Museum
of Modern and Contemporary Art
Bolzano/Bozen;

Gabriella Belli
Director MART – Museum of
Modern and Contemporary Art
Trento and Rovereto;
Corinne Diserens
Director MUSEION – Museum of
modern and contemporary art
Bolzano/Bozen;
Innocenzo Cipolletta
President University of Trento;
Hanns Egger
President Free University
of Bolzano/Bozen;
Davide Bassi
Head of the University of Trento
Rita Franceschini
Head of the Free University
of Bolzano/Bozen;

MANIFESTA 7

OFFICE BOLZANO/BOZEN
Via Crispi/Crispistraße 15
39100 Bolzano/Bozen
Tel. +39.0471.414980
fax. +39.0471.4141989
OFFICE TRENTO
Via Petrarca 32
38100 Trento
Tel. +39 0461.493670
fax. +39 0461.493671
info@manifesta7.it
www.manifesta7.it

MANIFESTA AT HOME

(Foundation offices & archives)
Prinsengracht 175 hs
1015 DS Amsterdam
The Netherlands
Tel. +31.20.6721435
fax. +31.20.4700073
secretariat@manifesta.org
www.manifesta.org

INDEX

MANIFESTA 7
MANAGING EDITOR
Maria Cristina Giusti
ENGLISH EDITOR
Jonathan Turner
ITALIAN EDITORS
Sara Dolfi Agostini
Maria Paola Spinelli
Claudia Zini
GERMAN EDITOR
Julia Moritz
ENGLISH-ITALIAN TRANSLATORS
Anny Ballardini
Laura Iseppi De Filippis
ENGLISH-GERMAN
TRANSLATORS
Haimo Perkmann
Kerstin Knepper

PUBLISHER

Silvana Editoriale, Milano
PRODUCED BY
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa
DIRECTION
Dario Cimorelli
ART DIRECTOR
Giacomo Merli
ITALIAN/ENGLISH COPY EDITOR
Alessandra Galasso
GERMAN COPY EDITOR
Jan Heberlein
PRODUCTION COORDINATOR
Michela Bramati
EDITORIAL ASSISTANT
Sabrina Galasso
ICONOGRAPHIC OFFICE
Deborah D'Ippolito
PRESS OFFICE
Lidia Masolini,
press@silvanaeditoriale.it

EAN 97888-3661128-7

GRAPHIC DESIGN

Surface, Frankfurt am Main:
Markus Weisbeck,
Pascal Kress, Max Weber

DISTRIBUTION

Silvana Editoriale Spa

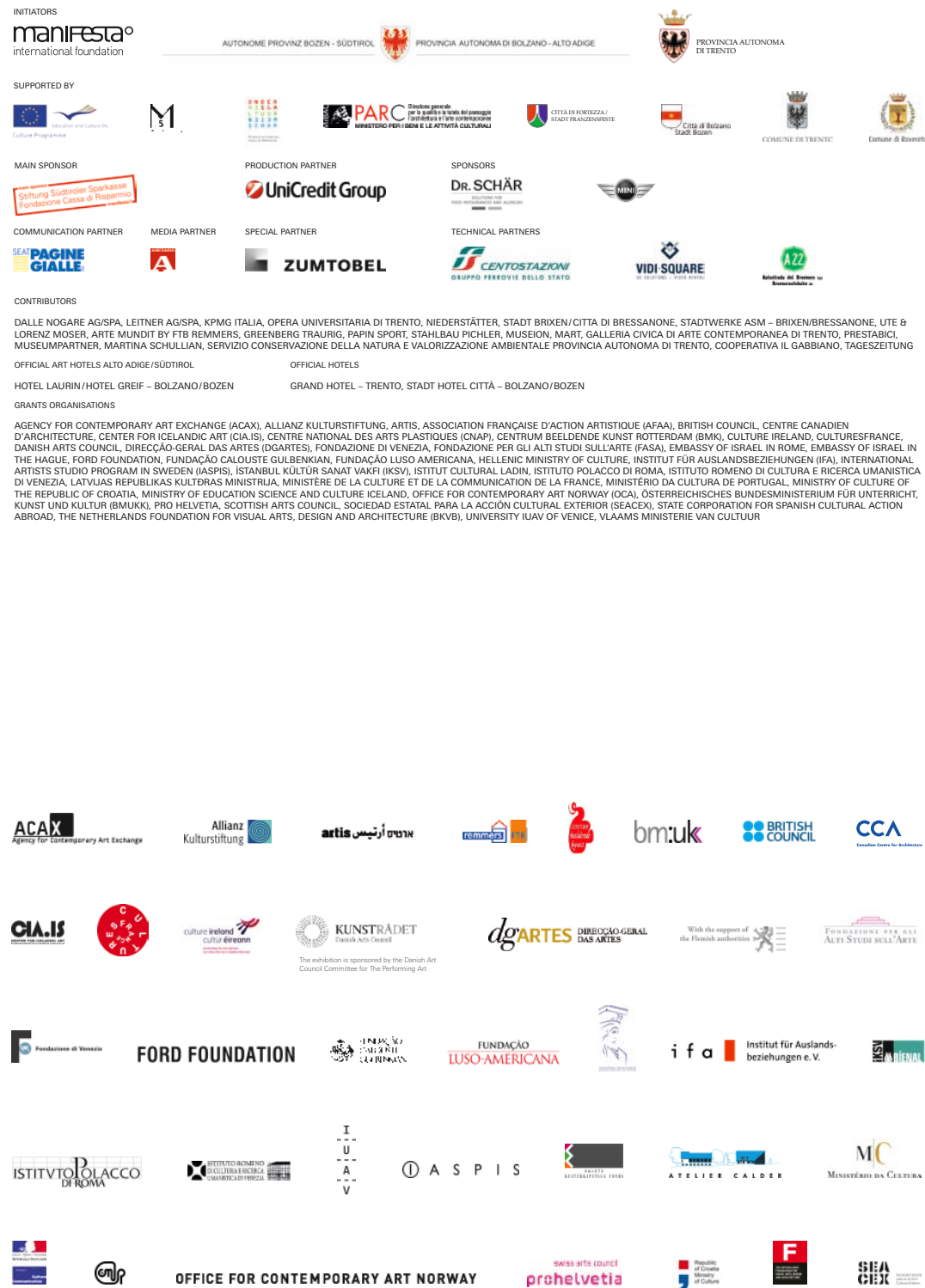
All rights reserved. No part of this
publication may be reproduced or
transmitted in any form or by any
means, electronic or mechanical,
including photocopy, recording or
any other information storage and
retrieval system, without prior per-
mission in writing from the pub-
lisher. The publisher apologizes for
any omissions that inadvertently
may have been made.

© 2008 Authors, curators, Interna-
tional Foundation Manifesta
© 2008 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano

Silvana Editoriale Spa
via Margherita De Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. +39 02 61 83 63 37
fax +39 02 61 72 464
www.silvanaeditoriale.it

Reproduction, print and binding by
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa,
Cinisello Balsamo, Milano.
Printed in July 2008.

MANIFESTA 7 HAS BEEN MADE POSSIBLE WITH THE SUPPORT AND COLLABORATION OF



SPECIAL THANKS

3D AG (etoy.Hologram/high security certification), Abi, ABK Stuttgart, Marina Abramovic, Marcel Ackerknecht, Aditi School, Valentino Adriolo, AGIVerona, Sandra Agostini, Serena Aldi, Khalid Al-Maaly, Alphabeta, Bolzano, Alternative Law Forum, Bangalore, Francesco Andreatta, Roberto Andreatta, Roberta Andreotti, Andrew Kreps Gallery, Angel Film Hellsinki, Fabio Angeli, Alessandro Angelini, Giulio Angelucci, Walter Angonese, Ankur Society for Alternatives in Education, Delhi, Annet Gelink Gallery, Padre Romeo Anselmi, Sinaan Anton, Giorgio Antoniacomi, Solveig Aaalsteinsdóttir, Apt Val di Fassa, Julieta Aranda, Arcade Fine Arts, Ginevra Arcese, Archivio della Soprintendenza per i Beni Architetttonici, Trento, Archivio Fotografico, MART, Archivio Storico, Biblioteca Comunale di Trento, Carla Arcieri, Borkur Arnarson, Marco Arnoldi, Arratia, Beer, Sara Arrhenius, Joeri Arts, ASM Erwin Lantschner, Zahira Asmal, Asmundur Asmundsson, Assessorato Urbanistica, Rovereto, Ariella Azoulay, Gunnhild Bakke, Hans Bakker, Elisabetta Balasso, Gianni Baldessari, Paolo Baldessari, Gianni Baldessari, Pio Baldi, Jan Bank, Bar Associazione Dopolavoro Ferroviario, Trento, Emanuele Barba, Francesca Barba, Valentino Barbierato, Valentino Barbierato, Renato Barilli, Giulia Barra, Laura Barreca, Tom Bart, Susanne Barta, Davide Bassi, Frank Bassleer, Jayanto Basu, Claudia Battisti, Zygmunt Bauman, Kurt Baumgartner, Cesare Bazzanella, Erica Bean, Heribert Becker, Pierre Becker, Daniel Bedin, Karin Behaegel, Patrizia Belli, Chiara Benassi, Barnabas Bencsik, Emanuele Benedetti, Antonino Benincasa, Mario Flavio Benini, Yohannes Berekett, Christophe Bergen, Thora Solveigh Bergsteinsdottir, Roger Berkowitz, Denise Bernabè, Katia Bernardi, Paola Bernardi, Davide Berretta, Maria Berrios, Micaela Bertoldi, Felix Beuzeval, Daniela Bezzi, Niliانjan Bhattacharya, Christina Bianchi, Ivan Biasi, Stefano Biasioli, Biblioteca Antigono Donati, Roma, Biblioteca Civica di Rovereto, Maurizio Bioti, Birmingham Institute of Art & Design, Bissu Community, Guillaume Blanc, Oliver Blomeier, Inken Blum, Andrea Bocchiola, Frank Bode, Stefano Boini, Tali Bogen, Patrick Bolle, Catrin Bolt, Francesco Bonami, Flavio Bonetti, Maria Bonmassar, Giancarlo Bonollo, Silvia Bonvicini, Jeroen Boomgaard, Turi Boop, Hannah Booth, Giovanna Borasi, Gregg Bordowitz, Evelien Borgonjon, Ben Borthwick, Padre Giuseppe Bortolotti, Caroline Bourgeois, Antonia Bova, Vito Boyarsky, Alessandro Bozzani, Claudio Bozzi,

Reinhard Braun, Sabine Breitwieser, David Briata e famiglia Briata, Gianfranco Brigadoi, British American Tobacco Italia, Lorenzo Bruni, Giuliana Bruno, Patrizia Brusarosco, Annamaria Bruschetti, Marcella Bruseghini, Oksana Bulgakowa, Matthew Burbidge, Günther Burger, Marianna Burki, C.S.O. Bruno, Trento, Josep Cabanè, Antonio Cachola, Diego Cagol, Calder Foundation, Samuela Caliani, Ivonne Califano, Ann Callewaert, Alverio Camin, Fabio Campolongo, Erwin Canderle, Canon, Singapore, Canon, Switzerland, Antonia Caola, Paola Capata, Giacomo Cappelletti, Stefano Cardini, Edwin Carels, Katherine Carl, Leonardo Caronna, Silvana and Renato Carozzi, Annalisa Casagrande, Franco Castellani, Osvaldo Castellari, Nicola Cattani, Maurizio Cattelan, Renzo Cattoi, Loris Cavagna, CEALP, Centrale Fies, Dro, Centre Culturel Suédois, Paris, Centro Galego de Arte Contemporânea, Pedro Cera, Mario Cerato, Franco Chamois, Ananya Chatterjee, Itu Chaudhuri, Roberto Chiarini, China Project, Erik Schmelz, Isolde Christandl, Christian Ehrentraut, Christian Helg Gallery, Cineceta Nazionale, Roma, Emilio Cinquini, Gabriele Cipolla, Giovanni Cipolletta, Circolo Scandinavo per Artisti e Scienziati, Rome, Franco Cis, Leontief Colewieling, Noemi Cohen, Michela Cola, Svante Colerus, Collective Research Initiatives Trust, Mumbai, Danilo Colombin, Paolo Comper, Consorzio A.R.S., Controprogetto, Convento di San Bernardino, Trento, Coolworld Nederland, Pieterjan Coppelijans, Tito Coppello, Maria and Lorena Coral, Dennis Corradini, Giuliano Corradini, Vera Cortès, Jonny Costantino, Gabriele Crepaz, Crisforme, Marinha Grande, Puzgalt, Evert Crols, Teddy Cruz, Raster cube, Daniele Cunego, Olivia Custer, Cybermohalla Ensemble, Delhi, DAAD Künstlerprogramm, Berlin, Claudia D'Aita, Luca Dal Bosco, Piergiorgio Dal Ri, Chiara Dalla Serra, Diana Dallah, Marco Dallari, Josef Dalle Nogare, Joseph Dalle Nogare, Stefano Danè, Roberto Daolio, Indrajit Das, Samarendra Das, Suva Dasmallick, Catherine David, Wouter Davids, Bart de Baere, Gianfranco de Bertolini, Manon de Boer, Michel de Broin, Alberto de Campo, Emanuela de Cecco, Giovanni De Donà, Eva De Grootte, Mauro De Iorio, Marina De Maesschalck, Ilaria e Walter de Manicor, Augustin Scott de Martinville, Taco de Neef, Daniele De Pretto, Jozanneke de Vet, Lotte de Voeght, Brecht De Wilde, Catherine de Zegher, Paolo Maria Deanesi, Patrick Dejaco, Sanne Delcroix, Maura Della Noce, Wivina Demeester, Demmenie Sport, Amsterdam, Deutsches Technikmuseum Berlin, Historical

Archive, Koen Dhous, Giacinto Di Pietrantonio, Didascalie, editorial unit, Dipendenti BAT Annamaria e Piergiorgio, Corinne Diserens, Mariantka Dobrowska, Doggerfisher Gallery, Sofia Dona, Linxi Dong, Edith Doove, Felix Dragan, Julia Draganovic, Stefano Dugnani, Madhusree Dutta, Mauro Eccel, Rodolfo Echeverra, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, Sergio Edelsztein, Zvi Efrat, Caroline Eggel, Hanns Egger, Christian Ehrentraut, Silvia Eiblmayr, Galit Eilat, Karólia Eiríksdóttir, Catherine Ekström, Mahita El Bacha Urieta, Fawn el Delmi, Ellen de Bruijne Project Space, Hadassah Emmerich, Federica Endrizzi, Christoph Engl, Nuria Enguita Mayo, Enthusiasts Archive, Epidemic, Santi and Miren Eraso, Marianna Erni, Diego Erroi, etoy.BEN, etoy.GRAMAZIO, etoy.HAEFLIGER, etoy.ISA, etoy. KUBLI, etoy.MAKI, etoy. MARLAND, etoy.MATHIS, etoy. MAX, etoy.MONOROM, etoy. NEWTRON, etoy.POL, etoy.REID, etoy.ROCKET, etoy.SILVAN, etoy. STAMBERGER, etoy.VINCENT, etoy.ZAI, EUNET (ISP), Rita Fabiana, Facoltà di Sociologia dell'Università di Trento, Patricia Falguier, Dino Farruggio, Marco Fedel, Katia Fellin, Lourdes Fernández, Ida Ferrari, Roberto Ferrari, Roberto Ferrari, Diego Ferretti, Simonetta Festa, Enrica Fico Antonioni, Elena Filipovic, Filmwork, Trento, Philip Fleischer, Jon Fletcher, Mirella Florian, Giorgia Floriani, Paola Floriani, Bonaventura Focher, Pietro Fogale, Annamaria Folgarait, Alberto Folgheraiter, Fondazione Edmund Mach, Marco Fontanari, Flavia Fossa Margutti, Luke Fowler, FRAC Bourgogne, Dijon, Rita Francheschini, Franco Soffiantino Arte Contemporanea, Franke Family, Free Agent Media, Luigi Frisinghelli, Frith Street Gallery, Matthew Fuller, Fujifilm, Fundação de Serralves, FUSE:CADRE/ Montalvo Artist Research Residency, Erika Fyrand, Galeri S.E., Galeria Fortes Vilaça, Galeria Graça Brandão, Galeria Joan Prats, Galeria Pedro Cera, Galeria Tomas March, Galerie Carlier Gebauer, Galerie Daniel Buchholz, Galerie Eigen+Art, Galeria Elisabeth Kaufmann, Galerie Erna Hécy, Galerie Fons Welters, Galerie im Taxispalais, Galerie Kamm, Galerie Meyer Kainer, Galerie Mezzanin, Galerie Nordenhake, Galerie Otto Schweins, Galerie serge le borgne, Galerie Sfeir-Semler, Gallery Peter Kilchmann, Galican Center for Contemporary Art, Santiago de Compostela, Fabrizio Gallanti, Galleri S.E, Galleria Alessandra Bonomo, Galleria Alfonso Artiaco, Galleria Claudia Gianferrari, Galleria Lia Rumma, Galleria Lorcan O'neill, Galleria Mascherino, Galleria S.A.L.E.S., Galleria Suzy Shammah, Galleria

ZERO..., Galerie Dépendance, Galerie Barbara Thumm, Gallery Nicolas Krupp, Gallery Sutton Lane, Yaara Galor, Sabine Gamper, Rany Gander, Adriano Gangi, Vasilena Gankovska, Mario Garavelli, Geoff Garrison, Heinrich Gasser, Angelika Gasser, Armin Gatterer, Alessandro Gatti, gb agency, Annet Gelink, Marco Gelmini, Roberta Gelmini, Ben Geraerts, Francesco Germinaro, Tapash Ghatak, Dario Ghidoni, Dario Ghidoni, Michael Giacomozzi, Carla Giacomozzi, Fulvio Giorgi, Paola Giori, Stefano Giovanazzi, Mikolaj Lebkowski, Giusti, David Godbold, Chris Goennawein, Goldsmiths College, London, Eva Gonzalez-Sancho, Lukasz Gorczyca, Avery Gordon, Giorgio Gori, Mario Gorni, Josef Gostner, Caroline Gostner, Simon Grand, Carolina Grau, Renée Green, Reinhold Grether, Bernd Griessmair, Dionne Griffith, Paolo Grigolli, Silvano Grisenti, Vardit Gross, Georg Grote, Michele Guarda, Carlo Guardini, Gomma Guarnieri, Claudia Güdel, Paz Aburto Guevara, Enrico Guglielmon, Guido Costa Projects, Vshakar Gupta, Antonio Gurrieri, Martin Guttmann, Irene Guzman, Alma and Meliha Hadziosmanovic, Heinz Peter Hager, Petrit Halilaj, Roger Handermann, Eýgló Harðardóttir, Graham Harwood, Stephen Haswell-Todd, Florian Hecker, Zvi Hecker, Nanna Heidenreich, Peter Heinz Hager, Labland Helsinki, Sarah Herda, Sofia Hernandez Chong Cuy, Balice Hertling, Claudio Herzog, Kathleen Heuvelmann, Maria Hlavajova, Anders Hofgaard, Holland Equipment Amsterdam, Fiona Holmes, Vereinigte Holzbaubetriebe, Karin Holzfeind, Roger Hopfinger, Gabriele Horn, Katharina Ifland, Inhotim centro de arte contemporanea, Minas Gerais, Giovanni Innella, Isabella Bortolozzi Gallery, Jorma Iso-Heiko, ITAB neon, Joi Ito, Roberto Jacoby, Nina Jan Beier, Jan Mot, Bruxelles, Martin Janda, Ullrich Janke, Andreu Jansà Matussek, Chantal Janssen, Germana Jaulin, Jayshree, Jenfri, Wang Jian Wei, Johan Koenig Gallery, Johnen Galerie, Finola Jones, Haraldur Jónsson, Brandon Joseph, Marta Jurkiewicz, Klaus-Ove Kahrmann, Stephan Kambor, Kanton und Stadt Zurich, Virginie Kastel, Jens Kastner, Kavita, Thomas Keenan, Jan Kees Dunning, Franz Kerschbaum, Johanna Ketola, Jayshree Kewalramani, Khetro, Peter Kilchmann, Patrick Killoran, Kris Kimpf, Thomas Kläpfer, Ralf Bodo Kiem, Klosterfelde Gallery, David Klotz, Norbert Knaupp, Kodak, Joachim Koester, Waltraud Kofler, Brita Köhler, Arno Kompatscher, Konstaack, Stockholm, Karina Köpf, Hubert Kostner, Ismeta Kratovac, Susann Kraupp, Helga Krobath, Stephan

Kuderna, Johannes Kuehn, Kuensterhauser Worpswede, Worpswede, Tina Kukielski, Künstlerhaus Büchsenhausen, Innsbrucker, Marta Kuzma, La Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, Paris, Philip Lachenmann, Hellmuth Ladurner, Marion Lafolger, Alois Lageder, Leo Laiti, Casper Lambeck, Yvon Lambert, Jan Kare Lameer, Roberta Lami, Brigitte Lampert, Erwin Lantschner, Michele Lanzinger, Maria Larcher, Denis Larentis, George Lawson, Francesca Lazzaretto, Tommaso Lazzaretto, Mikolaj Lebkowski, Tullio Leggeri, Luca Legnani, Paolo Legrenzi, Family Leimer, Sonia Leimer, Evi Leitner, Meiko Lenz, Valentina Lenzi, Fabrizio Leonardelli, Barbara Leoniak, Francesca Lepori, Simone Libardi, Lightmachine agency, Matthias Lilienthal, Maria Lind, Ulrike Lindmayr, Armin Linke, Lip (CMS), Kristján Lodmírfjörð, Saafiya Lone, Friedrick Look, Fausto Lorenzi, Teresa Losada, Giancarlo Lotti, Lovett/Codagnone, Padre Celeste Luchi, Luft & Laune, Federico Luger, Gitta Luiten, Marie Lund, Reinhard Lutz, Willem Maarteens, Paolo Macri, Magazzino D'Arte Moderna, Roma, Remo Magosso, Mahony, Sara Maino, Majimoto. net (ISP), Majlis Cultural Centre, Mumbai, Namita Malhotra, Management GmbH, Mandie, Stefano Mandracchia, Paolo Manfrini, Giusto Manica, Gianfranco Maranello, Josef March, Albino Marchi, Liga Marcinkevicha, Claudio Marconi, Bartomeu Mari, Hans Martens, Claudio Martinielli, Carlo Martinelli, Chus Martinez, Umberto Martini, Jean-Paul Martinon, Romano Masè, Tony Maslic, Dario Massimo, Masterji, Master-ji, Srinagar, Kobe Mathys, Franco e Eva Mattes, Anna Mattiolo, Maureen Paley, London, Family Mayer, Winifred Maynard, Martina Mazza, Riccardo Mazzei, Emily McMehen, Mediashed, Sharon Mehler, Matilde Meireles, Rosemarie Melilla, Kathleen Melis, Janssen, Germana Jaulin, Jayshree, Jenfri, Wang Jian Wei, Johan Koenig Gallery, Johnen Galerie, Finola Jones, Haraldur Jónsson, Brandon Joseph, Marta Jurkiewicz, Klaus-Ove Kahrmann, Stephan Kambor, Kanton und Stadt Zurich, Virginie Kastel, Jens Kastner, Kavita, Thomas Keenan, Jan Kees Dunning, Franz Kerschbaum, Johanna Ketola, Jayshree Kewalramani, Khetro, Peter Kilchmann, Patrick Killoran, Kris Kimpf, Thomas Kläpfer, Ralf Bodo Kiem, Klosterfelde Gallery, David Klotz, Norbert Knaupp, Kodak, Joachim Koester, Waltraud Kofler, Brita Köhler, Arno Kompatscher, Konstaack, Stockholm, Karina Köpf, Hubert Kostner, Ismeta Kratovac, Susann Kraupp, Helga Krobath, Stephan

Mühlögger, Ilkka Mukkala, Liz Mulholland, Municipality of Giarre, Musac, Leon, Museu de Arte Contemporânea, Porto, Museum Neukölln Archiv, Berlin, Anna Mustonen, Syed Muzafa, Syed Muzafar, Alexandros Mykoniatis, Adi Nachman, Mona Naggar, Sina Najafi, Jasmina Namiceva, Giusy and Sebastiano Natalicchio, Cristina Natalicchio, Sjur Nedreaas, Susan Neiman, Netzwirt/ Reto Gassmann (ISP), Max Neuhaus, Tom Nicholson, Nicole Klagsbrun Gallery, Anton Niederstätter, Boris Nieslony, Camille Norment, Fawn and Silver Norment-Asdam, Nostalgie Ya Mboka, Notam02 Sound Studio, Oslo, Hans Oberrauch, Markus Odermatt, Dietmar Offenhuber, Snorre Ofjord, Vanessa Ohlraum, Silvia Oliva, Manuel Oliveira, Manuel Oliveira, Davide Ondertoller, Nadia Ongaro, Adeline Ooi, Roberta Opassi, Adi Ophir, Oppidum, Fortezza/ Franzensfeste, Giusi Orabona, Johanna Ortner, Lorenzo Oss Eberle, Claus Osterrieder, Boedi Otong, Alfred Pasquier, Henrik Paersch, Kavita Pai, Peter Pakesch, Maureen Paley, Ranjan Palit, Marcello Pallaoro, John Palmesino, Anne Palopoli, Alexandra Pan, Carolia Paniagua, Fabio Paris, Eusebia Parotto, Sudhir Pattnaik, Padre Giovanni Patton, Lorenzo Pedrotti, Giampaolo Pedrotti, Marco Pegoretti, Peleg Family, Padre Germano Pellegrini, Mercedes Perelli, Marcelino Perelli-Valls, Gloria Perez, Andrea Pérez Hita, Cristiana Perrella, Diego Perrone, Markus Pescoller, Werner Pescosa, Kristian Peterson, Emily Pethick, Nataša Petrešin-Bachelez, Maja Petrovic-Steger, Elisabetta Pezzini, Ruth Phaneuf, Sylvia Pichler, Mariano Pichler, Mariano Pichler, João Pinharanda, Roberto Pinto, Anna Pironti, Flora Pitarch, Jaime Pitarch, Barbara Piwowarska, Helmut Pizzini, Stefan Planker, Platoon, Klaus Platern, Johanna Platzgummer, Alex Pochkaev, Alessandra Poggianti, Kurt Pöhl, Polivisioni, Alexandra Garcia Ponce, Marco Potrich, Haji Saidi Powang Matowa, Andrea Pozza, PR&R Communication, Trento, Emily Prada, Thomas Prada, Radhamohini Prasad, Tommaso Previdi, Martin Prinzhorn, promoteogallery by Ida Pisani, Nicola Prosperi, Carlo Prosser, Barbara Prugger, Alan Quireyns, Esther Quiroga, Walid Raad, Ilya Rabinovich, Alessandro Rabottini, Giuliana Racco, Radek Community, Romolo Radicchi, Kamla Raheja, Giuseppe Rampanelli, Roberto Rampanelli Menotti, Renzo Rangoni, Fabrizio Raserà, Juan Recaman, Piergiorgio Rean, Markus Redl, Victoria Redyaeva, Kees Reedijk, Mr and Mrs Tankstetter, Mount Carmel College, Bangalore, Jakob Mozarzyn, Arti Mudhkar, Julius

Marijke Respeel, Pedro Reyes, RFI Rete Ferroviaria Italiana S.p.A., Nuno Ribeiro, Claudio Riccadonna, Angelo Riccadonna, Günter Rienzer, Alessandra Riggione, Paolo Rispoli, Barbara Ritter, Roberta Rizzi, Fulvio Rizzolo, Stefano Robol , Bruna Roccasalva, Dieter Roelstraete, Nara Roesler, Irit Rogoff, Suely Rolnik, Gabriel Rolt, Lukasz Ronduda, Mirella Ronzi, Jennifer Roof, Rosenfeld Gallery (Tel Aviv), Lorenzo Rossi, Emanuela Rossigni, Maurizio Rossini, Sharon Rotbard, Francesco Rovaldi, Adrien Rovero, Alexander S.C. Rower, Arundhati Roy, Joachim Rubner, Monique Ruhe, Constanze Ruhm, Daniel Rumiancew, Maria Rus Bojan, Marc Ruyters, Salvador Diaz Gallery, Sampo Icebreaker crew, Thomas Sandri, Sergio Sannicola, Georg Santer, Hans Peter Santer, Sarai, Center for Study of Developing Society, Delhi, Maria Sartore, Andrea Sassi, Sarah Scandiffio, Ines Schaber, Katrin Schaefer, Eran Schaerf, Sabrina Schench, Bernd Scherer, Markus Scherer, Carena Schlewitt, Florian Schneider, Christian Schoen, Schubert and the WUK Werkstätten- und Kulturhaus, Martina Schullian, Stefanie Schulte-Strathaus, Stefan Schürmann, Marco Scotini, Felicity Scott, Scottish Screen Archive, Matteo Scotton, Scuderia Trentina Storica, Trento, Birgit Seebler, Walter Seidl, Carlos Sevilla, Enrico Sgarbi, Silvia Sgualdini, Roi Shani, Marc Siegel, Nico Siepen, Hafsteinn G. Sigurdsson, Joshua Simon, Bianca Maria Simoncelli, Shamvhu Prasad Singh, Natalia Sinoverska, Dirk Snauwaert, Rita Sobral Campos, Monica Soldà, Carmen Soler, Soprintendenza per i beni architettonici e per il paesaggio per le province di Firenze, Pistoia e Prato, Soprintendenza per i beni storico artistici, Provincia Autonoma di Trento, Bruno Sottoriva, Florian Spaeltz, Maddalena Spagnoli, Spencer Brownstone Gallery, Karen Spiessens, Franz Staffler, State Archive of the Republic of Macedonia, Claudio Stedile, Eleonora Stehouwer, Giuliano Stelzer, Padre Remo Stenico, Lilijana Stjepanovic, Tijana Stepanovic, Martin Stern, Alexander Strengers, Studio Guenzani, Studio P+P Milano, Karen Sullivan, Agnieszka Sural, Suprpto Suryodarmo, Swedish institute, Swiss Cultural Programme in the Western Balkans, Swiss Life, Aneta Szylak, Adam Szymczyk, Matteo Taibon, Maria Serena Tait, Maria Serena Tait, Jukka Talikka, Dimitri Tambosi, Veronica Tasciotti, TEC-IT, Pietje Tegenbosch, Erick Temmerman, Jan Temmerman, Daniela Tessarin, Paolo Marco Tezzele, The Amsterdam Fund for the Art, The Centre for

Contemporary Art, Ujazdowski Castle Warsaw, The Institut of Design and Assessment of Technology, Sebastian, The Municipality of Fortezza, The Norwegian Cultural Council, Oslo, The Royal University College of Fine Arts, Stockholm, The Samuel H. Kress Foundation, The Singapore National Arts Council, The Team at Angels Barcelona, The Thuiskopie Fund, Marlou Thijssen, Dieter Thomae, Akushika Akiwumi Thompson, Sofie Thyssen, Marco Tienghi, Frederick Tison, Paola Tognon, Renata Tommasini, Paolo Torboli, Lee Townsend, Nicholas Trembley, Raffaella Trentini, Carlo Trevisani, Trienal de Luanda, Angola, Julia Trolp, Monica Trovatielli, Nadeschda Tschapaeva, Andreas Tschurtschenthaler, Stefanos Tsivopoulos, Jonathan Turner, Bruno Turnherr, Donatella Turrina, Ukrainian Caregivers, Hans Ulrich Obrist, Mirta Valentini, Valkieser Capital Images, Francesco Valli, Frank van Acker, Sien Van Acker, Bregtje van der Haak, Docus van der Made, Erwin van der Werve, Family van der Werve, Caroline Van Eeceppeel, Jurgen Van Heesch, Noël Van Kelst, Regina Van Landuyt, Sylvia Van Peteghem, Jonas Van Puyenbroeck, Barbara Vanderlinden, Helmut Vandersmenda, Vadim Vasiliev, Tiziano Vavassori, Bruno Vecchiato, Cristiano Vecli, Giovanni Vella, Franca Venzin, Lien Vermeulen, Jan Verwoert, Angela Vettesse, Vicaar St Petersburg, Jota Videira, Paul Videsott, Anton Vidokle, Andrea Villani, Marco Viola, Gianni Visintainer, Andreas Vitt, Nico Vocario, Hortensia Voelckers, Robert Voeroes, Gianni Voltolini, Beatrice von Bismarck, Renata von Hanffstengel, Wolf von Kries, Natasha Vuga, Mikka Vuorinen, W. Pfalzer, Stephan Wackwitz, Johan Wagemans, Marina Warner, Tracey Warr, Robin Watkins, Grant Watson, Francesca Weber, Max Weber, Vittoria Weber, David Weinstein, Markus Weisback, Andrea Weiss, Barbara Weiss, Ines Weizman, Paulina Weoclawska, White Cube, Andrea Wiarda, Christian Wild, Pascal Willekens, Jaap Willemsen, Willetina Willie, Wolfgang Winkler, Zwerkei Weiden, Daniela Wolf, Donna Wolf Döskan, Michal Wolinski, Workplace Gallery, Matsuko Yokokoji, Beverly Young, Zach Feuer Gallery, Francesca Zambianco, Laura Zamparelli, Sandro Zampiero, Valentina Zampiero, Maurizio Zanin, Claudio Zanni, Bruno Zanon, Federico Zanoner, Andrea Zanotti, Mirko Zardini, Zdb - galeria zé dos bois, Zelig School for Documentary, Zeno x Gallery, Florian Zeyfang, Viola Zimmermann, Rana Zinçir, Bernet Zingg, Tirdad Zolghadr, Fulvio Zuelli

MANIFESTA 7 VENUES

SCENARIOS
FORTEZZA/FRANZENSFESTE
Fortezza/Franzensfeste

THE REST OF NOW
EX ALUMIX
Via Volta/Voltastraße 11
Bolzano/Bozen

THE SOUL
PALAZZO DELLE POSTE
Via S.S. Trinità 27
Trento

PRINCIPLE HOPE
MANIFATTURA TABACCHI
Piazza Manifattura 1
Rovereto
EX PETERLINI
Via Savioli 20
Rovereto

