



FATA MORGANA

a cura di / *curated by*
Antonia Alampi

Carlos Amorales
Goda Budvytyte
Malak Helmy
Clemens Hollerer
Basim Magdy
Luca Pozzi

testi / *texts*
Antonia Alampi
Jens Maier-Rothe

Graphic Design
Stefano W. Pasquini

Redazione
Isabella Falbo

Traduzioni / Translations
Raggio di Luna Orsi
Mike Watson

Fotografie / Photography
Marco Ravenna, Luca Sandri,
Stefano W. Pasquini, Maxzancato Zae Olutc

Si ringrazia:

Per la preziosa collaborazione il Direttore Enrico Astuni e lo staff della Galleria Astuni

Ringraziamenti speciali agli artisti Carlos Amorales; Goda Budvytyte; Clemens Hollerer; Basim Magdy; Malak Helmy; Luca Pozzi.

Grazie per la cortese collaborazione a: Berlino/Cairo, Jens Maier-Rothe; Bologna, disquincio&co; Bologna, LUDO, VIC; Cairo, Habiba Effat, Calcinelli, Franco Cenerelli; Città del Messico, Galleria Kurimanzutto; Gubbio, Oscar Mariani; Istanbul, artSümer; Pietrasanta, Studio Stagetti; Rimini, Rimini Service; Roma, Maurizio Alampi e Doris Mäninger; San Costanzo, Mauro Marchionni.

GALLERIA ENRICO ASTUNI

via Iacopo Barozzi, 3
40126 Bologna
www.galleriaastuni.net

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

© 2014 Galleria Enrico Astuni
© 2014 Per i testi Antonia Alampi, Jens Maier-Rothe
© 2014 Gli Ori ISBN 978-88-7336-559-4

FATA MORGANA

a cura di / *curated by* Antonia Alampi

Carlos Amorales
Goda Budvytyte
Malak Helmy
Clemens Hollerer
Basim Magdy
Luca Pozzi



Carlos Amoraes, *Screenplay for Amsterdam* (detail), 2012-2013, set of 100 black and white photocopies, cm 28 x 21,5 each. Courtesy the artist and Kurimanzutto, México City, Mexico

Caro lettore,
Fatamorgana è un libro complementare all'omonima mostra
svoltasi tra ottobre 2014 e gennaio 2015 presso la Galleria Enrico
Astuni di Bologna.

Suggerirei di utilizzarlo come strumento di analisi o approfondimen-
to rispetto al lavoro degli artisti presentati. Il libro contiene infatti
conversazioni con gli artisti Carlos Amoraes, Clemens Hollerer,
Basim Magdy e Luca Pozzi non solo in riferimento ai lavori mostrati,
ma più in generale rispetto alle modalità della loro ricerca artistica.
Avrai inoltre modo di leggere un testo critico sul lavoro di Malak
Helmy scritto dal curatore e scrittore Jens Maier-Rothe. Infine, ti
invito a prestare attenzione all'intervento grafico di Goda Budvytyte.

Antonia Alampi

Dear reader,
Fatamorgana is a complementary book to the homonymous exhibi-
tion which took place between October and December 2014 at
Enrico Astuni Gallery in Bologna.

I would recommend using it as a tool of analysis on the work of the
artists part of the exhibition. The book contains in fact conversations
with the artists Carlos Amoraes, Clemens Hollerer, Basim Magdy
and Luca Pozzi not only in reference to the works on view, but more
generally to their artistic research. You will also have the opportunity
to read an essay on the work of Malak Helmy written by the curator
and writer Jens Maier-Rothe. Finally, I invite you to pay attention to
the graphic intervention realized by Goda Budvytyte.

Antonia Alampi

FATAMORGANA

“...afferrò qualcosa, una parola, o meglio un nome, che lei pronunciò indicando la vastità del mare, sulla quale ora le luci sembravano disegnare una città.

Fatamorgana.

*Si rese conto che finalmente le due avevano trovato una chiave per avvicinarsi, anche se solo per pochi istanti. Forse era vero: in quella terrazza le fantasie diventavano realtà. O perlomeno consentivano di tenerla provvisoriamente lontana, la realtà”.**

Fatamorgana è una mostra di lavori che conversano su alcuni aspetti del nostro presente, caratterizzato da una crisi immaginativa sospesa nella divaricazione fra le nostalgie (di diverso segno) del passato e le attese – di volta in volta malinconiche, speranzose, palingenetiche – del futuro. I miraggi, gli effetti magici, le storie di fate e marinai che il titolo evoca spingono a interrogarsi su come il potere – politico, ma non solo – risieda sempre più nell’abilità (istituzionale) di costruire illusioni.

Riflettiamo. **Basim Magdy** (1977, Egitto) narra di promesse illusionistiche di modernizzazione e cambiamento che si risolvono in eterne delusioni, di aspirazioni e desideri collettivi sedati facendo leva su pulsioni emotive collegate a insicurezze e speranze individuali. L’infinita ripetizione e ricorrenza di eventi quasi identici,

facilitata dal virale camuffamento della realtà, è il sotto-testo di diversi lavori, da quelli di Magdy alle sculture e video di paesaggi tossici e artificiali di **Malak Helmy** (1982, Egitto). Gli elementi fantasmatici che compongono i lavori di Helmy raccontano degli alterati e spesso equivoci ritmi biologici e sociali della nostra società, in continuo e rapido mutamento, e dei sintomi che ne rivelano l'essenza. Sono le relazioni scivolose tra eventi storici minori, il linguaggio che li definisce, i paesaggi che li ospitano e gli oggetti che li osservano a comporre le allegorie di tali lavori. Allegorici appaiono gli eventi messi in scena da **Luca Pozzi** (1983, Italia), nei quali materiali e sostanze di segno diverso e di difficile identificazione costruiscono nella loro relazione momenti di surreale ma terrena sospensione. **Clemens Hollerer** (1975, Austria) gioca con l'architettura della mostra attraverso l'uso di elementi modulari che drammatizzano e confondono l'esperienza dello spazio espositivo, facendo di vuoti e trasparenze (presenti o future) solidi ma apocalittici volumi scultorei. In risposta, **Goda Budvyte** (1985, Lituania) interviene quasi segretamente, con un impercettibile quanto efficace gesto che gioca con l'identità, pur sempre fittizia, di *fatamorgana*.

In molti affermano la necessità di formulare un nuovo tipo di linguaggio globale per raggiungere un cambiamento sociale sostanziale, perché solo così, paradossalmente, risulterebbe possibile elaborare nuovi codici, liberi dai condizionamenti delle culture dominanti (o forse liberi tout court). E' sotto questa luce che possono leggersi alcuni lavori di **Carlos Amoraes** (1970, Messico), che si sviluppano a partire da una ricerca sulle lingue non semantiche. Qui, la comunicazione verbale e testuale è sostituita da espressioni astratte, articolate in immagini, frammenti di testi, segni e simboli composti attraverso libere associazioni per lo più visive, arrivando a una sorta di potente anarchia narrativa, che costituisce un'alternativa *in sé* alla realtà. Forse è dell'ambigua forza politica dell'avanguardia poetica che si sta parlando. E probabilmente era vero: in quella terrazza le fantasie diventavano realtà. Ma la realtà – come il protagonista della storia intuì per la prima volta – può essere tenuta lontana solo provvisoriamente.

Antonia Alampi

*Estratto da I Mondi sommersi ritornano, Ctonia Edizioni, di M.A.

FATAMORGANA

"... he grasped something. A word, or better a name, which she pronounced indicating the vastness of the sea, over which the lights seemed to draw a city.

Fatamorgana.

*He realized that the two had finally found a key to get closer, even if only for a few moments. Perhaps it was true: in that terrace fantasies became reality. Or at least, they kept it temporarily distant, the reality. "***

Fatamorgana is an exhibition of artworks that speak to certain aspects of our present, characterized by a crisis of imagination suspended in the gap between the nostalgias (of different signs) of the past and the expectations – melancholic, hopeful, paligenetic – of the future. The mirages, the magic effects, the stories of fairies and sailors that the title evokes invite us to wonder about how power – political power, but not only – increasingly resides in the (institutional) ability to build illusions.

Let's reflect. **Basim Magdy** (1977, Egypt) tells of illusionary promises of modernization and of change that recast in eternal delusions, sedating wishful thinking and social imagination by relying on emotional impulses associated almost exclusively with individual insecurities. The endless repetition and recurrence of

almost identical events, facilitated by the viral camouflage of reality, is the subtext of several works, from Magdy's images to Malak Helmy's (1982, Egypt) sculptures and videos of toxic and artificial landscapes. The visionary elements that make the work of Helmy speak of the altered and often equivocal biological and social rhythms of our society and of the symptoms revealing its essence. Her allegories are composed of the slippery relationships between minor historical events, the language that defines them, and the landscapes and objects that anchor them. The events staged by **Luca Pozzi** (1983, Italy) – in which materials and substances of different signs and of hybrid identity build moments of earthly but surreal suspension – also appear allegorical. Meanwhile, **Clemens Hollerer** (1975, Austria) plays with the exhibition's architecture through the use of modular elements that dramatize and confuse the experience of the space, making of voids and transparencies (of the present or of the future) solid but apocalyptic sculptural volumes. In response, **Goda Budvytyte** (1985, Lithuania) intervenes almost secretly, with a subtle but assertive gesture that plays with the ever-changing nature of *fatamorgana*.

Many claim the need to formulate a new form of language to achieve a substantial global change, as only then, paradoxically, it could be possible to develop new codes, free from the constraints of dominant cultures (or perhaps free *tout court*). It's in this light that we can read the works of **Carlos Amoraes** (1970, Mexico), which stem from a research into non-semantic languages. Here, verbal and textual communication is replaced by abstract expressions, articulated in images, fragments of texts, signs and symbols composed by free and mostly visual associations. The result is a powerful anarchic narrative, which in itself proposes an alternative to reality.

Maybe it's the ambiguous political force of the poetic avant-garde that we are talking about. And probably it was true: in that terrace fantasies became reality. But reality – as the protagonist of the story sensed for the first time – can be kept away only temporarily.

Antonia Alampi

*Excerpt from *I Mondi sommersi ritornano*, Ctonia Edizioni, by M.A.

Partial view of the exhibition *fatamorgana*, Bologna, Galleria Enrico Astumi, 2014.
Carlos Amoraes, *Screenplay for Amsterdam*, 2012-2013; Malak Helmy, *Scene 4: A composition for gradients*, 2014





Partial view of the exhibition *fatamorgana*, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2014





Partial view of the exhibition *fatamorgana*, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2014.
Malak Helmy, *Records from the Excited State – Chapter 3: Lost Referents of Some Attraction*, 2012; Clemens Hollerer, *No Shelter*, site-specific, 2014



Clemens Hollerer, *No Shelter*, site-specific, variable dimension, 2014. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna



Partial view of the exhibition *fatamorgana*, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2014.
Carlos Amoraes, *Screenplay for Amsterdam*, 2012-2013; Malak Helmy, *marble marble fountain gurgle fountain marble marble*, 2014;
Malak Helmy, *Scene 4: A composition for gradients*, 2014



Partial view of the exhibition *fatamorgana*, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2014.
Basim Magdy, *Every Subtle Gesture*, 2013; Luca Pozzi, *Trinity Platform [Coordinates Giza complex + Orion Constellation]*, 2014



Carlos Amoraes, *Amsterdam*, 2013, digital film, black and white, with sound, 21'. Courtesy the artist and Kurimanzutto

BUILDING MOMENTS OF SOCIAL ANARCHY

[Costruendo momenti di anarchia sociale]

una conversazione con Carlos Amoraes

AA: Vorrei iniziare parlando dell'opera inclusa in questa mostra, *Screenplay for Amsterdam*. Mi ha colpito immediatamente come, in qualche modo, contenga in sé interessi, correnti di ricerca e approcci diversi che ho ritrovato in molte delle tue opere del passato, ma anche in quelle più recenti: l'interesse nei linguaggi non-semantiche e nelle forme linguistiche alternative; l'uso di metodi sperimentali per la costruzione di narrazioni, con un tocco quasi Dadaista, nella relazione con il caso e le associazioni casuali; l'ambigua forma dei simboli, con un contenuto che è difficile da afferrare, nonostante il loro aspetto familiare; l'uso dei soli colori bianco e nero e di superfici molto semplici, come ad esempio le fotocopie; la ripetizione...e sento che potrei proseguire. Puoi dirmi di più su questa opera, e come la consideri in relazione ai progetti precedenti?

CA: Questa *screenplay* (sceneggiatura, ndr) è fatta in un modo molto strano e non sarebbe di valore per nessun produttore cinematografico. In sé era il mio modo di avvicinarmi al soggetto per la creazione del film. Prima di tutto, ho stabilito alcune idee visive e il tono del film. Poi, l'ho presentato al direttore della fotografia e agli attori, non dando loro informazioni utili su come girare il film, ma dandogli un'idea del tono che volevo raggiungere.

Per creare questo film ho fatto affidamento sulla mia esperienza acquisita con metodi e lavori passati come ad esempio *Liquid*



Carlos Amoraes, *Screenplay for Amsterdam* (detail), 2012-2013, set of 100 black and white photocopies, cm 28 x 21,5 each. Courtesy the artist and Kurimanzutto, México City, Mexico

Archive. Sebbene, invece di usare quella raccolta di segni e simboli, ho preso, come punto di partenza, i ritratti degli attori e ho usato solo una fotocopiatrice per sovrastampare i ritratti e creare molti strati. Ho anche incluso il testo che l'autore argentino Reinaldo Laddaga aveva scritto, un testo molto enigmatico e frammentato, incomprensibile. Un'altra importante decisione fu di conservare solo una singola immagine fatta da ognuno e non riprodurla. In questo senso ogni fotocopia è diventata preziosa.

AA: Parlando di *Amsterdam*, hai menzionato come le premesse di lavoro per il film, quindi suppongo il modo in cui era costruito e scritto, "hanno consentito uno *stato di eccezione* paragonabile ad un momento di anarchia sociale". Puoi dirmi di più in merito?

CA: Sì, il fatto è che una sceneggiatura così aperta ha consentito una sorta di incertezza, tutto il team è stato disponibile ad improvvisare. Di solito nel cinema tutte le persone coinvolte hanno un'opinione riguardo a come il film è o dovrebbe essere fatto, se è un documentario o una fiction. Già questa distinzione è abbastanza vicina alle idee di ciascuno riguardo alla sperimentazione o all'improvvisazione. Tutti solitamente necessitano di conoscere la storia in anticipo e io non ero interessato a questo, piuttosto all'opposto, in realtà volevo fare un film nel quale la storia poteva solo essere conclusa una volta redatta. Ciò non significa che noi improvvisavamo irrazionalmente giorno dopo giorno. Al contrario, il tono è stato determinante per la direzione del film, e in questo senso il copione e la sua forma si sono rivelati molto importanti per l'obiettivo da raggiungere.

Per realizzare il film ci siamo chiusi nel mio studio per un mese, e questo è un altro elemento altamente influente per il lavoro. La struttura del gruppo di ripresa è come una micro-società che ha bisogno, o è spesso organizzata, tramite una struttura molto gerarchica e trovo che noi abbiamo filmato realmente sfidando questa struttura. Per questo, prima, ho parlato di "anarchia sociale".

AA: In effetti qualcosa che appare sempre di più nel tuo lavoro, molto evidente anche nel tuo ultimo film realizzato per la 8th Berlin Biennale, è un interesse nel concetto di anarchia e come ciò si relazioni alla pratica artistica e alla figura dell'artista stesso. Può l'artista essere definito come il solo attore emancipato all'interno del contesto neoliberale?

CA: Non so se davvero l'artista sia il solo possibile attore emancipato nel contesto neoliberale! Mi piacerebbe, ma dobbiamo anche affrontare la realtà!

Per risponderti prima ho bisogno di menzionare che nell'anarchia il mercato è il luogo sociale per lo scambio economico, un luogo che non dovrebbe essere regolato da un governo. Vi sono livelli variabili di conoscenza in questa filosofia, sostanzialmente organizzata intorno a due opposte posizioni: coloro che difendono la proprietà

del proprio prodotto – che credono nel copyright – e coloro che credono che i prodotti dovrebbero avere il copyright libero – essere una proprietà comune – attuabile finché esso può essere venduto sul mercato. Due esempi sono Microsoft VS LINUX, o gli anarchici di sinistra VS il Tea Party.

Penso che conoscere questi tipi di posizioni anarchiche possa essere un buon strumento per comprendere cosa stia succedendo nella società in cui viviamo oggi. Trovo che il dibattito sull'anarchia possa consentirci di pensare oltre la classica opposizione politica di destra e sinistra. Perlomeno, come artista, mi permette di pensare e agire conseguentemente all'interno di un ambiente dove da una parte il mercato rappresenta uno dei più forti fenomeni economici neoliberali, non regolati; e dall'altra vi è un mondo accademico altamente politicizzato che richiede un discorso dialettico politicamente corretto/non-corretto.

Ritornando al processo di ripresa, con le sue tre fasi (pre-produzione, produzione e post-produzione) cerco di concedermi una certa libertà dalla politica e dalle istituzioni neoliberali. Mi piace pensare a queste tre fasi quanto più possibile indipendenti, solo per essere libero, per quanto posso, da ogni esigenza sia economica, sia accademica, sia anche dalle mie richieste artistiche. Quando riprendo voglio esercitare il diritto di cambiare opinione durante il processo, per cercare il senso di ciò che sto facendo per la creazione del film, invece di stabilire tutto in anticipo.

AA: Perché il titolo *Amsterdam*? Non posso non pensare alla tua vita passata nella città.

CA: Hai ragione, ha a che fare con gli anni che ho vissuto lì. Ha di nuovo a che vedere con il tono. Durante le riprese del film mi sono reso conto di cosa stesse succedendo con gli attori, e ciò mi ha ricordato, in modo astratto, certe sensazioni che ho avuto quando vivevo lì. Era una sorta di oscurità nelle mie relazioni personali e nel mio abuso di alcol. Poi mi sono ricordato la canzone di Jacques Brel e ho trovato un bel film di lui che canta *Amsterdam* all'Olympia a Parigi. Ero elettrizzato dall'intensità del cantante così ho usato questo film come base per chiedere all'attore di agire.

AA: Puoi parlarmi del tuo rapporto con il suono e la scrittura musicale e il suo importante ruolo all'interno dei tuoi lavori? Guardando *Amsterdam*, per esempio, la sceneggiatura quasi sembra agire come una partitura più che un copione e nel film stesso il suono sembra un racconto parallelo a quello visivo. Guardando il tuo ultimo film *El Hombre que hizo todas las cosas prohibidas*, il suono e gli invisibili strumenti di produzione sembrano essere aggiunti ad attori e personaggi del film, direttamente interagendo con gli stessi esseri umani. Naturalmente non posso non menzionare anche *Orellana's Fantasia*, nel quale gli strumenti e il musicista compongono l'intero film. E poi certamente *Matanga, We'll See How All Reverberates*, ...

CA: La musica è ovunque nel mio lavoro! Il fatto è che non sono uno scrittore ma un visual artist. Quando lavoro non penso attraverso testi ma attraverso immagini. Non posso fare a meno di fare questo. Non ho una mente narrativa. Per fare un film ed essere capace di avere a che fare con nozioni di tempo, uso la musica come una risorsa, come una base. La musica è astratta tanto quanto può esserlo narrare con le immagini. Quando ho riconosciuto che non potevo, o non volevo, scrivere una storia come in un consueto copione di teatro o di film, la musica è diventata per me l'opzione per articolare la mia relazione con il tempo. In *El Hombre que hizo todas las cosas prohibidas* ho dato uno strumento ad ogni attore e da lì abbiamo sviluppato i personaggi. Qualcosa di così semplice come "tu sei un sassofono e tu un triangolo e così via". Tutti gli aspetti psicologici sono il loro proprio personale contributo, per quanto ne avevano bisogno. Era indifferente se erano buoni o cattivi, felici o tristi. Ogni aspetto emotivo mi andava bene.

AA: Vi è anche un certo interesse verso l'idea di avanguardia nelle tue opere, la rottura con la tradizione e le sue implicazioni, anche nel suo potenziale politico. Mi chiedo quanto questo interesse abbia guidato la tua vorace curiosità, esemplificata dalla continua trasformazione del tuo lavoro e dai tuoi interessi di ricerca.

CA: Provengo da una famiglia di artisti di sinistra, molto tipica della generazione post '68. I miei genitori erano persone del ceto medio attratte dagli ideali del partito comunista, hanno idealizzato Cuba, hanno realizzato arte politica di sinistra, mia madre era una delle artiste pioniere del movimento femminista in Messico, etc. Già da molto giovane ho visto le contraddizioni che le loro vedute politiche avevano in relazione con la vita che stavano vivendo, quando sono cresciuto mi sono ribellato a quella situazione ma non volevo diventare una persona di destra, dal momento che detesto anche quello. Così mi sono ritrovato a rifiutare entrambe le parti politiche. Il ché mi ha portato a chiedermi cosa succeda quando non si è di destra o di sinistra. Detesto l'ipocrisia di entrambe le posizioni. Suppongo di aver trovato nella storia dell'avanguardia momenti in cui gli artisti e gli scrittori trascendevano la politica per qualcos'altro, un altro ideale, un ideale che va oltre queste posizioni, e in questo senso non intendo un formalismo apolitico.

AA: Questa riflessione mi dà l'opportunità di chiederti degli interventi nel giornale che hai realizzato nell'estate del 2013, soprattutto riflettendo sul ruolo dell'avanguardia poetica in Cile.

CA: Questo intervento era parte di una ricerca sulla poesia, specificamente in Cile, basata sulla lettura del libro di Roberto Bolaño *Distant Star*. In questo libro, l'autore presenta un personaggio che s'infiltra in un workshop letterario nei primi anni settanta, e che quando ci fu il colpo di stato si rivelò essere un fascista. Il personaggio non solo è responsabile della scomparsa degli illustri poeti del workshop ma diviene anche il poeta d'avanguardia del nuovo regime fascista. Dopo la lettura del libro ho capito che le



Carlos Amoraes, *Screenplay for Amsterdam* (detail), 2012-2013, set of 100 black and white photocopies, cm 28 x 21,5 each. Courtesy the artist and Kurimanzutto, México City, Mexico

azioni poetiche di questo personaggio, come scrivere poesie nel cielo utilizzando un aeroplano, sono quelle realizzate a NY negli anni ottanta dall'importante poeta cileno Raul Zurita. Quindi mi sono chiesto perché Bolaño avesse utilizzato la poesia di Zurita per il suo personaggio fascista immaginario. Zurita sicuramente non è mai stato un fascista, in realtà è esattamente all'opposto ed è stato questo a innescare un grande interrogativo. C'era un conflitto alla base del testo di Bolaño, un conflitto celato nella sua storia. Così ho iniziato a ricercare le possibilità di un versante o aspetto fascista nella poesia e nelle arti visive cilene in quell'arco temporale. Ho iniziato a trovare alcune informazioni, e tutto si è trasformato in una investigazione giornalistica che ho organizzato qui nel mio studio, divenuto per alcuni mesi *El Bureau Fantasma*, un'agenzia di stampa fantasma.

Ora, il contenuto che tale agenzia di stampa stava generando doveva essere pubblicato. Avevo notato che i più importanti quotidiani in Messico tendono a pubblicare notizie irrilevanti tra le storie rilevanti. Così ho chiesto a un giornalista che conosco se la redazione usasse o meno informazioni *riempitive* quando non in grado di usare l'intero spazio delle pagine con informazioni reali. Lui ha confermato ciò, chiarendo che i giornalisti non sono in grado di coprire con informazioni sufficienti l'intero giornale, così i direttori spesso riempiono questi spazi vuoti con notizie economiche o gratuite. Ho chiesto a questo giornalista di aiutarci per accedere questi spazi riempitivi con le nostre informazioni, così abbiamo iniziato a lavorare con lui sui metodi per costruire le nostre notizie come reali, e abbiamo cominciato a infiltrare il giornale senza che i direttori lo sapessero. Siamo riusciti a infiltrare sette articoli in due mesi fino a raggiungere l'11 Settembre, quando le notizie riguardo il 40° anniversario del colpo di stato cileno hanno coperto l'intero giornale e le nostre informazioni sono state incluse. Queste operazioni sono state nascoste nell'anonimato, firmando gli articoli usando forme come "Dalla redazione", "Agenzie" ecc., tutte forme comunemente usate per mascherare l'assenza di autorialità delle notizie irrilevanti.

Per quanto mi riguarda, è stato molto emozionante pubblicare la nostra ricerca storica sulla poesia e la politica cilena in *tempo reale*, quindi davvero mentre la stavamo realizzando, e sapendo che questa informazione si ritroverà nella biblioteca nazionale che archivia tutte le pubblicazioni dei quotidiani. È stato come infiltrare la nostra ricerca sulla storia nella storia, ironicamente sfruttando l'autorità che di fatto i giornali hanno, anche se, a dire il vero, non ce l'hanno più.

AA: Ma anche riflettendo sullo stato dell'informazione ed esplicitamente sfidando e interrogando il grado di verità, e d'impegno, di cui il mezzo si fa portatore.

CA: Sì, certo. Non so se quello che ho appena descritto è solo un caso che accade nei giornali messicani, voglio credere che il *The Guardian* o il *The New York Times* siano istituzioni credibili... È uno

scandalo essere riusciti a pubblicare quello che abbiamo fatto, specialmente perché questo mostra la vulnerabilità dei media e più significativamente il cinismo con il quale i suoi produttori gestiscono le informazioni. Si presume che nell'enorme oceano di informazioni nessuno legga realmente, e ciò apre degli spazi vuoti nel sistema che penso sia interessante esplorare, come artista. Sostanzialmente, lavorando all'interno delle istituzioni senza che le istituzioni ne siano consapevoli...

AA: Sembra non esserci veramente una conclusione, almeno in termini di quello che menzioni sopra riguardo lo spazio esistente tra la sinistra e la destra. Su questa nota, mi chiedo se oggi si possa comunque ancora parlare di destra e sinistra politica...

CA: Pochi giorni fa qualcosa di davvero interessante è successo qui in Messico. Forse sai della repressione violenta e della scomparsa di un largo gruppo di studenti nello stato del Guerrero. Le forze di repressione erano composte dagli agenti di polizia mescolati con gli assassini del "Cartello della droga". Dopo questo evento sono avvenute molte manifestazioni di massa e durante una di queste Cuahutemoc Cardenas, il leader storico e morale della sinistra, è stato inseguito dai manifestanti mentre cercava di andare verso il palco. Questo rifiuto del partito di sinistra è molto significativo, perché manifesta la sua irrilevanza come posizione politica per una parte della popolazione che storicamente si identificava con essa. Ciò non significa che le persone si sono orientate verso la destra o verso il centro, significa che le persone non credono più nei partiti politici, e che qualcos'altro deve essere trovato per la politica, e ciò non è neppure la Nuova Sinistra. Cosa accade quando le classiche strutture politiche diventano obsolete, come lo sono oggi? Quando istituzioni serie come i giornali non sono affidabili? E quando lo stato è governato da criminali e politici corrotti? Politici criminali...sembra che destra e sinistra, come parti politiche, siano solo mezzi per affari personali!

AA: Ora vorrei ritornare su qualcos'altro, la tua pratica artistica, mi sento in dovere di chiederti del tuo *Liquid Archive* e quanto pensi ci sia ancora una sua eredità nei tuoi lavori più recenti. E inoltre, l'archivio continua ancora a crescere?

CA: Ho smesso di utilizzarlo da più di tre anni, quando l'ho distrutto (in termini visivi) e frammentato per farlo diventare una sorta di tipografia astratta che ricorda la calligrafia di Henri Michaux. Da allora ho lavorato utilizzando un principio tipografico invece di uno pittorico. Credo di stare approcciando il mio lavoro visivo dal punto di vista della scrittura.

Alcuni mesi fa mi sono reso conto di poter organizzare le mie *working images* come caratteri tipografici. Voglio dire che posso organizzare le mie immagini utilizzando un gestore di font, così posso usare la tastiera per inserire i segni nella pagina bianca, come con il testo.

Questa procedura mi consente un modo di pensare differente in relazione alla composizione dell'immagine e al suo significato. Inoltre, dal momento che queste disposizioni sono codificazioni, posso dissimulare la struttura narrativa direttamente negli aspetti visivi.

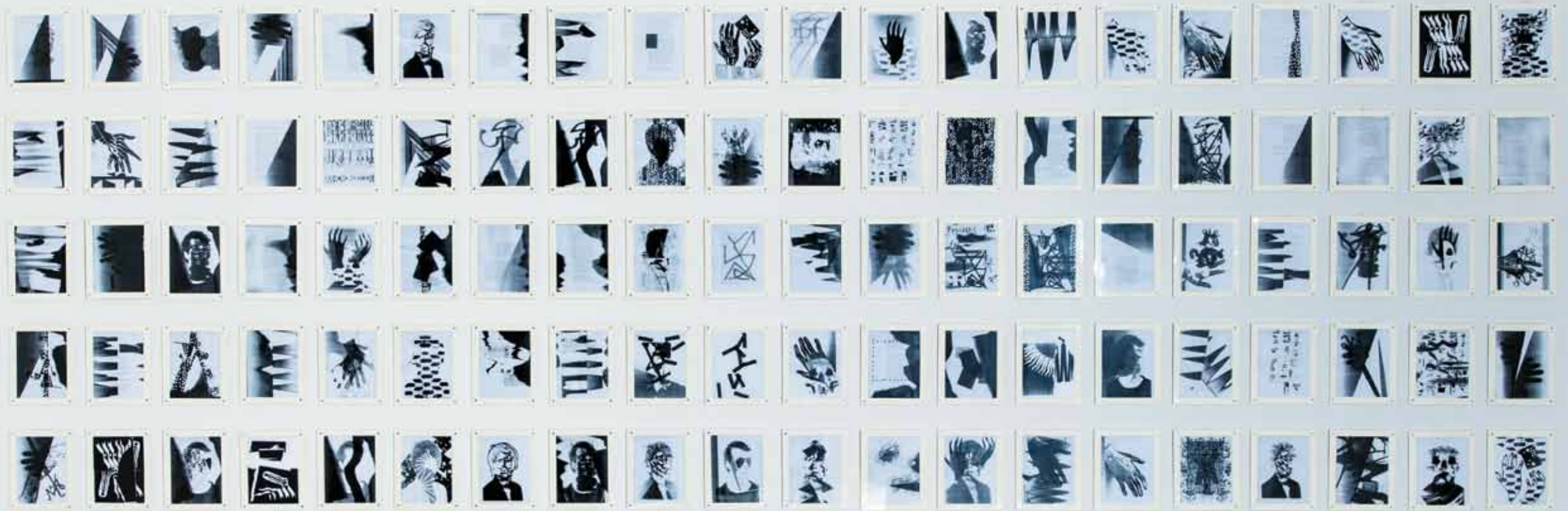
Questa idea di avere collezioni di font invece di un archivio di immagini ha una diretta relazione con la tradizionale tipografia, dove i tipografi conservavano le loro collezioni di font e le utilizzavano e le riutilizzavano per comporre le linee di testo del libro. L'uso delle immagini come font è ciò che nutre opere come *Screenplay For Amsterdam*. Sono esperimenti con procedure pittografiche. Esperimenti che possono essere usati per creare film, arte o musica.

AA: Come vedi il tuo ruolo come artista e come regista? Spesso hai menzionato come sembrano essere differenti questi due ruoli.

CA: Sono un artista che fa film. Sicuramente entrambi i ruoli sono differenti e qualche volta contraddittori nella pratica, ma se si trascendono gli aspetti superficiali del prodotto, entrambi i ruoli esistono per lo stesso fine.



Carlos Amoraes, *The Man Who Did All Things Forbidden*, 2014, HD Film, black and white, with sound, (40')
Courtesy the artist and Kurimanazutto



Partial view of the exhibition *fatamorgana*, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2014.
Carlos Amoraes, *Screenplay for Amsterdam*, 2012-2013, set of 100 black and white photocopies, cm 28 x 21,5 each.
Courtesy the artist and Kurimanzutto, México City, Mexico

BUILDING MOMENTS OF SOCIAL ANARCHY

a conversation with Carlos Amoraes

AA: I would like to start by talking about the work included in this exhibition, *Screenplay for Amsterdam*. It immediately struck me as somehow containing in itself different interests, currents of research, and approaches that I have been reading in many of your past, but also later works: the interest in non-semantic languages and alternative linguistic forms; the use of experimental methods for building narratives. It has an almost Dadaist touch in its relation to chance, and to haphazard associations; the shape of ambiguous symbols, with a content that is difficult to grasp despite their familiar appearance; the use of only black and white colors and very simple surfaces, such as photocopies, the repetition...and I feel I could go on. Can you tell me more about this work, and how you think it relates to previous projects?

CA: This *screenplay* is made in a very odd way and wouldn't be useful to any regular filmmaker. It in itself was my way to approach the subject for the making of the film. I established some visual ideas and the tone of the film first in it. I then showed it to the cinematographer and to the actors, and although it didn't give them any useful information about how to film in practical terms, it gave them an idea of the tone I wanted to achieve.

For making it I relied on my experience with past procedures and works such as the *Liquid Archive*. Though instead of using that collection of signs and symbols, I took as a starting point the portraits of the actors

Carlos Amoraes, *Screenplay for Amsterdam* (detail), 2012-2013, set of 100 black and white photocopies, cm 28 x 21,5 each. Courtesy the artist and Kurimanzutto, México City, Mexico

and just used a photocopy machine to overprint on them and create many layers. I also included the text that Argentinian author Reinaldo Laddaga wrote, which is a very puzzling and fragmented text, a very obscure one. Another important decision was to keep just one single image from each one made and not to reproduce it. In this sense each photocopy became precious.

AA: When speaking of *Amsterdam*, you mentioned how the working premises for the film – so I guess the way it was constructed and scripted – “allowed for a ‘state of exception’ comparable to a moment of social anarchy”. Can you tell me more about your thoughts on this?

CA: Yes, the thing is that such an open script allowed for a sort of uncertainty, in the sense that I managed to have the whole crew open for improvisation. The usual thing with cinema is that everyone involved has an opinion about how it is or should be done, whether it is a documentary or fiction. Already that distinction is enough to close everyone’s ideas about experimenting or improvising. Everyone usually needs to know the story beforehand and I was not interested in that, quite the opposite in fact, I wanted to do a film whose story could only be finalized once it was edited. But this doesn’t mean that we only improvised mindlessly day after day, on the contrary, the idea of tone was very influential for the direction the film took in the end, so the script and its form revealed themselves to be very important in achieving the goal.

To realize the film we locked ourselves in my studio for one month, and this was another highly influential element for the work. The structure of a filming crew is like a micro society that needs – or is often organized via – a very hierarchical structure and I find that by the way we filmed we really challenged that. This is why I spoke of “social anarchy” before.

AA: Indeed, something that I feel increasingly appears in your work, very evident also in your last film realized for the 8th Berlin Biennale, is an interest in the notion of anarchy, and how it relates to artistic practice, and to the figure of the artist himself. Could the artist be defined as the only emancipated actor within the neoliberal context?

CA: I don’t really know if the artist is the only possible emancipated actor in the neoliberal context! I wish so but we also have to face reality!

To answer you first I need to mention that in anarchy the market is the social place for economical exchange, a place that should not be regulated by a government. There are varying degrees of understanding in this philosophy, basically organised around two opposite positions: those that stand for the ownership of one’s product – who believe in copyright –, and those who believe that products should be copyright free – a common property – viable as

long as it can be sold in the market. Two examples are Microsoft VS LINUX, or the left wing anarchists VS the Tea Party.

I think that understanding these types of anarchic positions can be a good tool to figure out what is going on in the society in which we are living today. I find that the debate on anarchy can allow us to think beyond the classical political opposites of right and left. At least, as an artist, it allows me to think and act consequently inside an environment where on the one hand the market represents one of the strongest neoliberal, non regulated, economic phenomenon whilst, on the other, there is a highly politicised academia demanding a politically correct/ non-correct dialectical discourse.

Returning to the filming process, with its three phases (pre-production, production and post-production) I try to allow myself a certain freedom from neoliberal politics and institutions. I like to think of these three phases as independent as possible, just to be free as much as I can from any demand, either economic, academic, or even from my own artistic demands. When filming I want to exercise the right to change opinion during the process, to look for the meaning of what I am doing through making the film instead of establishing everything beforehand and just getting content with being an effective filmmaker.

AA: Why the title *Amsterdam*? I can’t but think of your past life in the city.

CA: You are right and it has to do with the years that I lived there. Again it has to do with tone. While shooting the film I realized that what was going on with the actors reminded me in an abstract way of certain sensations that I had when I was living there. It was a sort of darkness in my personal relations and in my abuse of alcohol. Then I remembered Jaques Brel’s song and I found a beautiful film of him singing *Amsterdam* at the Olympia in Paris. I was thrilled by the singer’s intensity so I used this film as a base to ask the actor to act.

AA: Can you tell me about your relationship to sound and the writing of music, and its important role within your works? If looking at *Amsterdam* for instance, the screenplay almost seems to act as a musical score more than a script, while in the film itself the sound seems a parallel narrative to the visual one. If looking at your last film *El Hombre que hizo todas las cosas prohibidas*, sound and the invisible instruments producing it seem to be actors and characters added to the film, directly interacting with the human ones. Naturally I can’t but mention also *Orellana’s Fantasia*, in which the instruments and the musician make the whole film. And then of course *Matanga, We’ll See How All Reverberates*, ...

CA: Music is everywhere in my work! The thing is that I am not a writer but a visual artist. When I work I don’t think through texts but through images. I can’t help doing that, I don’t have a narrative mind.

To make a film and be able to deal with notions of time I use music as a resource, as a base. Music is abstract as much as narrating with images can be. When I recognized that I can't, or won't, write a story as in a usual theatre or film script, music became the option for me to articulate my relation to time. In *El Hombre que hizo todas las cosas prohibidas* I gave an instrument to each actor and from there we developed the characters. Something as basic as "You are a saxophone and you a triangle and so on". All the psychological aspects are their own personal contribution as far as they needed it. I didn't mind if they were good or bad, happy or sad. Every emotional aspect was fine with me.

AA: There is also a certain interest with the definition of a vanguard in your works, the rupture with tradition and its implications, also in its political potential. I wonder how much this directly features in your practice as an artist, and has guided your voracious curiosity, to me exemplified by the continuous transformation of your work, and your research interests.

CA: I come from a left-wing family of artists, very typical of the post '68 generation. My parents were middle class people attracted to the communist party ideals, they idealized Cuba, made left wing political art, my mother was one of the pioneer feminist artists in Mexico, etc. Already when very young I saw the contradictions that their political views had in relation to the life we were living, so when I grew up I became rebellious against that but still I didn't want to become a right wing person, as I also detest that. So I found myself in the middle of something that was rejecting either political side, something that has troubled me since: what happens if you aren't left or right? I detest the hypocrisy of both positions. I guess I have found in the history of the vanguards moments where the artists and writers transcended politics for something else, another ideal, one that goes beyond those positions, and I don't mean an apolitical formalism.

AA: I take this reflection as a chance to ask you also about the newspaper interventions you realized in Summer 2013, mostly reflecting on the role of the poetic avant-garde in Chile.

CA: This was part of a research about poetry, specifically in Chile, based on reading the book by Roberto Bolaño, *Distant Star*. In it, the author presents a character that infiltrates a literary workshop during the early seventies, whom when the coup d'état happens turns out to be a fascist. He is not only responsible for the disappearing of the prominent poets from that workshop but he also becomes the avant-garde poet of the new fascist regime. After reading the book I realised that the poetic actions that this character performed, such as writing poems in the sky using an airplane, are those that the enormously important Chilean poet Raul Zurita enacted in NY in the eighties. So I asked myself why Bolaño used Zurita's poetry for that of his fictional fascist character. Zurita isn't a fascist by any means, in fact he is quite the opposite, and this triggered in me a big question.

Partial view of the exhibition *fatamorgana*, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2014. Carlos Amorales, *El Buro Fantasma (The Ghost Bureau)*, 2014, set of 4 printing plates, cm 53 x 76 each. Courtesy the artist and Kurimanzutto, México City, Mexico



There was a conflict underlying Bolaño's text, a conflict concealed in his story. So I began to research on the possibility of a fascist side or aspect in Chilean poetry and visual arts from that historical time frame. I began to find some information, and everything turned into a journalistic-like investigation that I organized here in my studio, which transformed for some months into El Bureau Fantasma, a ghost news agency.

Now, the content that this news agency was generating had to be published. I had noticed that the most important newspapers in Mexico tend to publish irrelevant news in between the relevant stories. So I asked a journalist that I know if the editorial board was using fillers when not being able to use the whole space of the pages with actual information. He confirmed this by explaining that the journalists in the newspapers aren't able to cover the entire newspaper with enough information, so the editors often have to fill these empty slots with cheap or free news. I asked this journalist to help us access one of these filler spaces for our information, so we started to work with him on methods to make our news read like actual notes, and we began to infiltrate the newspaper without the editors actually knowing about it. We managed to infiltrate seven notes in two months until we reached the 11th of September, when news about the 40th anniversary of the Chilean coup d'état covered up the whole newspaper, and our information was included. This was an operation that was concealed in anonymity, we signed the notes by using forms like "From the Editor", "Agencies", etc., all forms that are commonly used to disguise the lack of authorship of the irrelevant news.

For me it was very exciting to publish our historical research on Chilean poetry and politics in "real time", so really as we were making it, and knowing that this information will end up in the national library that stores all the daily newspaper publications. It was like infiltrating our research on history in history, ironically by using the factual authority that newspapers have, even if they actually don't have it anymore.

AA: But also of course reflecting on the state of information, and directly challenging and questioning the degree of truth, and even of engagement, that the media actually bears.

CA: Yes, sure. I am not aware if what I just described is only a case that happens in Mexican newspapers, I want to believe that The Guardian or The New York Times are credible media institutions... It is a scandal that we managed to publish what we did, especially because this shows the vulnerability of the media and more importantly the cynicism with which its producers handle information. It's assumed that in the ocean of massive information no one really reads, and that opens up empty slots in the system, that I think can be interesting to explore as an artist. It's basically working inside the institution without the institution being aware of it...



Carlos Amoraes, *Amsterdam*, 2013, digital film, black and white, with sound, 21 min. Courtesy the artist and Kurimanzutto



Carlos Amorales,
El Buro Fantasma
(*The Ghost Bureau*),
2014, set of 4
printing plates, cm
76 x 53. Courtesy
the artist and
Kurimanzutto,
México City, Mexico

AA: There seems to be no conclusion really, at least in terms of what you mention above about the space living in between left and right. Though on this note I also wonder if today we can really still talk about political left and right anyway...

CA: A few days ago something really interesting happened here in Mexico. You may be aware of the violent repression and disappearing of a large group of students in the state of Guerrero. The forces of repression were composed of police agents mixed with drug cartel assassins. After this happened many massive demonstrations occurred and during one Cuahutemoc Cardenas, the historical and moral leader of the left, was chased out by the demonstrators when heading towards the podium. This rejection of the left wing is highly significant, because it manifests its irrelevance as a political



position for a section of the population that historically identified with it. This doesn't mean that people have turned to the right or to the centre, it means that people don't believe in political parties anymore and that something else has to be found as viable for politics, and that is not the New Left either. What happens when the classical political structures become obsolete as they are today? When serious institutions such as newspapers aren't reliable? And when the state is ruled by criminals and corrupted politicians? Criminal politicians... It looks like right and left, as political sides, are just means to make personal business!

AA: I know. I am now turning to something else, back to your artistic practice, but I feel compelled to also ask you of the liquid archive, and how much you think there is still a legacy of it in your more recent works. And also, does the archive still continue to grow?

CA: I stopped using it since more than three years ago, when I destroyed it (in visual terms) and fragmented it to become some kind of abstract typography that reminds of Henri Michaux's calligraphy. Since then I have been working by using a typographic principle instead of a pictorial one. I guess that I am approaching my visual work from the side of writing.

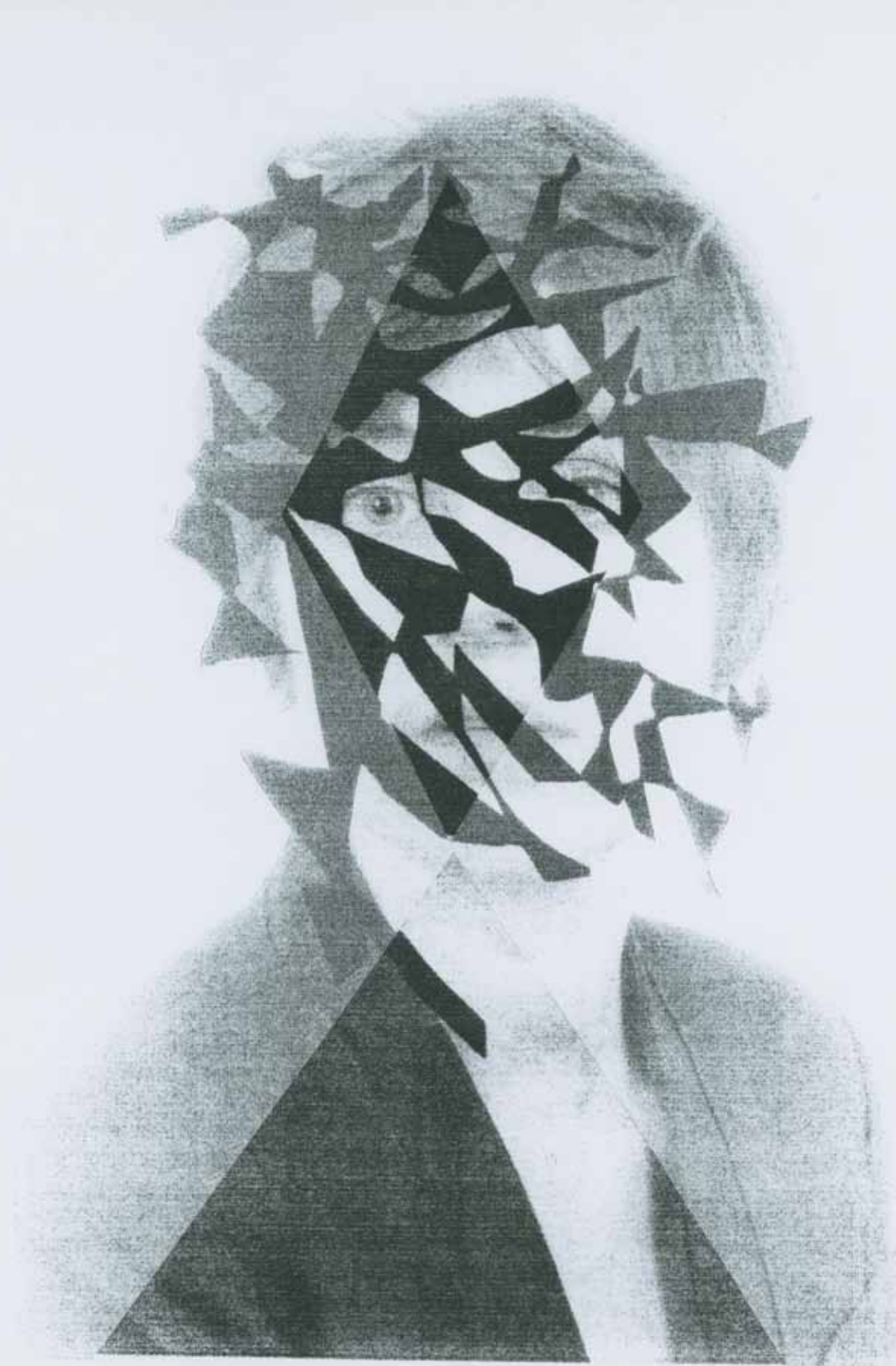
Some months ago I realised that I can organise my *working images* as sets of typefaces. I mean that I can order my images by using a font manager, so I can use the keyboard to place the signs in the white page, as with text. This procedure can allow me a different thinking mode in relation to image composition and its meaning. Also, since these arrangements are codifications I can conceal narrative directly into the visual aspect.

This idea of having collections of fonts instead of a resourceful archive of images has a direct relation with the traditional print shop, where printers stored their font collections and used and reused them to compose the book text lines. The use of images as fonts is what nourishes works like the *Screenplay For Amsterdam*. They are experiments with pictographic procedures. Experiments that can be used to make films, art or music.

AA: How do you see your role as an artist and as a film-maker? You often mentioned how different these two roles seem to be.

CA: I am an artist that makes films. Indeed both roles are different and sometimes contradictory in practice, but if one transcends the superficial aspects of the product, both roles exist for the same end.

Carlos Amoraes, *Screenplay for Amsterdam* (detail), 2012-2013, set of 100 black and white photocopies, cm 28 x 21,5 each. Courtesy the artist and Kurimanzutto, México City, Mexico





Carlos Amorales, *El Buro Fantasma (The Ghost Bureau)*, 2014, set of 4 printing plates, cm 76 x 53 each.
 Courtesy the artist and Kurimanzutto, México City, Mexico



Carlos Amorales

Nato nel 1970 a Città del Messico, dove vive e lavora.

Ha studiato ad Amsterdam alla Gerrit Rietveld Academie e alla Rijksakademie van Beeldende Kunsten (1992-1997).

Nei suoi lavori usa differenti mezzi come disegno, animazione, installazione, performance, grafica digitale, video e pittura. È anche co-fondatore del progetto discografico *Nuevos Ricos*.

Alcune delle sue mostre personali sono: *Germinal*, Museo Rufino Tamayo, Città del Messico (2013); *La Langue des Morts*, Galleria Yvon Lambert, Parigi, Francia (2012); *Carlos Amorales Remix*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Italia, (2010); *Four Animations, Five Drawings and a Plague*, Philadelphia Museum of Art, (2008); *New perspectives in Latin American Art*, MoMA, New York (2007); *Amorales vs. Amorales*, Challenge (2003), Tate Modern, Londra (2003). Ha partecipato a varie biennali quali Berlino (2014 e 2001), Manifesta 9, Belgio (2012), L'Avana (2009), Performa (New York, 2007) e Venezia (2003). Tra le recenti mostre collettive *Book Machine*, Centre Pompidou, Paris (2013) e *fatamorgana*, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2014).

Le sue opere fanno parte di importanti collezioni come Jumex (Messico), Tate Modern (Londra), The Museum of Modern Art (New York), Daros Latinamerica (Zurigo), Walker Art Center (Minneapolis) e Museum Boijmaans van Beunigen (Rotterdam) tra le altre.

Born in 1970 in Mexico City, where he lives and works.

He studied in Amsterdam at Gerrit Rietveld Academie, and at Rijksakademie van Beeldende Kunsten (1992-1997).

In his work, the artist uses different media, such as drawing, animation, installation, performance, digital graphics, video and painting. He is also co-founder of *Nuevos Ricos*, a discographic project.

His solo exhibitions include: *Germinal*, Rufino Tamayo Museum, Mexico City (2013); *La Langue des Morts*, Yvon Lambert Gallery, Paris, France (2012); *Carlos Amorales Remix*, Palazzo delle Esposizioni, Rome, Italy, 2010); *Four Animations, Five Drawings and a Plague*, Philadelphia Art Museum, (2008); *New perspectives in Latin American Art*, MoMA, New York (2007); *Amorales vs. Amorales*, Challenge 2003, Tate Modern, London (2003). He has also been part of various biennials such as Berlin (2014 and 2001), Manifesta 9, Belgium (2012), La Habana (2009), Performa (New York, 2007) and Venice (2003). Within the recent group exhibitions *Book Machine*, Centre Pompidou, Paris (2013) and *fatamorgana*, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2014).

His work is part of important collections such as Jumex (Mexico), Tate Modern (London), The Museum of Modern Art (New York), Daros Latinamerica (Zurich), Walker Art Center (Minneapolis) and Museum Boijmaans van Beunigen (Rotterdam) among others.



Nata in Lituania nel 1985, vive e lavora a Bruxelles.

Si è laureata presso la Gerrit Rietveld Acadmie di Amsterdam, dipartimento di Graphic Design.

Artista che si esprime attraverso la grafica, dal 2008 Goda Budvytyte lavora in collaborazione con artisti, curatori, fotografi, designers e archivisti tra cui Raimundas Malašauskas, Chris Fitzpatrick, Virginija Januškevičiūtė.

Nel suo lavoro traccia relazioni tra oggetti, idee, contesti e costruzioni linguistiche. Generalmente converte le sue scoperte in immagini e libri.

Tra gli impegni più recenti, la creazione del monogramma *fatamorgana*, in occasione della mostra omonima, a cura di Antonia Alampi, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2014). La collaborazione con il curatore Raimundas Malašauskas occupandosi dell'identità del padiglione lituano alla 55. Biennale di Venezia (2013). www.oo-oo.co.

La mostra *Veerle*, Fondazione Sandretto, a cura di Chris Fitzpatrick, (2014) in cui Budvytyte ha partecipato con la creazione di un quotidiano e del website. www.veerle.it.

L'identità dell'11° Baltic Triennial of International Art, e numerosi lavori per Objectif Exhibitions, Anversa.

Il suo lavoro è stato richiesto per importanti mostre personali e collettive in prestigiose gallerie private, musei ed istituzioni tra cui *Fusiform Gyros*, Identity, communication material for a summer show, Lisson gallery, London, curated by Raimundas Malašauskas (2013); *Beyond Imagination*, Municipal Art Acquisitions Stedelijk Museum, Amsterdam (2012); *Paper Exhibition*, collected writings, by Raimundas Malašauskas, Sternberg Press (2012); *Satellite program 4*, Jeu de Paume, Paris; *Optical Events*, Unosunove gallery, Torino (2009); *For the First and the Second Time (Stroom artists and the retroactive exhibition of the works already there)*, Contemporary Art Centre, Vilnius (2008).

Born in Lithuania nel 1985, lives and works in Brussels.

Goda Budvytyte gained her BA at the Gerrit Rietveld Acadmie of Amsterdam, in the department of Graphic Design.

An artist that expresses herself via graphics, from 2008 Budvytyte has worked in collaboration with artists, curators, photographers, designers and archivists, including Raimundas Malašauskas, Chris Fitzpatrick and Virginija Januškevičiūtė.

In her work she traces relations between objects, ideas, contexts and linguistic constructions, converting her findings into images and books.

Her most recent works include the creation of *fatamorgana* monogram, in occasion of the homonym exhibition curated by Antonia Alampi, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2014). The collaboration with curator Raimundas Malašauskas around the theme of identity at the Lithuanian Pavilion at the 55th Venice biennale, 2013. www.oo-oo.co.

The exhibition *Veerle*, Fondazione Sandretto, curated by Chris Fitzpatrick, (2014) in which Budvytyte participated with the creation of a daily paper and website. www.veerle.it.

She worked on the identity of the 11th Baltic Triennial of International Art, and on various works for Objectif Exhibitions, Antwerp.

Her work has been featured in important solo and group shows in prestigious private galleries, museums and institutions including: *Fusiform Gyros*, Identity, communication material for a summer show, Lisson gallery, London, curated by Raimundas Malašauskas (2013); *Beyond Imagination*, Municipal Art Acquisitions Stedelijk Museum, Amsterdam (2012); *Paper Exhibition*, collected writings, by Raimundas Malašauskas, Sternberg Press (2012); *Satellite program 4*, Jeu de Paume, Paris; *Optical Events*, Unosunove gallery, Torino (2009); *For the First and the Second Time (Stroom artists and the retroactive exhibition of the works already there)*, Contemporary Art Centre, Vilnius (2008).



Malak Helmy, Scene 4: A composition for gradients (detail), 2014, sculptures in fiberglass, various dimension, Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

OF RARE EARTHS AND ISOTOPES

[Di Terre e Isotopi Rari]

Malak Helmy
Jens Maier-Rothe

Il potere si lega alla creazione di significato attraverso la logica e il linguaggio. Senza significato, le relazioni sociali non possono instaurarsi, né il potere può raggiungere la stabilità. Le cose, per assumere significato, devono essere incorporate in un continuum di riferimenti. Il linguaggio stesso è un tale tessuto di relazioni. Una parola, completamente svestita dei suoi referenti, perde il suo significato. Malgrado presupponga questo fenomeno nella sua sostanza, il significato non fa emergere, in sé, tutta la sua rete di riferimenti. Invece è il potere a iscriversi nel continuum del significato per orientare efficacemente i processi di percezione e di risposta. Questo riassume vagamente come Byung-Chul Han inizia la sua ricerca sul profondo potenziale semantico del significato nel suo libro *Was ist Macht?* (Cosa è il Potere?) del 2005. Ciò che si applica per il linguaggio ugualmente concerne lo spazio come continuum di riferimenti, nel quale l'architettura e la pianificazione urbana sono le principali costituenti per lo strutturare l'ambiente costruito.

In un certo senso, l'artista egiziana Malak Helmy lavora come una minatrice che scava nella sostanza strutturale e narrativa del potere per, alla fine, rivelare qualcosa che potrebbe altrimenti rimanere immateriale o celato. Ciò che raccoglie diventa la memoria e la valuta della sua opera. Combinando variamente video, suono, oggetti, testo e fotografia, svuota le relazioni scultoree che si

instaurano tra la località di un luogo e una presunta storicità di eventi sociali e politici. Fondendo ricordi personali con altre informazioni, la linea di demarcazione tra luoghi ed eventi reali e fittizi è spesso indefinibile. La costa settentrionale egizia – con le sue strisce interminabili di *gated communities* e di multiple cronologie storiche – è una fonte d'ispirazione ricorrente nel suo lavoro. Con un acuto senso di disposizione spaziale e sensibilità sociale, Helmy tira fuori alcuni elementi, li districa e decostruisce rendendoli defunti referenti di regimi di rappresentazione. Nel loro stato sospeso di ricomposizione illogica, questi elementi sembrano inarticolati, ma nel loro fallimento rimangono comunque enunciativi del potere, solo in una forma che rompe con le concezioni progressive e lineari di vita e spazio sociali.

Nell'Aprile del 2014, Helmy ha presentato la sua mostra personale più completa fino a oggi, *Lost Referents of Some Attraction*, presso la Sharjah Art Gallery dell'università americana del Cairo¹. Sebbene alunna della scuola, per Helmy, questo non era un ritorno a "casa" visto che nel 2008 l'università aveva spostato il suo campus dal centro della città al deserto. Adottando il titolo dell'ultimo video di Helmy, la mostra ha presentato una risposta site-specific al nuovo complesso universitario alla periferia del Cairo, rendendone i tratti di distanza, deserto o miraggio. Gli elementi strutturali dentro e intorno al campus universitario erano reinseriti nella galleria come ambienti all'interno di ambienti, segnaposto di tipo palinsestico, *doppelgängers* decorativi di caratteristiche funzionali, polvere digitale, e altri singhiozzi semantici evocavano associazioni tra l'architettura ospitante e i suoi referenti ideologici. La mostra ha riunito per la prima volta molti dei suoi progetti e ha consentito alla pratica di Helmy di entrare in uno stato dinamico di flusso. Molte opere e testi antecedenti centellinavano un'esistenza camuffata prima della mostra, la quale li ha giustapposti e accordati alla pratica da scrittrice dell'artista.

Statements from the Compound (2014) riarticolava il frammento di un *text-based video* in una nuova installazione site-specific. Presentato finora, e solo di tanto in tanto, come accessorio dell'opera video *Notes from the Carbon Coast* (2010), qui stabiliva il tono del lavoro più significativo della mostra. Fotogramma per fotogramma, l'opera stende il racconto di finzione come testo su carta fotografica non sviluppata. Esposto gradualmente alla luce, il mezzo fotosensibile cede all'ambiente e il racconto comincia a svanire finché la luce artificiale della galleria lo costringe a fondersi con la superficie. Le venti "fotografie" incorniciate raccontano la storia di un personaggio maschile che una volta viveva in un luogo che ora esiste solo nei ricordi. Chiedendo aiuto per rintracciare la sua ubicazione, le sue dichiarazioni rivelano che si tratta di un sistema autopoietico, una zona residenziale evocata solo da un coro di lavoratori, priva di uno spazio fisico per entrare o

Malak Helmy, *Scene 4: A composition for gradients* (detail), 2014, sculptures in fiberglass, various dimension, Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna



abitarla. La sua superficie paradossale fatta di carta fotografica non sviluppata è così lucida e brillante da rimanere insensibile alla luce o alla memoria. Fabbricato come un copione aperto in costante divenire, la possibilità della sua esperienza oltrepassa l'esperienza stessa. Un giorno la sua comunità è stata colpita da una forma mortale di nostalgia e tutte le persone tra i diciotto e i trent'anni sono state esiliate. Un uomo richiede il permesso di ritornare, affermando di essere diventato nostalgico per "la meravigliosa amnesia dell'area residenziale, la libertà di un'immagine per tutte". Il suo ritorno permette alla comunità di eludere il ciclo del tempo memorizzato e proiettarsi verso un raggiante e perfetto futuro. La storia ritrae uno strano mix di desideri utopici e istinti distopici, con un linguaggio definito dalla sintassi delle "stesse stesse pareti/ E stessi stessi corridoi / E stesse stesse porte".

Statements from the Compound annulla la sua forma e il suo contenuto nel tempo. La luce causa l'inizio del racconto che è poi sostituito alla luce di altri eventi successivi. Viene in mente il documentario *Nostalgia de la Luz* (2010) di Patricio Guzmán, così come lo scenario di Jonathan Crary di un insonne futuro capitalista nel suo libro *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (2013): "Un mondo illuminato 24/7 senza ombre è il finale miraggio capitalista della post-storia, di un esorcismo della mutabilità che è il motore del cambiamento storico"² – "una zona d'insensibilità, di amnesia, di ciò che sconfigge la possibilità dell'esperienza. Per parafrasare Maurice Blanchot, esso è sia parte del disastro sia il dopo caratterizzato dal cielo vuoto, nel quale nessuna stella o segno è visibile, nel quale le proprie posizioni sono perse e l'orientamento è impossibile."³

Il libro *24/7* di Crary echeggia l'opera di Helmy su molti livelli: si apre con la capacità di un uccello migratore di volare per sette giorni senza dormire, e continua con la storia di un Consorzio Spaziale Russo/Europeo che doveva essere destinato a orbitare attorno a satelliti con larghi riflettori di luce solare per illuminare remote regioni polari e facilitare l'esplorazione delle loro risorse

Malak Helmy,
*Records from the
Excited State –
Chapter 3: Lost
Referents of Some
Attraction*, 2012
Video, 6', stills from
video. Courtesy
Galleria Enrico
Astuni, Bologna



naturali. Presto la compagnia avrebbe espanso il suo portfolio, promettendo anche di portare "la luce del giorno per tutta la notte" nelle aree metropolitane. Certezze naturali come la luce e l'oscurità o la possibilità di vedere le stelle di notte sono improvvisamente messe in questione come fondamentali diritti umani.

Un uccello viaggiatore è presente come protagonista anche in un'altra opera di Helmy, intitolata *Music for Drifting* (2013). Di anno in anno molte specie di uccelli migrano tra Nord e Sud in base ai ritmi stagionali. Navigano su lunghi tragitti attraversando mare e terra allineati con l'alternarsi di luce e oscurità, costellazioni stellari e campi magnetici. Gli uccelli migratori sono anche elogiati per la loro capacità di creare mappe mentali del terreno che attraversano. Uccelli domestici come il piccione viaggiatore sviluppano una fedeltà ai luoghi e ritornano sempre in un solo posto, perfino dopo viaggi di lunga distanza. Questo luogo-casa diventa l'orientamento dell'uccello per il volo, per leggere i campi magnetici, per avere un senso di direzione. Helmy nasce ad Alessandria d'Egitto e passa parte della sua gioventù in Qatar. Attualmente vive e lavora al Cairo. Spesso sollecitata a relazionare la sua pratica come artista agli eventi in corso a "casa", ha iniziato a chiedersi cosa succede alla funzione di orientamento dei luoghi quando non hanno più peso, e se le date storiche procurino un senso di direzione, un luogo nel quale un individuo o una collettività ritornano come un punto di riferimento. Questo è diventato il suo punto di partenza per *Music for Drifting*, commissionato per la 9th Mercosul Biennial, intitolata *Weather Permitting*, a Porto Alegre, in Brasile. Il suono registra un uccello messaggero che viaggia tra cinque località storiche lungo il Mar Mediterraneo egiziano e il Deserto Occidentale: un antico porto sul confine di Alessandria d'Egitto, una distesa salina, un colle dove la famigerata battaglia di El Alamein ha avuto luogo, una zona vuota consegnata a un futuro stabilimento nucleare e un deserto di silice formato da una pioggia di meteoriti avvenuta 200,000 anni fa.

○ almeno questa era l'ipotetica rotta dell'uccello nell'Agosto 2013.

Molte tappe del suo volo sono state cancellate a causa di eventi impressionanti che hanno polarizzato l'Egitto e lasciato la nazione stoicamente scivolare indietro nella rigida morsa di un altro regime militare.

La spedizione dell'uccello con la sua stessa registrazione come messaggio – in un momento in cui a casa sua ogni significato stava per essere trasformato, quando tutte le relazioni emozionali per eventi e direzioni storiche stavano per essere rimescolate – ha connotazioni altamente simboliche. Formalmente parlando, l'opera a malapena rivela più del ronzio, del rumore a bassa frequenza del soffio del vento. Ciò che la rende coinvolgente è la storia della sua creazione, aggiunta da Helmy come una sorta di appendice para-romanzata. Rivela la produzione narrativa dello spazio nella sua relazione con il linguaggio e il potere, come gli eventi storici lasciano il loro segno nel tessuto spaziale, spostando vicinanze e distanze tra luoghi e punti nel tempo, dandogli nuovi significati. *Music for Drifting* traccia la perdita di punti di riferimento in uno stato di transizione, quando tutti i canali di comunicazione si disintegrano e le nostre coordinate per misurare il tempo e lo spazio sono differite. In questo stato di deriva, il significato è sospeso, oscilla tra gli assi paralleli intorno a cui il potere da una parte si esercita attraverso il linguaggio in un contesto storico, e dall'altra si iscrive nell'ambiente costruito.

Le opere di Helmy sono progetti raramente autonomi: s'infiltrano l'un l'altro, e le loro storie si costruiscono su altre storie in un modo simile a come le città emulano altre città. *Notes from the Carbon Coast* si sovrappone minuziosamente a *Statements from the Compound*. Se l'ultimo è ispirato dalle aree residenziali del Qatar, allora il primo è sulla "golfizzazione" del litorale egiziano e sui desideri che guidano la sua conversione in una copia carbone di un altro referente. Il video-saggio di due minuti e mezzo mostra il carbonio e i suoi allotropi – la grafite e il diamante – come analogia per città temporanee bloccate tra due stati: costruzione e distruzione. Entrambi i video sono parte di *Records from the Excited State* (dal 2010), una serie in progress e in capitoli che studia i ritmi dei luoghi dedicati al tempo libero lungo la costa egiziana, alludendo allo "stato eccitato" degli elementi evocati nella meccanica quantistica per estrarre energia nucleare. Helmy utilizza molti metodi per minare questo luogo, così anche la serie assume forme e media differenti: culminerà infine in un film più lungo.

Il lavoro più recente della serie *Chapter 3: Lost Referents of Some Attraction* (2012) divide sei minuti in tre episodi che ruotano attorno a cinque personaggi catturati nel mezzo, sospesi in un racconto rimosso dal tempo e dal dispiegarsi del significato. Il video è pieno di riferimenti incrociati ad altre opere: il paesaggio scenico di una distesa salina, di una naturale tonalità magenta, quasi magicamente si relaziona a *Statements from the Compound* nella

loro fase finale di esposizione. Piume di uccello colorano la scena centrale della spiaggia in riferimento agli uccelli che approdano e sono poi uccisi sulla costa dopo una lunga migrazione. Quasi alla fine, la telecamera insegue un giovane uomo che cammina verso un insediamento, la stessa centrale nucleare presumibilmente visitata dall'uccello viaggiatore in *Music for Drifting*.

Tutti i video di Helmy sono contrassegnati da finali più o meno inaspettati e aperti, lasciando lo spettatore con vari elementi da decifrare. Infatti l'intera pratica di Helmy evoca un concetto d'incompletezza. Il suo carattere frammentario e i suoi finali vaghi lo rendono a prima vista inaccessibile. Nel tempo, però, le futili associazioni di singole opere corrispondono e si accumulano in un contro-racconto associato. I loro indici incompleti e i loro referenti perduti sottilmente intervengono nella semantica del potere, gettando i semi per le fratture temporanee che indicano la teoria Hegeliana di un soggetto che è "sconnesso" dal suo ambiente. In questo senso, Helmy mette in scena la sua pratica come un'opera aperta che cambia forma e contenuto in relazione al tempo e al contesto – un repertorio dinamico che prolifica di riferimenti per poi slegare e mettere in corto circuito la semantica del potere, rendendo i vari elementi meno stabili, disarticolati. Nonostante Helmy metta il dito proprio su ciò, evita di agire come un oracolo per trovare una via d'uscita. La trama consegnata da *Statements from the Compound* si conclude perfino su una nota oscura e distopica: noi riempiamo sempre di più i nostri habitat di promesse per assumere una più affermata appropriazione del futuro attraverso una certa somiglianza di linguaggio e forma – memoria, soggettività e divergenza sono cancellate mentre progrediamo. La sfida di utilizzare il linguaggio per riflettere sulla sua stessa natura, di utilizzare la forma per contemplare l'intangibilità della forma, è da tempo iscritta all'interno della pratica di Malak Helmy, con tutti i suoi corollari e le sue problematiche. Con il tempo, l'ha sviluppata all'interno di una metodologia produttiva che utilizza le sue stesse rotture e sottoprodotti per consentire l'apparire di spaccature desiderate, di rotture cognitive ed epistemologiche che potrebbero non essere registrate o comprese altrimenti. Ci si sente tentati di leggerli alla luce della storia recente dell'Egitto e il suo stato sospeso, ma questo sarebbe troppo limitativo. Sono sottoprodotti della ricerca dell'artista nell'intersezione d'immagine e testo, tanto quanto sono sottoprodotti di una storia distorta. Il modo in cui Helmy contrae strati di specificità del luogo nella sua opera traccia sia la comparsa sia la perdita di significato, con riferimento alla posizione in cui un luogo esiste e in cui si muove – la posizione geografica, la posizione nella propria memoria, la posizione che un'opera assume in una documentazione – reinterpretando la posizione della sua creazione e della sua esposizione. Tutti questi siti rimangono simultaneamente presenti, stratificati e inseriti l'uno

nell'altro. Qualche volta questo rende difficile vedere attraverso e lascia lo spettatore in uno stato eccitato ma anche dislocato. Sospeso nel pensiero – tra *Thinking the New* (Elisabeth Grosz), *Junkspace* (Rem Koolhaas), *Colonising Egypt* (Timothy Mitchell) – emerge un desiderio di raccogliere alcuni libri noti e leggerli ancora in relazione con l'opera di Malak Helmy. Sulla spiaggia, guardando gli uccelli.

Questo testo è stato commissionato e originariamente pubblicato in Camera Austria International n. 126/2014

- 1 La mostra fu curata da team di *Beirut*, un'iniziativa artistica e uno spazio espositivo a Il Cairo, comprendendomi.
- 2 Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (New York/London: Verso Books, 2013), p. 9.
- 3 *Ibid*, p. 17.



Malak Helmy, *Scene 4: A composition for gradients* (detail), 2014, sculptures in fiberglass, (Rock 2) cm 18 x 31 x 27. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

OF RARE EARTHS AND ISOTOPESES

Malak Helmy
Jens Maier-Rothe

Power relates to the creation of meaning through logic and language. Without meaning, social relations cannot establish themselves, nor can power attain stability. For things to take on meaning, they must be embedded in a continuum of references. Language itself is such a fabric of relationships. A word, entirely stripped of its referents, loses its meaning. While presupposing this phenomenon in essence, meaning does not bring the network of references itself into focus. Yet power inscribes itself into the continuum of meaning to effectively steer processes of perception and response. This loosely summarises how Byung-Chul Han begins to work his way into the profound semantic potential of meaning in his book *Was ist Macht?* (What Is Power?) from 2005. What applies to language equally pertains to space as a continuum of references, in which architecture and urban planning are major constituents in structuring the built environment. In a way, Egyptian artist Malak Helmy works like a miner who digs into the structural and narrative substance of power to eventually expose something that may otherwise stay intangible or concealed. What she nets becomes the cache and currency of her work. Various combining video, sound, objects, text, and photography, she hollows out sculptural relationships between a locality of place and an assumed historicity of social and political events. Fusing personal memories with other circulating information, the line between real and fictionalised sites or events is often blurred. The Egyptian north coast—with its endless strips of gated communities and multiple historical timelines—features as a recurrent source of



Malak Helmy, *Scene 4: A composition for gradients* (detail), 2014, sculptures in fiberglass, (Rock 2) cm 18 x 31 x 27; (Rock 1) cm 8 x 73 x 40. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

inspiration. With an acute sense of spatial disposition and social sensibility, Helmy scoops out elements, disentangles and deconstructs them into defunct referents of regimes of representation. In their suspended state of illogical recomposition, these elements seem inarticulate, yet in their failure they are equally enunciative of power, only in a form that breaks with progressive and linear conceptions of social life and space.

In April 2014, Helmy presented her most comprehensive solo exhibition to date, *Lost Referents of Some Attraction*, in the Sharjah Art Gallery at the American University in Cairo.¹ Though an alumna of the school, this was no return “home” for Helmy as the university had moved its campus from the city centre into the desert in 2008. Adopting the title of Helmy’s latest video piece, the show presented a site-specific response to the new university complex at the fringes of Cairo, rendering its traits of distance, desert, or mirage. Structural elements in and around the campus were reinserted into the gallery as environments within environments, palimpsestic placeholders, decorative doppelgängers of functional features, digital dust, and other semantic hiccups to evoke associations between the hosting architecture and its ideological referents. The exhibition brought many of her projects together for the first time and allowed Helmy’s practice to enter a dynamic mode of flux. Several earlier works and texts had eked out a camouflaged existence prior to the exhibition, which now juxtaposed them and brought them into alliance with her practice as a writer.

Statements from the Compound (2014) rearticulated an existing text-based video fragment into a new site-specific installation. Presented so far every now and then as an accessory to another video work, *Notes from the Carbon Coast* (2010), it now set the tone for the most substantial piece in the show. Frame by frame, the work casts the fictional narrative as text on undeveloped photographic paper. Gradually exposed, the light-sensitive medium gives in to the environment and the narrative begins to fade until the artificial light in the gallery forces it to coalesce with the surface. The twenty framed “photographs” chronicle the tale of a male character who once lived in a place that now only exists in memories. Asked to help trace its location, his statements reveal that it is an autopoietic system, a compound conjured only by a chorus of workers, with no physical space to enter or inhabit. Its paradoxical surface made of undeveloped photo paper is so sleek and shiny that it remains unresponsive to light or memory. Manufactured like an open script in a constant state of becoming, the possibility of its experience bypasses experience itself. One day its community is befallen by a deadly form of nostalgia and everyone aged eighteen to thirty years is exiled. A man requests to be allowed back in, claiming to have become nostalgic for “the wonderful amnesia of the compound, the freedom of one image for all”. His return enables the community to elude the loop of memorised time and project itself into a bright and flawless future. The story portrays a strange blend of utopian desires and dystopian drives, its language being eventually subsumed by the syntax of the “same same walls / And same same corridors / And

Malak Helmy, *For the Sunset*, 2013-2014, Rock salt, metal pole, plexiglass, cm 80 x 80 x 80. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna





Malak Helmy, *marble marble fountain gurgle fountain marble*, sculpture in polystyrene, 2014, cm 150 x ø 180. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

same same doors”.

Statements from the Compound undoes its form and content over time. Light causes the beginning of a narrative that is then superseded in light of other events following it. Patricio Guzmán’s documentary *Nostalgia de la Luz (Nostalgia for the Light, 2010)* comes to mind, as does Jonathan Crary’s scenario of a sleepless capitalist future in his book *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep (2013)*: “An illuminated 24/7 world without shadows is the final capitalist mirage of post-history, of an exorcism of the otherness that is the motor of historical change”²—“a zone of insensibility, of amnesia, of what defeats the possibility of experience. To paraphrase Maurice Blanchot, it is both of and after the disaster, characterized by the empty sky, in which no star or sign is visible, in which one’s bearings are lost and orientation is impossible.”³

Crary’s book *24/7* echoes Helmy’s work on many levels: it opens with a migratory bird’s capacity to fly for seven days without sleep and goes on about a Russian/European space consortium that once intended to orbit satellites with large sunlight reflectors to illuminate remote polar regions and facilitate the exploration of their natural resources. Soon the company would expand its portfolio, promising to also bring “daylight all night long” to metropolitan areas. Natural givens like patterns of light and darkness or the ability to see the stars at night suddenly came into question as basic human rights. A travelling bird also features as protagonist in another work by Helmy, titled *Music for Drifting (2013)*. Based on seasonal rhythms, many bird species migrate between North and South, year in, year out. They navigate long journeys across sea and land in alignment with patterns of light and darkness, stellar constellations, and magnetic fields. Migratory birds are also praised for their capacity to create mental maps of the terrain they traverse. Homing birds like carrier pigeons develop site fidelity and always return to one location, even after long-distance journeys. This home site becomes the bird’s bearing for flight, for reading magnetic fields, for having a sense of direction. Helmy was born in Alexandria and spent parts of her youth in Qatar. She now lives and works in Cairo. Often solicited to locate her practice as an artist in relation to ongoing events at “home”, she started to wonder where the bearings of places go when they no longer bear weight, and whether historical dates also provide a sense of direction, a location to which an individual or collective returns as a point of reference. This became her point of departure for *Music for Drifting*, which was commissioned for the 9th Mercosul Biennial, titled *Weather Permitting*, in Porto Alegre, Brazil. The sound piece records a messenger bird travelling between five historical locations along the Egyptian Mediterranean Sea and the Western Desert: an old port on the edge of Alexandria, a salt flat, a hill where the infamous Battle of El Alamein took place, an empty plot consigned to a future nuclear plant, and a silica desert formed by a meteorite shower 200,000 years ago.

This at least was the bird’s hypothetical flyway in August 2013. Several legs of its actual flight were then cancelled due to striking events that polarised Egypt and left the nation stoically sliding back into the firm grip of yet another military regime. Sending the



Malak Helmy, *For the Sunset*, 2013-2014, Rock salt, metal pole, plexiglass, cm 100 x 100 x 100.
Courtesy courtesy Nile Sunset Annex, Cairo.

bird off with the message of its own recording—at a time when all meaning was about to shift in its home location, when all emotional relationships to historical events and directions were about to be reshuffled—bears highly symbolic connotations. Formally speaking, the work barely vents more than the humming, low-frequency noise of blowing wind. What makes it compelling is the story of its making, added by Helmy as some sort of para-fictional appendix. It unfolds the narrative production of space in its relation to language and power, how historical events leave their marks in the spatial fabric, shifting proximities and distances between places and points in time, giving them new meaning. *Music for Drifting* traces the loss of points of reference in a state of transition, when all communication channels disintegrate and our coordinates for measuring time and space are adjourned. In this state of drift, meaning is suspended, oscillating between the parallel axes around which power exercises itself through language in a historical context, on the one hand, and inscribes itself into the built environment, on the other.

Helmy's works are rarely autonomous projects: they leak in and out of each other, and their stories build out of other stories in a similar way as cities emulate other cities. *Notes from the Carbon Coast* closely overlaps with *Statements from the Compound*. If the latter is inspired by compounds in Qatar, then the former is about the "gulfisation" of Egypt's coastline and the desires driving its conversion into a carbon copy of another referent. The two-and-a-



Malak Helmy, *Records from the Excited State – Chapter 3: Lost Referents of Some Attraction*, 2012.
Video, 6', still from video. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

half-minute video essay features carbon and its allotropes graphite and diamond as an analogy for temporary cities stuck between two states: construction and destruction. Both videos are part of *Records from the Excited State* (since 2010), an ongoing and chaptered series that studies rhythms of sites of leisure along Egypt's coastline, alluding to the "excited state" of elements evoked in quantum mechanics to extract nuclear energy. As Helmy uses many methods to mine the site, the series also takes on different forms and media: it will eventually culminate in a longer film.

The series' most recent *Chapter 3: Lost Referents of Some Attraction* (2012) divides six minutes into three vignettes revolving around five characters being caught in the middle, suspended in a narrative withdrawn from time and the unfolding of meaning. The video is filled with cross-references to other works: the scenic landscape of a salt flat's natural magenta tone almost magically matches the *Statements from the Compound* in their final stage of exposure. Bird feathers colour the central beach scene in reference to birds landing on the coast and being shot after a long migration. Near the end, the camera follows behind a young man walking towards a settlement by the same nuclear power plant site allegedly visited by the travelling bird in *Music for Drifting*.

All of Helmy's videos are marked by more or less abrupt and open endings, leaving the viewer with various bits and pieces to puzzle over. In fact, Helmy's entire practice evokes a notion of

incompleteness. Its fragmentary character and loose ends cause it to appear inaccessible at first. Over time, however, the futile associations of single works correspond and cumulate into one associated counter-narrative. Their broken indices and lost referents subtly intervene in the semantics of power, sowing the seeds for temporary fractures that point to the Hegelian notion of a subject that is “out of joint” with its environment. In that sense, Helmy enacts her practice as an open work that changes in form and content depending on time and context—a dynamic repertoire that proliferates references to eventually unfix and short-circuit the semantics of power, rendering their elements less stable, disjointed. Though Helmy puts her finger right on it, she avoids acting as an oracle for finding a way out. The storyline delivered by *Statements from the Compound* even ends on a dark and dystopian note: we increasingly furnish our habitats with promises to assume a more successful appropriation of the future through a certain likeness of language and form—memory, subjectivity, and difference are cancelled out as we progress.

The challenge of using language to reflect on its own nature, and of using form to contemplate the intangibility of form, has long been inscribed into Malak Helmy’s practice, with all its corollaries and discontents. With time, she has developed it into a productive methodology that deploys its own breakdowns and by-products to allow for the desired cracks to appear, cognitive and epistemological ruptures that could not be recorded or grasped otherwise. One feels tempted to read them in the light of Egypt’s recent history and its own suspended state, but this would be too limiting. They are as much by-products of the artist’s navigation at the intersection of image and text as they are by-products of a history out of joint. The way Helmy contracts strata of site-specificity into her work traces both the emergence and the loss of meaning with regard to a locality where a location exists and where it moves—the geographical location, the location in one’s memory, the location a work assumes in documentation—thus reinterpreting the location of its making and of its display. All these sites remain simultaneously present, layered, and nested into each other. Sometimes this makes it hard to see through and leaves the viewer in an excited but dislocated state. Suspended in thinking—between *Thinking the New* (Elisabeth Grosz), *Junkspace* (Rem Koolhaas), *Colonising Egypt* (Timothy Mitchell) – a desire emerges to pick up some well-known books and read them again in relation to Malak Helmy’s work. At the beach, watching birds.

This text was commissioned and originally published in Camera Austria International no. 126/2014

1 The exhibition was curated by the team of Beirut, an art initiative and exhibition space in Cairo, including myself.

2 Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (New York/London: Verso Books, 2013), p. 9.

3 Ibid, p. 17.



Malak Helmy, *Notes from the Carbon Coast*, 2010, video, colour, sound, 2'39". Courtesy the artist



Partial view of the exhibition *fatamorgana*, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2014.
Malak Helmy, *marble marble fountain gurgle fountain marble marble*, sculpture in polystyrene, 2014, cm 150 x ø 180.
Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

Nata ad Alessandria d'Egitto nel 1982. Vive e lavora al Cairo.

Malak Helmy si esprime attraverso il video, la scrittura, la scultura e installazioni.

Il suo lavoro esplora le aree che connettono urbanismo, ricerca architettonica e produzione artistica.

Investita nelle scivolose relazioni indicali tra idee e cose, crea ambienti per raccontare storie che sono esse stesse aperte, sensuali e instabili. Nei suoi progetti, linguaggio e paesaggio collaborano per rappresentare e possedere a vicenda azioni e qualità a piacimento, e gli oggetti della sua narrazione sono colti nello stesso sintomo che lei si prefigge di indagare.

Il lavoro di Helmy è stato esposto alla 64th e 63rd Berlinale Forum Expanded (2014, 2013); *Agitationism*, EVA International Ireland's Biennial (2014); *The Disappearance*, CCA Singapore (2014); *Weather Permitting*, 9th Mercosul Biennial (2013); *My Third Land*, Frankendael Foundation (2013); *Unexpected Encounters*, Camera Austria (2013); *Roundtable*, 9th Gwangju Biennial (2012).

Le sue recenti mostre personali comprendono: *The Passions of the Trash Drive* al Nile Sunset Annex (2013) e *Lost Referents of Some Attraction* alla Sharjah Gallery dell'American University in Cairo (2014). Tra le recenti mostre collettive *fatamorgana*, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2014).

Malak Helmy (b. Alexandria, 1982) is an artist based in Cairo working in video, writing and installation.

Invested in the slippery indexical relationships between ideas and things, she sets up environments to tell stories that are themselves open, sensual and unstable. In her projects, language and landscape collaborate to perform and possess each other's actions and qualities at will, and the objects of her narrative get caught into the very symptom she sets out to investigate.

She also works with collective initiatives exploring areas between urbanism, architectural research and artistic production.

Helmy's work has been exhibited in the 64th and 63rd Berlinale Forum Expanded (2014, 2013) *Agitationism*, EVA International Ireland's Biennial (2014); *The Disappearance*, CCA Singapore (2014); *Weather Permitting*, 9th Mercosul Biennial (2013); *My Third Land*, Frankendael Foundation (2013); *Unexpected Encounters*, Camera Austria (2013); *Roundtable*, 9th Gwangju Biennial (2012).

Her recent solo shows include *The Passions of the Trash Drive* at Nile Sunset Annex (2013) and *Lost Referents of Some Attraction* at the Sharjah Gallery at the American University in Cairo (2014). Within the recent group exhibitions *fatamorgana*, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2014).

FIGHT FIRE WITH FIRE

[Combattere il fuoco con il fuoco]

una conversazione con Clemens Hollerer



Clemens Hollerer, *No Shelter*, site-specific, variable dimensions, 2014. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

AA: Partiamo dal nostro primo incontro un po' di anni fa, deve essere stato intorno al 2003 prima dei nostri studi specifici sull'arte. A quel tempo ti occupavi principalmente di fotografia. Puoi parlarmi del tuo periodo come fotografo e se e come questa esperienza è presente oggi nel tuo lavoro?

CH: Ho fatto il mio primo corso di fotografia alla scuola secondaria di primo grado di Pittsburgh (USA) nel 1992 come parte di un anno all'interno di un programma di scambio scolastico. Nel 2001 ho frequentato l'Euregio College for Fine Art Photography a Kefermarkt (Austria) e mi sono specializzato in fotografia di moda e architettura. Sono stato contagiato dalla fotografia analogica e ho cominciato a sperimentare con il mezzo. Questi esperimenti includevano sovrappinture, diapositive graffiate o polaroid parzialmente bruciate. Le fotografie sono state la base per ulteriori studi, come dipinti su tela o su alluminio. Un linguaggio minimale era già presente a quei tempi e l'astrazione divenne sempre più visibile nel mio lavoro.

Oggi la fotografia è più che mai importante per me per organizzare e ordinare la mia vita. Durante i miei viaggi raccolgo molte informazioni digitali. Sto supervisionando un archivio d'immagini in costante crescita. Mi aiuta a memorizzare i luoghi in cui sono stato e a immagazzinare le idee e le ispirazioni che mi arrivano. La maggior parte delle immagini che scatto sono utilizzate come punto di partenza per futuri progetti di scultura e installazione. Alcune di loro le ingrandisco per creare serie fotografiche che hanno a che

fare con il comportamento umano in svariati aspetti della vita.

AA: Fin dall'inizio il tuo interesse era propenso verso l'architettura e il modo in cui noi la percepiamo.

CH: Ho scoperto il mio interesse per l'architettura riflettendo sulle mie prime fotografie in bianco e nero. Ho passato molto tempo negli USA e ho visitato molte grandi città. Lì mi sono sempre confrontato con reticoli, isolati e strade. New York, con una delle più famose piante a scacchiera, è ancora oggi una delle mie città favorite.

Durante i miei viaggi intorno al mondo ho tenuto d'occhio i differenti stili di architettura e sviluppato il mio interesse per le opere minimali di architetti come Tadao Ando, SANAA o Pierre Koenig. Il mio interesse per gli spazi è cresciuto quando ho realizzato le mie prime pitture murali e installazioni site-specific.

Quello che mi affascina maggiormente è il fatto che ogni persona vive uno spazio in modi differenti in base alla sua esperienza passata. C'è sempre una relazione tra il corpo umano e uno spazio specifico. A questo proposito sapevo che le mie installazioni erano in grado di aggiungere anche un altro livello di coinvolgimento. Il corpo umano è completamente perso nello spazio aperto senza punti di riferimento. L'architettura con le sue caratteristiche parla un certo linguaggio e noi gli rispondiamo con la nostra presenza.

AA: Sembri particolarmente interessato alle strutture temporanee, e agli elementi provvisori che adornano e abitano le nostre città, come ponteggi, cantieri, ma anche elementi mobili come tutti quelli che bloccano le strade, o le deviano.

CH: La vita è un cantiere. Si presenta come un cambiamento radicale della stabilità e può essere letto come un'affermazione dei processi di trasformazione, della flessibilità della vita e del lavoro nella nostra società.

Il fascino di un cantiere come mondo di contrasti è fondato non tanto sull'anticipazione della costruzione finale quanto sulla sua unicità come spazio. Il suo carattere provvisorio e il suo movimento perpetuo possiedono una promessa di eccitazione e scoperta.

Mentre gli architetti lavorano su modelli e piani perfetti per i loro progetti complessi, i lavoratori semplici improvvisano al fine di raggiungere gli obiettivi dei loro dirigenti.

La ricerca giornaliera degli ultimi sviluppi diventa un gioco cui ci dedichiamo, su ciò che altrimenti sarebbe la stessa monotona routine quotidiana. La mia fascinazione è dovuta al pensiero costruttivo dietro all'oggetto visto.

I ponteggi sono elementi modulari che appaiono e scompaiono negli habitat urbani. Queste strutture scheletriche sono spesso impalcature di legno provvisorie, montate da persone di differenti origini e abitudini. Negli ultimi anni, non sto solo cercando le ispirazioni formali di questi elementi temporanei ma anche i loro creatori. A questo punto l'essere umano entra in gioco nel mio lavoro per collegare tra loro il lavoro scultoreo e quello fotografico.



Clemens Hollerer, *Missile*, 2013, enamel paint on wood, cm 283 x 12 x 9; *Sleep now in the fire form*, 2014, enamel paint on wood, cm 206 x 103 x 10. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

Le strade chiuse e gli elementi di barriera che deviano il traffico hanno due aspetti interessanti. Prima di tutto la loro dimensione estetica e poi i loro aspetti funzionali. Sto provando ad analizzare il comportamento delle persone nella giungla del traffico urbano – il modo in cui navigano e superano gli ostacoli all'interno del centro della città.

AA: Colore e forme modulari sembrano giocare un ruolo importante nei tuoi lavori. Tu usi esattamente sempre lo stesso modulo, con lo stesso materiale, le stesse dimensioni e lo stesso peso. Anche i colori di cui ti servi sembrano ripetersi, come i blu, i bianchi, i rossi e quelli fosforescenti, in breve tutti colori abbastanza familiari nei cantieri o sulle strade. Quali riflessioni guidano questo aspetto molto caratteristico della tua pratica?

CH: Quando ho iniziato a sperimentare con la pittura, ho cominciato utilizzando i segnali e i colori fluorescenti. La pubblicità e i segnali stradali erano i miei riferimenti immediati. Preferivo il colore blu, che usavo come omaggio all'opera dell'artista tedesco Blinky Palermo. Non ho mai veramente utilizzato colori miscelati. Ho sempre preferito quelli puri e di base, urlanti e sgargianti, in combinazione con il bianco e il nero. Al momento sto introducendo alcuni nuovi colori nella mia tavolozza. Le associazioni ai colori presenti nel traffico stradale e nei cantieri sono ancora abbastanza evidenti. Voglio

affinare i sensi dello spettatore, innescare certi ricordi e tenere le persone in allerta.

La mia opera scultorea è basata sulle linee. Linee semplici, impilate o disposte su strutture tridimensionali che possono essere tanto radicali e invasive, quanto fragili e vulnerabili.

Nel corso del tempo ho cominciato a lavorare sempre di più con gli stessi tipi di tavole di legno e di profili di alluminio. Il processo di preparazione dei miei materiali è diventato un modo quasi meditativo di iniziare una nuova opera. Trattare con forme modulari mi dà l'opportunità di agire in un processo ripetitivo. Come una pratica pittorica quotidiana che comincia con una tela bianca.

AA: Il tuo lavoro sembra collocarsi nella progenie della Minimal Art, passando poi per artisti come Blinky Palermo, ma attualmente anche all'interno del percorso di una più giovane generazione di artisti fortemente ispirati dalle nuove caratteristiche delle grandi metropoli, penso anche all'opera, per esempio, di Graham Hudson. Cosa pensi a riguardo? Puoi dirmi di più sui tuoi riferimenti?

CH: Quando ho iniziato a interessarmi di arte, stavo sperimentando con la fotografia e la pittura.

Una delle prime esposizioni che ho visto è stata una mostra del fotografo Peter Lindbergh a Vienna. Sono stato catturato dalla semplicità e dalla bellezza delle sue immagini.

Quando mi è stato introdotto il lavoro di Blinky Palermo e Mark Rothko, ho sentito che ero sulla strada giusta. Non conoscevo molti artisti a quel tempo ma ciò nonostante mi sono divertito a sviluppare il mio stile.

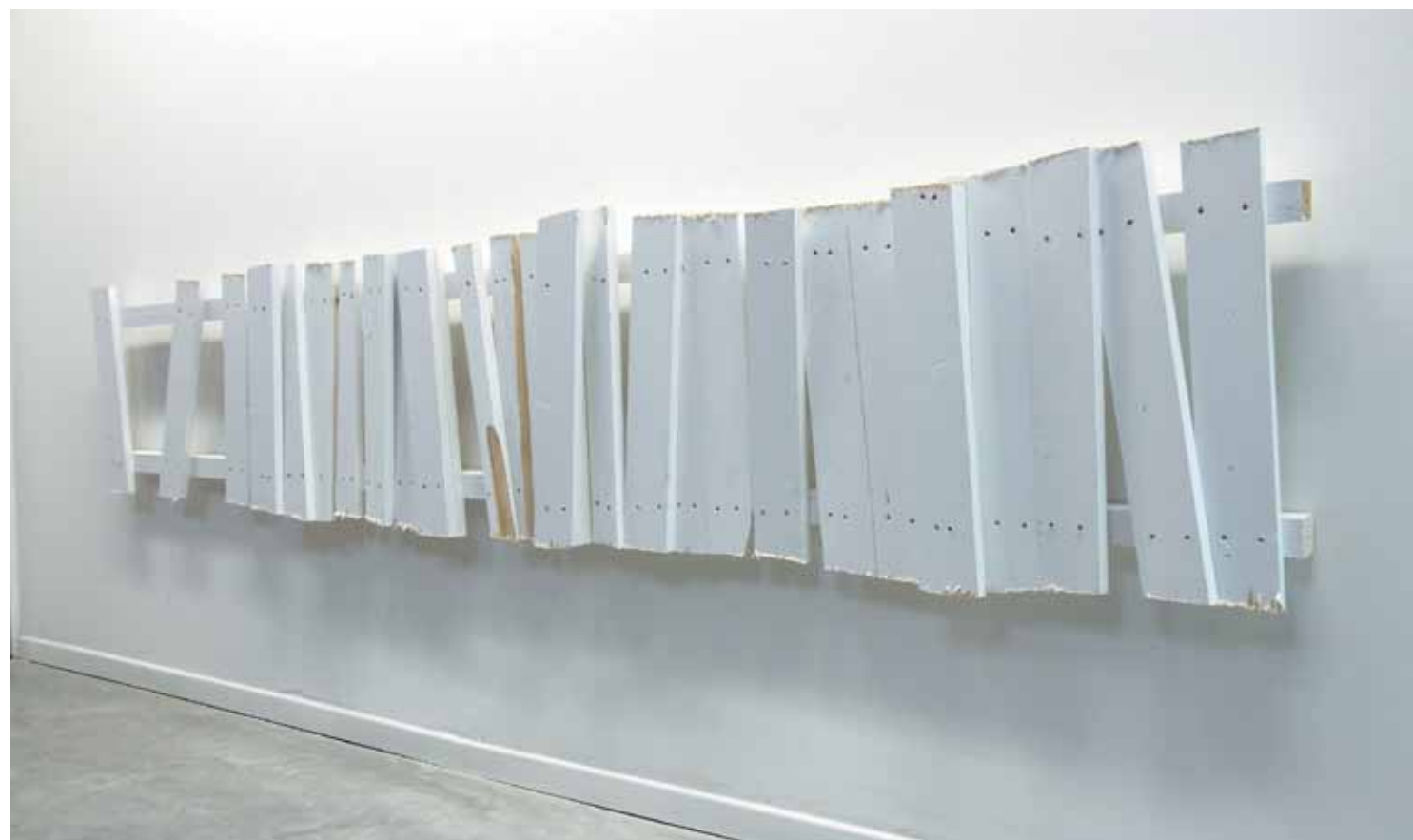
La Minimal Art era davvero stimolante quando ho incontrato per la prima volta le opere di artisti come Fred Sandback, Dan Flavin o Donald Judd. Ho visitato molte mostre internazionali e ho avuto modo di vedere il loro lavoro, tra gli altri. Mi sono avvicinato alle opere di Gerhard Richter, On Kawara, Michael Borremans, Christo e Gordon Matta-Clark.

Gli artisti di una generazione più giovane che mi attraggono sono, per esempio, gli artisti americani Jim Lee e Oscar Tuazon.

Oltre alla mia passione per l'arte, possibili influenze provengono dal mio interesse per la musica, la natura, il lavoro di selezionati architetti e di vari designer di moda e di arredamento.

AA: Puoi parlarmi del tuo metodo di lavoro, su come realizzi in anticipo maquette e progetti, che trovo particolarmente significativo, in quanto in realtà, nonostante le apparenze, ogni aspetto dell'installazione è accuratamente pianificato in anticipo.

CH: Quando mi lascio coinvolgere in un progetto che sarà un'installazione site-specific cerco, in un primo momento, di visitare e vivere lo spazio. In aggiunta a questo, le piantine, le fotografie e i video mi aiutano a conoscere l'ambientazione architettonica. Sebbene la presenza personale nello spazio sia la parte più importante. Il passo successivo è solitamente un modello in scala,



Clemens Hollerer, *No Shelter (1)*, Enamel paint on wood, sculpture/site specific, cm 245 x 280 x 105; *No Shelter (3)*, Enamel paint on wood, sculpture/site specific, cm 60 x 305 x 11. Courtesy Galleria Enrico Astumi, Bologna



Clemens Holterer, *Enter Sandman*, 2012, enamel paint on wood, dimensions variable, for Every time I die, Parkhotel Bad Gleichenberg

chiamato anche maquette, che costruisco nel mio studio usando pannelli in polistirene, legno di balsa e vernice a spray. Alcune immagini di maquette terminate creano una situazione di *real-life*. Molte istituzioni vogliono organizzare le loro mostre con largo anticipo e richiedono una proposta concreta. Di solito non creo schizzi sulla carta o disegni al computer. Non appena la proposta è accettata, organizzo materiali e trasporti. Il mio modo preferito di lavorare è differente. Mi piace lavorare velocemente e agire spontaneamente. Dal momento in cui le mie opere sono diventate sempre più grandi, sono stato obbligato a pianificare e preparare il più possibile in anticipo. Quasi sempre per completare questi progetti complessi sono necessari sistemi di sollevamento, gru, squadre di assistenza, oltre ad accurate decisioni logistiche.

AA: Sembri essere particolarmente interessato al confondersi dello spazio tra dentro e fuori, alla dissimulazione, all'aspetto funzionale VS la disfunzionalità, alla costruzione di prospettive complesse che rendono impossibile cogliere completamente una forma.

CH: Voglio che il pubblico partecipi. La vita è diventata così tremendamente veloce e febbrile, che le persone sembrano essere meno attive e vigili. Sono sovraccaricate con le loro attività quotidiane e diventano meno ricettive. L'era digitale ha anche cambiato molto le nostre abitudini. Le mie opere site-specific richiedono partecipazione. Non c'è un punto di vista ideale per vedere e percepire le mie installazioni. Le persone devono muoversi e interagire per poterle esplorare. A un certo punto lo spettatore diventa parte dell'opera senza dover studiare un complesso manuale in anticipo.

AA: Alcuni dei tuoi lavori più recenti sembrano essere ispirati da immagini di distruzione.

CH: Quando mi sono chiesto perché la distruzione fosse così magica e affascinante per me, l'ho scoperto rapidamente. Ha tutto a che fare con il cambiamento. Sono una persona visiva e facilmente mi annoio in situazioni statiche. Il cambiamento è una cosa buona. Ti rende flessibile e ti mantiene in movimento. Esplosioni, terremoti, frane o incidenti sono così potenti, che nel giro di pochi secondi ambienti, situazioni o oggetti cambiano il loro aspetto visivo in modo significativo. Guardando alle città metropolitane la mia attenzione è generalmente attratta dai cantieri. Il fenomeno del cantiere mi affascina per la sua capacità di trasformazione e il carattere simbolico rispetto alla nostra società postmoderna. Questi territori inesplorati offrono una costante interazione tra rivelazione e occultamento, demolizione e costruzione oltre ad uno stato di suspense pieno di aspettative, la promessa del nuovo e un luogo di transizione in mezzo all'altrimenti regolamentata esperienza urbana quotidiana. La stranezza improvvisa altera la mia percezione abituale e apre nuove prospettive.

AA: Alcune delle tue installazioni più recenti sembrano voler ostruire



Clemens Hollerer, *No Shelter (2)*, Enamel paint on wood, sculpture/site specific, cm 260 x 342 x 101. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

e complicare i passaggi costringendo il pubblico a comportarsi e a muoversi diversamente all'interno degli spazi, operando quasi come agenti di disagio.

CH: Mi piacciono i momenti di sorpresa. Negli ambienti urbani osservo la folla di persone che si avvicina agli incroci o la guardo che devia a causa di ostacoli inaspettati. Queste indagini mi aiutano a pianificare e progettare le mie costruzioni future. Un titolo di album decisivo a questo proposito è *Someday we will foresee obstacles* del gruppo musicale francese Syd Matters. Orientamento e andamento sono due questioni cruciali quando penso all'architettura e allo spazio. Gli ostacoli richiedono decisioni immediate e l'intuizione, così come l'esperienza, giocano un ruolo di rilievo.

AA: Alcune delle tue sculture più recenti sono direttamente dedotte dalle tue installazioni temporanee, che di fatto, nella maggior parte dei casi, hanno solo una vita breve, non sopravvivono oltre il tempo della loro esposizione site-specific. Puoi raccontarmi come vedi le sculture in relazione alle installazioni?

CH: Negli ultimi anni ho focalizzato la mia attenzione sulle installazioni site-specific. Le relazioni e le restrizioni spaziali mi hanno sempre affascinato e il desiderio di non essere limitato da uno spazio di studio di medie dimensioni mi ha portato a interventi su larga scala in spazi pubblici e privati di vario genere. La maggior parte del mio lavoro site-specific viene distrutto dopo le mostre e gli unici resti oltre l'esperienza sono una serie di fotografie e maquette. Nel 2012, durante una serie d'interventi in un vecchio hotel nella mia città natale (Graz, ndr), ho creato *Enter Sandman*, un'installazione site-

specific che bloccava una porta di ingresso con delle assi di legno in un modo esagerato. Era nata l'idea di decostruire l'opera ritagliando un frammento al fine di aprire nuovamente la porta d'ingresso. Pochi mesi dopo ho costruito *The trail that we carved out*, un'opera su larga scala in uno spazio espositivo a Clermont-Ferrand in Francia. Parti di questa costruzione in legno sono state segate e successivamente disseminate nello spazio. Questi frammenti trasformati in sculture indipendenti avevano origine in un'installazione. Dopo che l'installazione è stata distrutta, queste sculture sono diventate le vere testimoni della situazione originaria.

In generale vedo ogni scultura e installazione come frammento di un lavoro precedente o futuro. A questo proposito le sculture dedotte, che ho appena citato, non sono realmente nuove invenzioni. Hanno lo scopo di essere testimoni, come lo sono le fotografie. I ricordi rimangono, ma l'esperienza del lavoro originale non può essere catturato.

AA: E per ultimo: i titoli delle tue opere sono sempre citazioni di canzoni o di album musicali, puoi parlarmi di questa decisione poetica?

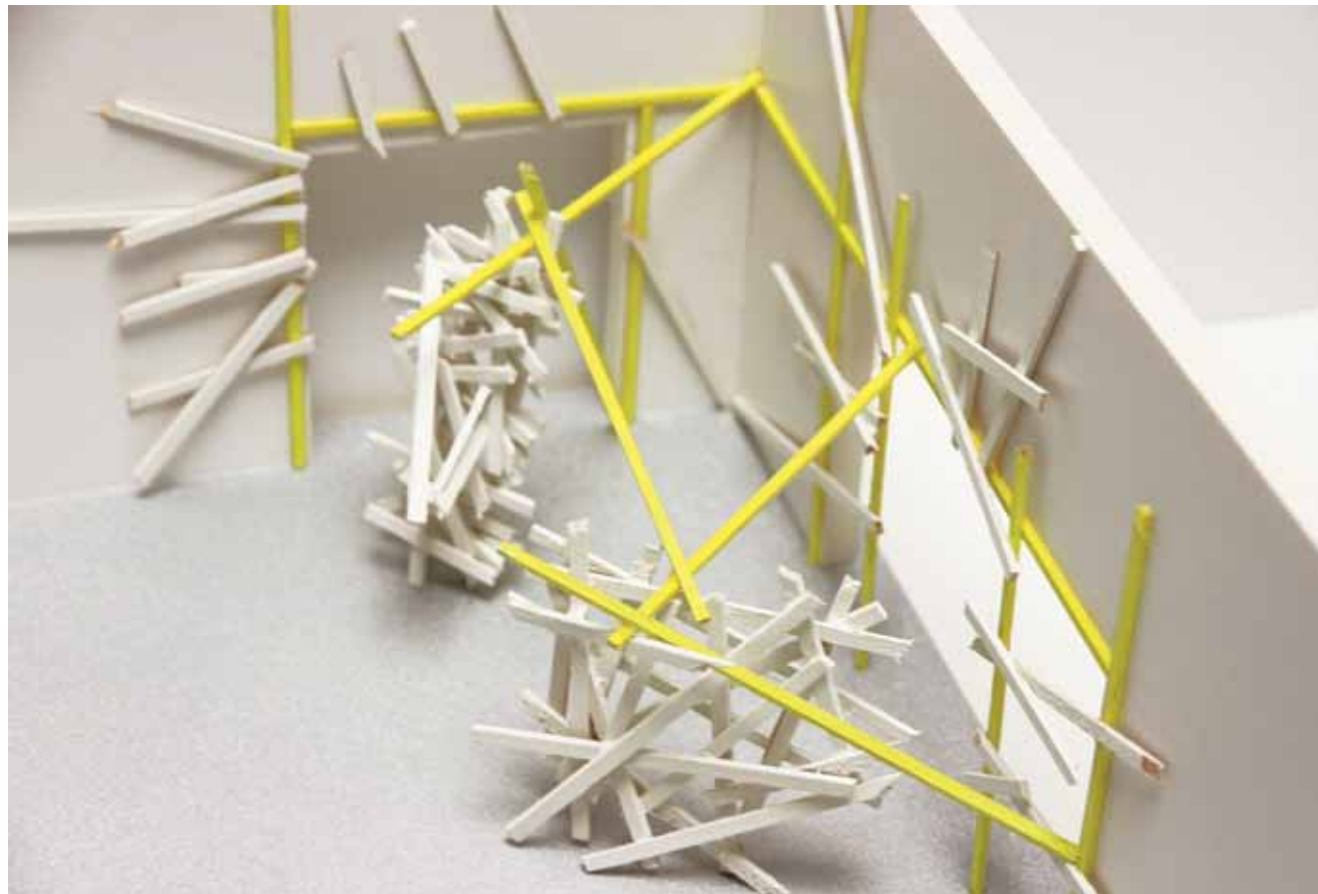
CH: Eventi musicali e di performance dal vivo con elementi interattivi hanno sempre giocato un ruolo importante nella mia vita. Frequento concerti dal 1992 e ho sempre seguito gruppi musicali e la loro missione. Posso perfino dire che l'arte e la musica hanno ridefinito la mia vita. Negli ultimi anni i titoli delle mie opere hanno fatto riferimento a titoli di canzoni o di film, situazioni o luoghi in cui le opere sono state create. Prima e durante la creazione di un lavoro artistico la musica gioca un ruolo importante e per questo ho deciso di usare titoli o brani di canzoni esistenti. I gruppi e le canzoni che mi accompagnano, qualche volta hanno un impatto considerevole sulle qualità contestuali e formali dell'opera. In alcuni casi il titolo insieme al testo e il gruppo musicale che li compone, sono molto importanti per me, mentre con altre canzoni mi concentro solo sul titolo. Il tipo di musica che ascolto influenza straordinariamente il mio flusso di lavoro e a volte può scatenare repentine e inaspettate svolte nella creazione. Ogni lavoro è molto personale per me, e ha la sua storia da raccontare. I titoli possono essere molto poetici o misteriosi, lasciando sufficiente spazio per le interpretazioni personali delle persone. Ciò lascia molte domande senza risposta.

Clemens Hollerer, *The pendulum*, 2013, enamel paint on wood, cm 300 x 14 x 9. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna





Clemens Hollerer, *How to disappear completely*, 2011, enamel paint on wood, dimensions variable
No Shelter, 2014, maquette for the site specific project at Galleria Enrico Astuni, Bologna. Courtesy the artist



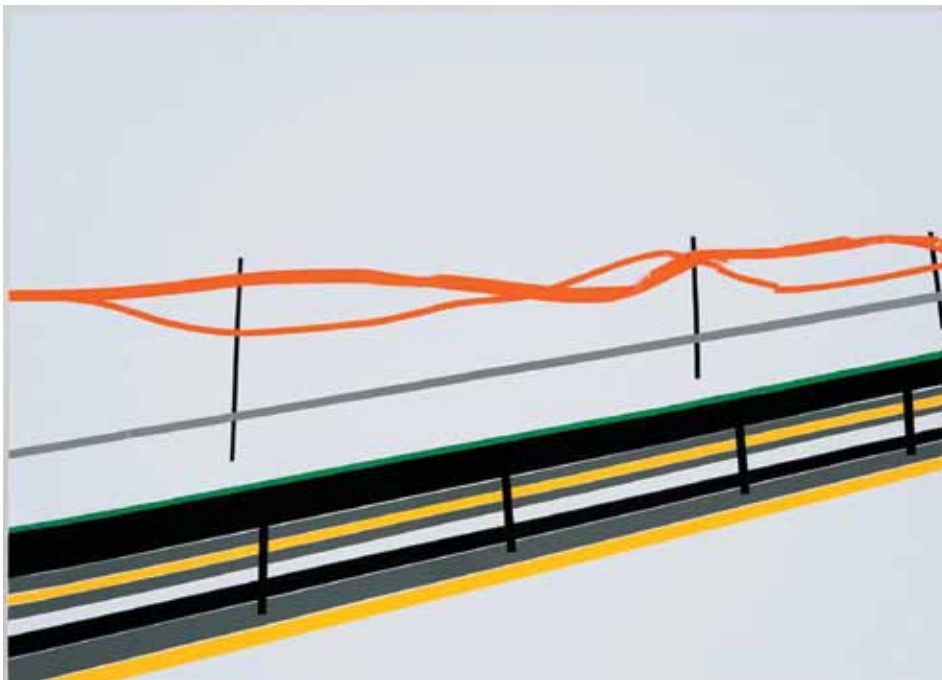
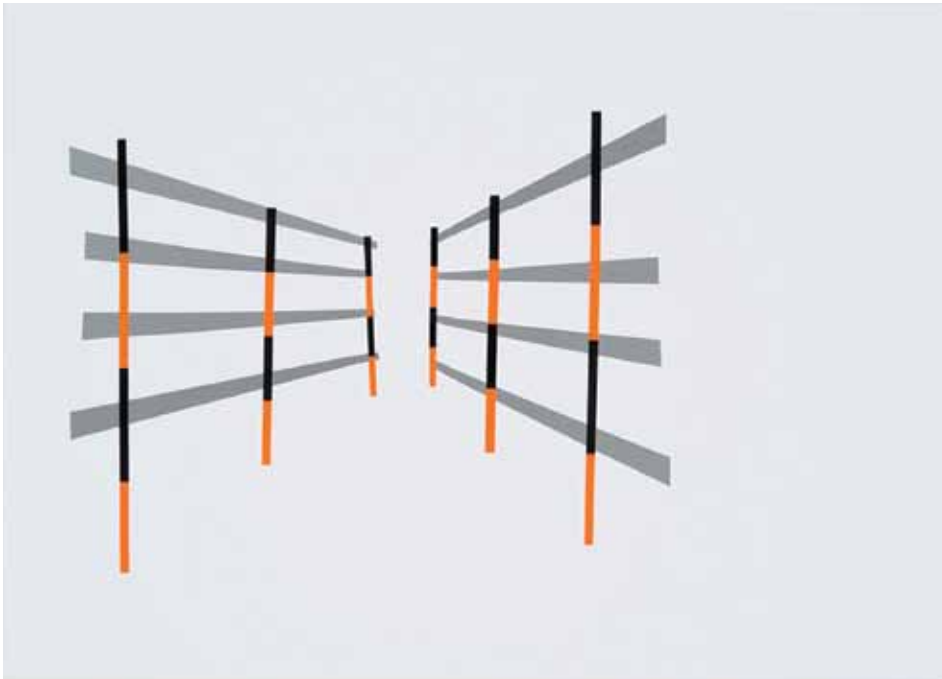
FIGHT FIRE WITH FIRE

a conversation with Clemens Hollerer

AA: Let's start from our first encounter quite some years ago, it must have been around 2003 before our more art specific studies. By that time you were dealing mostly with photography. Can you speak of your period as a photographer and if and how that experience features in your work today?

CH: I took my first photography class in Junior High School in Pittsburgh (USA) in 1992 as part of a 1 year student exchange program. In 2001 I attended the Euregio College for Fine Art Photography in Kefermarkt (Austria) and specialized in fashion and architecture photography. I got infected with analogue photography and began to experiment with the medium. These examinations included over-painting pictures, scratching slides or partly burning polaroids. Photographs were the basis for further studies like paintings on canvas or on aluminium. A minimal language was already present back then and abstraction became more and more visible in my work.

Today photography is more important to me than ever in organizing and sorting out my life. During my travels I gather a lot of digital information. I am supervising a constantly growing archive of images. It helps me to memorize the places I have been to and to store the ideas and inspirations I have come across. Most of the pictures I take are used as a starting point for future sculpture and installation projects. Some of them I enlarge to create photographic series' dealing with human behaviour in various fields of life.



Clemens Hollerer, Constraints series, *Constraints 32*, 2013, collage (Adhesive foil on paper), cm 29.7 x 42. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna; Constraints series, *Constraints 21*, 2013, collage (Adhesive foil on paper), cm 29.7 x 42. Collezione privata, Torino

AA: From the beginning your interest leant towards architecture, and how we perceive architecture.

CH: When I reflected on my first black and white photographs, I discovered my interest for architecture. I spent a lot of time in the USA and visited many major cities. There I was always confronted with grid patterns, city blocks and streets. New York, with one of the most famous grid plans is still one of my favourite cities today. During my travels around the world I kept an eye on different styles of architecture and developed my interest for minimal works by architects such as Tadao Ando, SANAA or Pierre Koenig. My interest in spaces grew when I realized my first site-specific wall paintings and installations.

What fascinates me the most is the fact that each person experiences a space in a different way depending on their past experience. There is always a relation between the human body and a specific space. In that respect I knew that my installations were able to add even another level to the involvement. The human body is completely lost in open space without any reference points. Architecture with its characteristics speaks a certain language and we respond to it with our presence.

AA: You seem particularly interested in temporary structures, and the provisional elements that adorn and inhabit our cities, such as scaffoldings, construction sites, but also mobile elements, such as all those that block streets, or redirect routes.

CH: Life is a construction site. It appears as a radical change within permanence and can be read as an affirmation of transformation processes, flexibility of life and work in our society.

The charm of a construction site as a world of contrasts is based not so much on the anticipation of the completed building, as on its uniqueness as a space. Its provisional character and perpetual movement hold the promise of excitement and discovery.

While architects work on perfect models and plans for their complex projects, simple workers improvise in order to achieve their managers' goals.

The daily search for the latest developments becomes a game we engage in on what is otherwise the same monotonous daily routine. My fascination is based on the constructional thinking behind the viewed object.

Scaffoldings are modular elements that appear and disappear in urban habitats. These skeletal structures are often provisional wooden frameworks, mounted by people of different origins and habits. In recent years I have not only been searching for the formal inspirations behind these temporary elements but for their creators. At this point the human being comes into play in my work to link my sculptural and my photographic output.

Road closures and barrier elements that redirect traffic have two interesting aspects.

First of all, their aesthetic dimension and furthermore their functional aspects.

I am trying to analyse people's behaviour in urban traffic jungles – how they navigate and overcome inner-city obstacles.

AA: Colour and modular forms seem to play a major role in your works. You always use exactly the same module, with the same material, dimensions, and weight. And the colours you make use of seem also to recur, such as blues, whites, reds and phosphorescent ones, in short all those that would be quite familiar in construction sites, or on the streets. What reflections inform this very characteristic aspect of your practice?

CH: When I started experimenting with painting, I began using signal and fluorescent colours. Advertisement and traffic signs were my immediate references. The colour blue I favoured and used as a homage to the work of German artist Blinky Palermo.

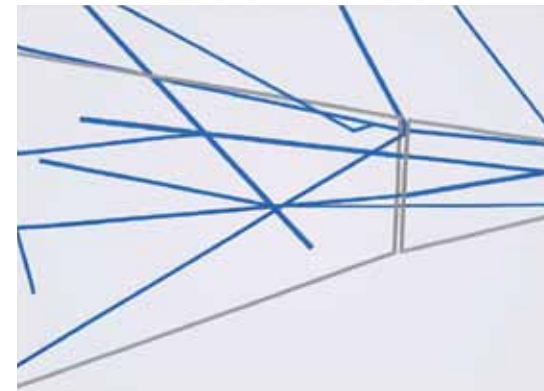
I never really got into blending colours. I always preferred them pure and basic, screaming and flashy, combined with black and white. At the moment I am introducing a few new colours to my palette. Associations to colours found in street traffic and construction sites are still quite obvious. I want to sharpen the viewer's senses, trigger certain memories and keep people alert. My sculptural work is based on lines. Simple lines, stacked or arranged in three-dimensional structures can be so radical and invasive, yet fragile and vulnerable.

Over the course of time I got more and more into working with the same types of wooden boards and aluminium profiles. The process of preparing my materials has become an almost meditative way to start a new work. Dealing with modular forms gives me the opportunity to act in a repetitive process. A daily practice of painting like starting off with an empty canvas.

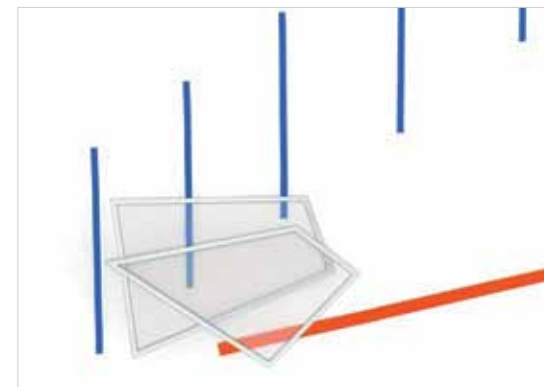
AA: Your work seems to locate itself in the lineage of minimal art, passing via artists such as Blinky Palermo, but at present also within the route of a younger generation of artists highly inspired by the new features of the big metropolis, I think here also of the work of Graham Hudson for instance. What do you think about it? Can you tell me more about your references?

CH: When I started to get interested in art, I was experimenting with photography and painting. One of the first exhibitions I saw was a show by photographer Peter Lindbergh in Vienna. I was captured by the simplicity and beauty of his images.

When I was introduced to the work of Blinky Palermo and Mark Rothko, I felt I was on the right track. I did not know too many artists back then, but nevertheless I enjoyed developing my own style. Minimal art was truly inspiring when I first encountered works by artists such as Fred Sandback, Dan Flavin or Donald Judd. I visited many international exhibitions and got to see their work among others. Works of Gerhard Richter, On Kawara, Michael Borremans,



Clemens Hollerer, Constraints series, *Constraints 28*, 2013, collage (Adhesive foil on paper), cm 29.7 x 42. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna



Clemens Hollerer, Constraints series, *Constraints 21*, 2013, collage (Adhesive foil on paper), cm 29.7 x 42. Collezione privata, Torino

Christo and Gordon Matta-Clark passed my way.

Artists of a younger generation that appeal to me are American artists Jim Lee and Oscar Tuazon for instance.

Besides my passion for art, possible influences come from my interest in music, nature, the work of selected architects and various fashion and furniture designers.

AA: Can you speak of your working method, on how you realize maquettes and plans in advance, which I also find particularly meaningful, as actually, despite appearance, every aspect of the installation is carefully planned in advance.

CH: When I get involved in a project dealing with a site-specific installation I try to visit and experience the space at first. In addition to that, floor plans, photographs and videos help me to get to know the architectural setting. The personal presence in the space is the most important part, though. The next step is usually a scale model, also called maquette, which I build in my studio using foam-core, balsa wood and spray paint.

A few pictures of the finished maquette create a real life situation. Many institutions want to organize their exhibitions far in advance

and demand a concrete proposal. I usually do not create sketches on paper or designs on the computer. Once the proposal is accepted, I organize materials and transports. My preferred way of working is different. I like to work fast and act spontaneously.

As my works grew bigger and bigger, I was forced to plan and prepare as much as possible in advance. Most of the time lifting systems, cranes, assistance teams as well as careful logistical decisions are necessary to complete these complex projects.

AA: You seem to be particularly interested in the blurring of space between inside and outside, in dissimulation, functional appearance vs. dysfunctionality, in constructing complex perspectives that make it impossible to completely grasp a form.

CH: I want the audience to participate. Life has become so tremendously fast and hectic, that people seem to be less active and alert. They are overcharged with their daily tasks and become less receptive. The digital age has also changed a lot of our habits. My site-specific works ask for participation. There is no ideal point of view to see and feel my installations. People need to move and interact in order to explore them. At a certain stage the viewer becomes part of the work without having to study a complex manual in advance.

AA: Some of your most recent works seem to be inspired by images of destruction.

CH: When I questioned myself, why destruction was so magical and fascinating to me, I quickly found out. It was all about change. I am a visual person and I easily get bored by static situations. Change is good. It makes you flexible and keeps you in motion. Explosions, earthquakes, landslides or accidents are so powerful, that within a matter of seconds environments, situations or objects alter their visual appearance in a significant way. Looking at metropolitan cities my attention is generally drawn to construction sites. The phenomenon of the construction site is its capacity for transformation and its symbolic character of our postmodern society. These unexplored territories offer a constant interplay between exposure and concealment, demolition and construction as well as a state of suspense full of expectations, the promise of the new and a locus of transition amidst the otherwise regulated everyday urban experience. The sudden strangeness alters my habitual perception and opens up new perspectives.

AA: Some of your most recent installations seem to want to obstruct and complicate passages, forcing the audience to behave and move differently within spaces, acting almost as discomfort agents.

CH: I like moments of surprise. In urban environments I observe crowds of people approaching intersections or watch them getting



Clemens Hollerer, *No Shelter*, 2014, work in progress. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

redirected by unexpected obstacles.

These investigations help me to plan and design my future constructions. A decisive album title in this regard is 'Someday We Will Foresee Obstacles' by the French band Syd Matters. Orientation and navigation are two crucial issues when I think of architecture and space. Obstacles ask for instant decisions and intuition, as well as experience, plays a major role.

AA: Some of your most recent sculptures are directly deduced from your temporary installations, which in fact in most cases have only a short life, not surviving the time of their site specific exposure. Can you tell me how you see the sculptures in relation to the installations?

CH: In recent years I focused my attention on site-specific installations. Spatial relations and restrictions have always fascinated me and the desire not to be restricted by a mid-sized studio space have led me to large scale interventions in public and private spaces of various kinds. Most of my site-specific work gets destroyed after the exhibitions and the only remainders besides the experience are a number of photographs and maquettes. In 2012, during a series of interventions in an old hotel in my home town, I created 'Enter Sandman', a site-specific installation blocking a doorway with wooden boards in an exaggerated way. The idea to deconstruct the work, by cutting out a fragment in order to open up the doorway again, was born. A few months later I built 'The trail that we carved out', a large scale work in an exhibition space in Clermont-Ferrand in France. Parts of this wooden construction were sawn out and subsequently scattered in the space. These fragments



Clemens Hollerer, Constraints series, *Constraints 22*, 2013, collage (Adhesive foil on paper), cm 29.7 x 42. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

turned into independent sculptures, originating in an installation. After the installation was destroyed these sculptures had become true witnesses of the original situation.

In general I see each sculpture or installation as a fragment of some prior or future work. In that respect the deduced sculptures I just mentioned are not really new inventions. They serve the purpose of witnesses like photographs do. Memories remain, but the experience of the original work cannot be captured.

AA: And last: the titles of your works are always quotes of songs, or music albums, can you tell me about this poetic decision?

CH: Music and live performance events with elements of interaction have always played an important role in my life. I have been attending music concerts since 1992 and have followed bands and their mission. I can even say, art and music have redefined my life. In recent years titles of my works have referred to song or movie titles, situations or to places where they were created. Before and during the creation of an art work music plays a major role and therefore I decided to use existing song titles or excerpts. Bands and songs that accompany me sometimes have a major impact on the contextual and formal qualities of an art work. In some cases the title together with the lyrics and the band behind it are important to me, whereas with some different songs I focus on the sheer title. The kind of music I listen to influences my work flow tremendously and can now and then trigger sudden unexpected turns in creation. Each work is very personal to me and has its own story to tell. Titles can be very poetic or mysterious, leaving enough room for people's own interpretations. This fact leaves many questions unanswered.



Clemens Hollerer, Constraints series, *Constraints 25*, 2013, collage (Adhesive foil on paper), cm 29.7 x 42. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

Clemens Hollerer

Nato a Bruck an der Mur, Austria, nel 1975. Vive e lavora a Bad Gleichenberg, Austria.

Dopo gli studi di fotografia presso Euregio College of Fine Art Photography di Kefermarkt/Austria, dal 2006 al 2008 Hollerer segue un programma post laurea in pittura, installazione e scultura presso HISK, the Higher Institute of Fine Arts, Anversa/Belgio dal 2006 al 2008.

Lavorando con una molteplicità di mezzi tra cui installazioni scultoree, fotografia e video, l'arte di Hollerer è caratterizzata dalla sua attenzione al dettaglio e dalle veloci reazioni a situazioni esistenti all'interno di una ambientazione architettonica.

Clemens si appropria degli esistenti vocabolari, sostanzialmente minimi, e li abbina con i suoi sistemi percettivi allertati, costruendo una nuova matrice di schemi elementari. Egli segue forme, imprecisioni e strutture comuni, denotando la loro vita e il loro funzionamento all'interno di un dato modello esistente di vita e realtà. L'applicazione del colore ha una qualità ritmica; infatti, la composizione formale complessiva e il pensiero procedurale è musicale. Clemens Hollerer né conquista lo spazio né abbraccia esso con un gesto intimo. La sua "scultura-in-azione" oscilla tra interventi minuti e fragili, difficilmente visibili ed effimeri, all'interno del tessuto urbano, e costruzioni monumentali su larga scala di una natura radicale e invasiva, quasi-architettonica, fornendo sempre un'impressionante testimonianza della cruciale e allertata percezione dello spazio dell'artista e delle sue qualità formali e sensuali. Le sue opere recenti parlano dell'architettura in uno stato di distruzione nei cantieri edili e nelle aree recintate.

Clemens Hollerer è stato finalista in diversi premi fra cui nel 2013 al Kardinal König Kunstpreis (Salisburgo, Austria); nel 2011 al Future Generation Art Prize (Pinchuk Art Centre, Kiev, Ucraina) e nel 2010 per il Zurich Art Prize (Zurigo, Svizzera). Nel 2009 fu il vincitore del Photo Prize of the City of Graz, Austria, e del primo premio all'Europeen Festival des Arts Visuels a l'Hopital, organizzato dall'Art dans la Cité, Parigi.

Ha partecipato a numerose mostre personali e collettive, tra cui Unattainable, Hebel_121, Basilea, CH (Personale); *fatamorgana*, Galleria Enrico Astuni, Bologna; Future generation art prize @ venice, Palazzo Papadopoli, Venezia, IT; Do we need to have an accident?, Kunsthaus graz / Universalmuseum Joanneum, Graz, A (In coppia con Sabine Marte).

Born in Bruck an der Mur, Austria, 1975. Lives and works in Bad Gleichenberg, Austria.

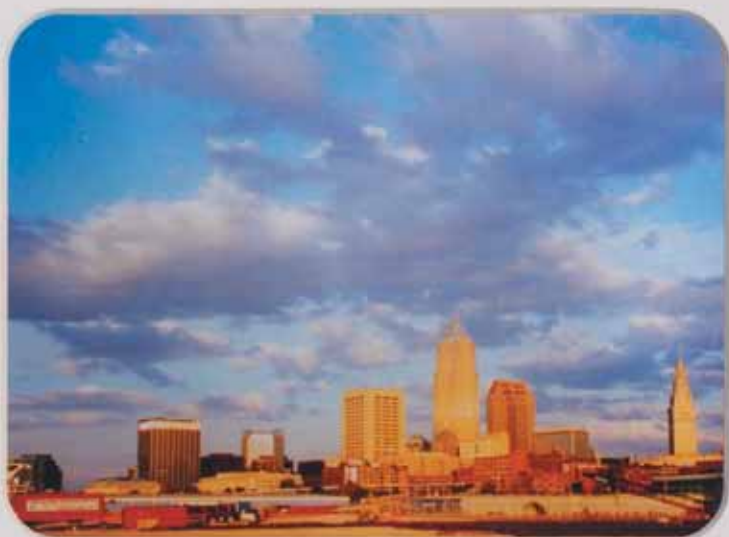
After studying photography at Euregio College of Fine Art Photography of Kefermarkt/Austria, 2006-2008 Hollerer followed a postgraduate program in painting, installation and sculpture at HISK, the Higher Institute of Fine Arts, Antwerp/Belgium, from 2006 to 2008.

Working in a variety of mediums including sculptural installations, photography and video, Hollerer's work is characterized by its attention to detail and fast reactions to existing situations within an architectural setting.

Clemens appropriates existing – mainly minimal – vocabularies and matches them with his own alerted perceptive systems, constructing a new matrix of elemental schemes. He follows ordinary forms, inaccuracies and structures, denoting their life and functioning within a given existing pattern of life and reality. The application of color has a rhythmic quality; the overall formal composition and procedural thinking is musical in nature. Clemens Hollerer neither space nor embraces it within an intimate gesture. His "sculpture-in-action" oscillates between minute and fragile, hardly visible and ephemeral interventions into urban and monumental fabric, large scale constructions of a radical and invasive, quasi-architectural nature, always providing impressive evidence of the artist's critical and alerted perception of space and its formal and sensual qualities. His recent works deal with architecture in a state of destruction at construction sites and fenced areas.

Clemens Hollerer in 2013 was shortlisted for the Kardinal König Kunstpreis (Salzburg, Austria); in 2011 for the Future Generation Art Prize (Pinchuk Art Centre, Kiev, Ukraine) and in 2010 for the Zurich Art Prize (Zurich, Switzerland). In 2009 was the winner of Photo Prize of the City of Graz, Austria, and first prize in the Europeen Festival des Arts Visuels a l'Hopital, organized by Art dans la Cité, Paris.

He has participated in numerous personal and group shows including: Unattainable, Hebel_121, Basel, CH (Solo); *fatamorgana*, Galleria Enrico Astuni, Bologna; Future generation art prize @ venice, Palazzo Papadopoli, Venice, IT; Do We Need to Have an Accident?, Kunsthaus graz / Universalmuseum Joanneum, Graz, A (Duo with Sabine Marte).



THEY SAW THEIR COLLECTIVE FATE AS A POINT OF BURNING LIGHT

[Io non scelgo cosa ritrarre. Ritraggo ciò che vedo]

una conversazione con Basim Magdy

AA: Ricordo ancora il mio primo incontro con il tuo lavoro. Era durante PhotoCairo5 e ho visto una selezione di opere della tua serie *Every Subtle Gesture*. Mi sono soffermata a lungo a osservarle, ritornandoci due volte, sentendo di non poter afferrare totalmente le tue intenzioni. Ero sedotta. Le parole che stavo leggendo erano profonde e terribili, pertinenti ai sentimenti che stavo provando a quel tempo vivendo al Cairo (era Novembre 2012). Le immagini che le accompagnavano sembravano raccontare una storia differente, una storia connessa ma anche estremamente distante dal racconto delle parole, sembravano contingenti. Mi piacerebbe che mi parlassi di quest'opera, della sua trasformazione nel tempo, e della sua continua evoluzione.

BM: Il modo in cui penso un'opera inizialmente non necessariamente è aderente a ciò che l'opera diventa alla fine. In parte, vorrei che *Every Subtle Gesture* fosse mostrata in tutte le sue componenti, ma è difficile a causa dello spazio limitato degli spazi espositivi e di altre restrizioni. Così di solito espongo almeno 20 pezzi alla volta, perchè credo sia questo il numero minimo affinché il lavoro possa comunicare un senso di luogo e di società. È un lavoro costruito sull'idea di un'immagine e di una linea di testo che non necessariamente rispondono letteralmente l'una all'altra. S'incontrano a un certo punto, prima di allontanarsi di nuovo, lasciando spazio all'immaginazione di ogni persona, secondo associazioni personali costruite sulla base di riferimenti precedenti, sia in merito alle parole che alle immagini. Quando ci viene

introdotta qualcosa di nuovo tendiamo a interpretarlo in relazione a ricordi o esperienze precedenti con qualcosa di simile. Connettendo due elementi apparentemente estranei questo processo fa un passo in avanti. La serie sta ancora crescendo, e ha inizio con immagini realizzate alla fine degli anni '90, durante i miei primi viaggi da solo. Credo che sia quando ho iniziato a guardare le cose in modo diverso, ma è anche parte della tradizione comune scattare fotografie quando si sta viaggiando, catturando ricordi e trasportando posti. È una sorta di testimonianza della stratificazione del tempo, spogliata della sua esistenza temporale. È un lavoro che ha a che fare con i dettagli trascurati che compongono il nostro presente, che hanno meticolosamente costruito il nostro passato e saranno responsabili del nostro futuro.

AA: In quelle situazioni noi siamo, di solito, più attenti ai dettagli e a ciò che ci circonda.

BM: Esattamente. Ero ossessionato dall'idea di creare testimonianze di luoghi che non avrei visitato di nuovo.

AA: Questo è stato in quale anno?

BM: Nel 1998. Oggi sono ovviamente più consapevole quando scatto fotografie che potrebbero finire di diventare parte della serie. Così il processo è cambiato, il legame tra le immagini e le linee di testo si è trasformato con il passare del tempo, da quando ho iniziato a lavorare sulla serie nel 2012. Le mie esperienze personali, i miei interessi e il mio lavoro in generale sono cambiati. Detto questo, non ho mai mostrato le opere parte di questa serie in ordine cronologico di realizzazione, le ho sempre mescolate. Quasi come uno storyboard per un film senza una sequenza temporale. In un certo senso però compongono una struttura narrativa piuttosto libera che comunica temi molto specifici legati ai continui tentativi collettivi di un qualsiasi gruppo di persone di realizzare qualcosa insieme.

AA: Mi chiedo se il trattamento delle immagini sia cambiato dal 2012, mi riferisco al modo in cui effettivamente fotografi e al modo in cui hai a che fare con la post-produzione. C'è un certo approccio alle immagini che hai conservato per questa serie? Mi chiedo anche se sia cambiato il tuo uso del linguaggio.

BM: Essendo un progetto *in progress* che ha più di due anni, cerco di rendere la serie coerente in termini di immagini e, sì, nella maggioranza dei casi, vi è post-produzione per assicurare che tutte appaiano come se esistessero nello stesso mondo. La serie è iniziata con le immagini del mio archivio personale di fotografie. Inizialmente non erano pensate per essere usate in un progetto artistico. Alcune erano immagini digitali, altre scattate su pellicola e alcune perfino scattate con una macchina fotografica usa e getta. Così era fondamentale per me assicurarmi che le



HE LOOKED UP AND SAW FLOWERS BLOOMING FROM THE HANGING ROPE

immagini avessero un'estetica simile, che volevo fosse in un certo senso filmica. Non sono sicuro riguardo al mio uso del linguaggio. Sono certo che sia cambiato tanto quanto le immagini e quanto me come persona. Il testo principalmente risponde ai dettagli dei pensieri temporanei o delle cose effimere che vivo nella mia vita quotidiana. Anche il fatto che dal 2012 ho lavorato più ampiamente con la relazione tra immagine e testo nei miei film ha aperto nuove porte.

AA: È proprio ciò che mi ha colpito la prima volta che ho visto il tuo lavoro, come immagine e testo appaiano collegati, ma anche completamente disconnessi. Evocano quasi accidentalità. Puoi parlarmi della relazione con il caso nel tuo lavoro?

BM: È molto importante per me non ignorare mai il ruolo che il caso gioca nel mio lavoro e considerarlo un accesso che conduce verso direzioni nuove. Il caso è pieno di idee che non potrebbero presentarsi altrimenti. Si tratta anche di riconoscere un certo potenziale quando mi trovo in uno specifico luogo in un particolare momento con una macchina fotografica in mano. Ho creato una sorta di fiducia in me stesso, che guida il mio scattare fotografie o girare filmati senza avere una chiara idea di che tipo di lavoro diventerà. Questa visione di ciò che potrebbe aver senso in un'opera che non esiste ancora neanche come idea è qualcosa con cui mi sento a mio agio, e il caso ha aiutato nel formularla negli ultimi anni.

AA: Te l'ho chiesto perchè l'ho sentito come sempre più presente nel tuo lavoro, in cui caso e non pianificazione sembrano essere una metodologia programmatica.

BM: Hanno più a che fare con il riunire le varie parti insieme. Uso qualsiasi cosa nel mio lavoro se sento che abbia una funzione e che contribuisca a comunicare qualcosa. Considero un'opera una struttura costantemente solida, e a volte servono degli anni per trovare le giuste componenti che sento mi farebbero arrivare più vicino alla mia considerazione. Il mio film *13 Essential Rules for Understanding the World* del 2011 è un buon esempio di ciò che voglio dire. Ho lavorato su un elenco di regole disfattiste per oltre un anno. Era un processo lento che sembrava completamente privo di scopo. Non avevo un fine preciso. Un anno più tardi ho avuto dei tulipani a casa. Ho iniziato a disegnare facce sui loro petali, altro atto che non sembrava avere uno scopo ovvio. Ho girato un filmato in Super 8 con i tulipani e appena l'ho guardato per la prima volta, mi ha dato l'impressione che sia l'elenco sia i tulipani dovessero esistere nello stesso film. I tulipani sono diventati essenziali come elemento umoristico per attenuare la durezza delle regole e per creare un punto di accesso mentre le regole lentamente iniziano a essere assorbite.

AA: I metodi di lavoro invertiti che usi mi affascinano particolarmente. Il modo associativo aperto attraverso il quale



differenti racconti coesistono nelle tue opere, e sto ancora pensando a *Every Subtle Gesture* ma anche ad alcuni dei tuoi film per esempio *The Dent*, o *A Film About The Way Things Are* sembrano essere sempre di più una caratteristica poetica e formale della tua pratica. Leggo in modo simile la giustapposizione di immagini che appare in altre opere come in *Crystal Ball* o il processo di esposizione cui le tue immagini sono spesso sottoposte, come in *A 24 seconds...* Questi processi sembrano costruire racconti multipli che scorrono simultaneamente e rendono più ambigue la lettura e la percezione delle opere. Con un contenuto che sembra evasivo e in costante cambiamento quanto le immagini stesse. Mi chiedo che cosa pensi a riguardo e se potresti parlarmi delle ragioni che vi sono dietro a questi metodi.

BM: Anche se uso questi metodi per creare opere immaginarie stratificate, è un modo per me per rispondere ai dettagli trascurati che costruiscono la realtà. Il modo in cui noi vediamo le cose è influenzato più dai dettagli minori che da ogni altra cosa. Nelle grandi narrazioni storiche o nel modo in cui ricordiamo gli eventi, quei dettagli sono spesso dimenticati. Proviamo a dare un senso agli eventi semplificandoli in piatte sequenze lineari di occorrenze logiche e connesse, un'interpretazione che non si oppone alle aspettative. Provo a guardare all'assurdità di questa pratica nei miei film, ma anche all'assurdità dell'accettazione di tale pratica nel definire la comprensione della nostra esistenza. Provo a focalizzarmi sulla costruzione di strutture narrative aperte, a partire dalle sequenze di eventi apparentemente non connessi e non lineari e dai modi inaspettati in cui linguaggio e immagine potrebbero interpretarsi a vicenda. Per esempio in *The Dent*, ho scritto 3 differenti narrazioni, le ho poi frammentate e ho mescolato i frammenti tra uno e l'altro. Solo alla fine questi tre racconti simultanei s'incontrano nella forma di una conclusione che accenna soltanto a una risoluzione. Il punto, per me, è che la realtà non necessariamente ha senso, siamo noi a voler costantemente trovare il senso in essa perchè per noi è più rassicurante una realtà che possiamo anticipare.

AA: Infatti rendi impossibile interpretare le tue opere in modo certo, le conclusioni sono sempre aperte. I tuoi film spesso appaiono come una sequenza di occorrenze imprevedibili, o di dichiarazioni poetiche. Tornando alla mostra, devo ammettere che l'idea di *fatamorgana*, di un presente permeato da effetti illusori, è stata fortemente ispirata dall'esperienza dei tuoi lavori.

BM: Credo che ambiguità e confusione possano essere strumenti di comunicazione molto potenti. C'è qualcosa che apre l'immaginazione quando le conclusioni sfidano le aspettative non fornendo risposte chiare o dando risposte inaspettate. L'illusione è una componente essenziale della nostra conoscenza delle cose che può essere semplice quanto ciò che ci circonda. Ci lasciamo

andare alle illusioni molto più di quanto vorremmo ammettere. A livello collettivo, le illusioni che influenzano la nostra conoscenza del mondo come individui ci trasformano in società disilluse; società che fabbricano credenze potrebbe essere una descrizione più precisa. Proprio per questo, cercare di trovare un senso in sequenze d'immagini, suoni e linee di testo apparentemente non connesse, è il mio modo di interagire con questa consapevolezza indipendentemente da ogni altra cosa.

AA: Penso e credo sempre di più nell'esistenza di collettività solo temporanee. Il problema però è che questi stati di eccezione temporanea, nei quali le individualità sono dissolte in obiettivi collettivi, sono troppo brevi per raggiungere un qualcosa di sostanziale.

BM: Sono d'accordo, e questa collettività temporanea è anche uno stato di delusione che non sopravvive a lungo prima che gli individui all'interno della collettività stessa si rendano conto di volere cose differenti. Non c'è un meccanismo per far sì che quei rari momenti di azione collettiva durino più a lungo e rimangano produttivi. E forse se durassero più a lungo non sarebbero così emozionanti, forse è giusto che rimangano una fantasia, qualcosa che immaginiamo risolverebbe tutti i nostri problemi. E poi chiaramente c'è anche il caso di un essere collettivo convinto a credere di aver raggiunto qualcosa insieme come forma d'ipnosi.

AA: Non posso non pensare a recenti eventi politici e alla delusione di massa che viene dopo l'illusione di massa.

BM: Certo, ma questo è avvenuto nel corso della storia in differenti luoghi e tempi. Suppongo che abbia più a che fare con la natura umana che con ogni altra cosa, con come ci hanno fatto credere che l'obiettivo di scrivere la storia fosse di estrarre un senso di gloria. Preferiamo vivere in un mondo di finzione come scorciatoia per raggiungere quella gloria.

AA: Ma ci sono anche caratteristiche che sono specifiche di un certo momento temporale. E penso che una fiducia nell'importanza e nel potere di obiettivi e pratiche collettive, che si oppongono a desideri, intenzioni e voci individuali, all'autorialità, abbia caratterizzato avvenimenti politici recenti.

BM: Penso che le persone amino credere di essere state loro a raggiungere qualunque cosa fosse stata pensata come impossibile precedentemente, e ovviamente non ne hanno mai abbastanza di sentire di quanto si sono rese più potenti.

AA: Continuo a oscillare tra il leggermi come estremamente cinico o come estremamente pragmatico.

BM: Mi piace pensare a me stesso come realistico.



WE WAKE UP IN DIRTY MASKS AND ELECTION COSTUMES OF UNKNOWN HISTORY

a conversation with Basim Magdy

AA: I remember the first encounter with your work. It was during PhotoCairo5, and I saw a selection of your ongoing work *Every Subtle Gesture*. I lingered long in front of it, going twice back to it, feeling I that could not completely grasp your intentions. I was seduced. The words I was reading were profound and frightening, pertinent to the feelings I was having in the city of Cairo at the time (it was November 2012). But they were carrying much more, and the images they were accompanying seemed to speak a different story, a story that was connected but also extremely distant from the narrative conveyed by the words, they felt contingent. I would like you to tell me about the work, and your relationship to it, also through time, in its ongoing transformation.

BM: What I'd like a work to be initially is not necessarily what happens in the end. And part of what I'd like *Every Subtle Gesture* to be is to be able to show as many of its components as possible, but that's generally not possible because of limited space and other restraints. So I end up usually showing at least 20 of them at a time, because I feel that this is when it starts communicating a sense of place and a society of individuals. But, at the same time, it is built on the idea of an image and a line of text that don't necessarily respond to each other literally. They meet at a certain point before drifting apart again leaving some room to every person's imagination according to the associations they make based on any previous understanding they may have of the image or the words. When introduced to anything new we tend to understand

it based on prior memories or experiences with something similar. Connecting two seemingly unrelated elements takes this process a step further. The series is still growing but it also starts with images taken in the late 1990s while I was traveling alone for the first time. I guess that's when I started looking at things differently, but it was also part of the common tradition of taking pictures when traveling, capturing memories and transporting places. It's kind of a layered time record that has been stripped of existence in time. It becomes more about the overlooked details that make up our present just as they meticulously constructed our past and will be responsible for the future.

AA: In those situations we're usually more attentive to details, and to what surrounds us.

BM: Exactly. I was obsessed with the idea of creating records of places I may not visit again.

AA: This was in what year?

BM: In 1998. Nowadays, I'm obviously very aware when I take pictures that they may end up becoming part of the series. So the process has shifted, but at the same time, the part where I couple images and lines of text is something that has changed with the passing of time since I started working on the series in 2012. My personal experiences, my interests and my work in general have all changed. That being said, I never show the works in chronological order of realization, I always mix them up. It's almost like a storyboard for a film without a timeline. In the end, though, there is a very loose narrative that communicates very specific issues related to the ongoing collective attempts of any group of people to accomplish something together.

AA: I wonder if the treatment of the images has changed as well since 2012, I mean the way you actually photograph and the way you deal with post-production. Or is there a certain approach to images that you kept for this series? I also wonder if your use of language has changed.

BM: Because this is an ongoing project that is 2 years old now, I try to keep the series coherent in terms of the way the images look and, yes, in most cases, there is post-production to make sure they all look like they exist in the same world. The series started with images from my own personal archive of photographs. They were not initially intended to be used in an art project. Some of them are digital images, some were shot on film and some were even taken with disposable cameras. So it was critical for me to make sure the images have a similar aesthetic which I have decided would be a filmic one. I'm not sure about my use of language. I'm sure it has changed as much as the images have and as much as I have as a person. The text mostly responds to details of passing thoughts or

things I experience in my daily life. Also, the fact that since 2012 I have worked with the relationship between image and text more extensively in my films has opened up new doors.

AA: This is also what struck me the first time I saw your work, how image and text seem to be related, but also completely unconnected. They almost evoke a sense of being 'accidental'. Can you tell me about the relationship with chance in your work?

BM: It's very important for me to never dismiss the role chance plays in my work and consider it a door that leads in new directions. Chance is full of ideas that may not present themselves otherwise. It's also about seeing the potential when finding myself in a specific place at a certain time with a camera in my hand. I have created an understanding for myself that guides my taking pictures or shooting film footage without having a clear idea of what kind of work it will become. This vision of what would make sense in a work that is yet to exist even as an idea is something I feel very comfortable working with right now, and chance has helped in formulating it over the last few years.

AA: I asked about it because I felt this as increasingly present in your work, where chance and un-planning seem a programmatic decision.

BM: It's more about bringing the pieces together. I would use anything in my work if I felt it has a function and it contributes to its ability to communicate something. I consider the work a structure that is consistently strong, and sometimes it takes me years to find the right components that I feel would get me closer to that. My film *13 Essential Rules for Understanding the World*, 2011 is a good example of what I mean. I had been working on a list of defeatist rules for over a year. It was a slow process that seemed completely pointless. I had no purpose for it. A year later I had tulips at home. I started drawing faces on their petals, another act that didn't seem to have an obvious purpose. I shot Super 8 footage of them and as soon as I looked at the footage for the first time, it made sense that both the list and the tulips should exist in the same film. The tulips became essential as a humorous element to tone down the harshness of the rules and to create an entry point as the rules slowly start to sink in.

AA: The reversed methods you use in this sense, is what fascinates me particularly. The open associative way in which different narratives coexist in your works, and I am thinking here still of *Every Subtle Gesture* but also of some of your films such as *The Dent*, or *A Film About The Way Things Are*, seems to increasingly be a poetic and a formal characteristic of your practice. I read in a similar way the juxtaposition of images that appear in other works such as *Crystal Ball*, or the process of exposure that your images are often submitted to, such as in *A 24 seconds*.... These processes seem

to build multiple narratives that slide simultaneously and render the reading and perceiving of the works more ambiguous. With a content that seems as slippery and ever-changing as the images themselves. I wonder what you think about it, and if you could speak more of the reasons behind these methods.

BM: Although I use these methods to make layered fictional works, it is a way for me to respond to the overlooked details that construct reality. The way we see things is more informed by the tiny details than anything else. In the larger narratives of how history is written or how we remember events, those details are often forgotten. We try to make sense of events by simplifying them into flat linear sequences of logical and related occurrences, an interpretation that doesn't defy expectations. I try to look at the absurdity of this practice in my films, but also at the absurdity of accepting such a practice as defining the understanding of our existence. I try to focus on constructing open narratives from sequences of seemingly unrelated and non-linear events and the unexpected ways language and image could interpret one another. For example in *The Dent*, I wrote 3 different narratives, I fragmented them and layered the fragments in between one another. Only at the end these three simultaneous narratives meet in the form of a conclusion that only hints at a resolution. The point for me is that reality doesn't necessarily make sense, it is us who are constantly trying to find the sense in it because we are more comfortable with a reality we can anticipate.

AA: Well in fact you make it impossible to interpret your works in a

firm way, conclusions are always open. Your films often appear as a sequence of erratic occurrences, or of poetic statements. Going back to the exhibition, I must admit that the idea of *fatamorgana*, of a present permeated by illusionary effects, has been highly inspired by the experience of your works.

BM: I believe ambiguity and confusion can be very powerful communication tools. There is something that opens the imagination when conclusions defy expectations by not providing clear answers or giving unexpected answers. Illusion is an essential constituent of our understanding things that can be as simple as our immediate surroundings. We fall for illusions a lot more than we'd like to admit. On a collective level, the illusions that influence our understanding of the world as individuals transform us into delusional societies; make believe societies might even be a more precise description. Precisely because of this, trying to make sense of sequences of seemingly unrelated images, sounds and lines of text is my way of dealing with this apart from anything else.

AA: I think I increasingly believe in the existence of only temporary collectivities. Though the problem is that these states of temporary exception, in which individualities are dissolved into collective aims, are too short to achieve anything substantial.

BM: I agree, and this temporary collectiveness is also a state of delusion that doesn't last long before the individuals within that collective realize they want different things. There is no mechanism



Partial view of the exhibition *fatamorgana*, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2014. Basim Magdy, *Every Subtle Gesture* series, 2014

to make those rare moments of collective action last longer and stay productive. And maybe if they did last longer they wouldn't be that exciting, maybe they should remain a fantasy, something we imagine would solve all our problems. And then of course there is also the case of a collective being made to believe they accomplished something together as a form of hypnosis.

AA: I can't help but think of recent political events, and the mass delusion that comes after the mass illusion.

BM: Sure, but this has happened throughout history in different places and at different times. I guess it's more about human nature than anything else, about how we were made to believe the goal of writing history is to extract a sense of glory. We prefer to live in a world of make believe as a shortcut to accomplishing that glory.

AA: But there are also features that are specific to a certain moment in time. And I think a belief in the relevance and power of collective aims and practices that resist individual desires and intentions, voices and authorships has characterized recent political events.

BM: I think people want to believe that they're the ones accomplishing whatever it is that was previously thought impossible, and they obviously can't get enough of hearing how empowered they are.

AA: I continue shifting between reading you as extremely cynical, or extremely pragmatic.

BM: I like to think of myself as realistic.



Basim Magdy, *A 240 Second Analysis of Failure and Hopefulness (With Coke, Vinegar and Other Tear Gas Remedies)*, 2012; 160 color slides and 2 synchronized Kodak slide carousel projectors. 240 sec. Courtesy Newman Popiashvili Gallery, New York



Basim Magdy, *Every Subtle Gesture* series, *International waters are the property of the free and the almighty*, 2012, colour prints and text in silver, cm 52 x 45. Courtesy artSümer, Istanbul

Basim Magdy è nato ad Assiut in Egitto nel 1977. Attualmente vive e lavora tra Basilea e Il Cairo.

Ha studiato pittura alla Helwan University, Cairo.

La pratica artistica di Basim Magdy si caratterizza per l'uso di vari media – video, disegno, pittura, installazione – per costruire strutture narrative che esplorano lo spazio della realtà e della finzione e la loro influenza sulla scienza, storia, cultura e diffusione della conoscenza. Il suo lavoro indaga le implicazioni sociali di immagini ed oggetti iconici, come si trasformano nel tempo e in contesti diversi, in un mix di leggenda e bizzarre costruzioni culturali.

Recentemente i suoi lavori sono stati presentati in mostre collettive e personali alla Galleria Enrico Astuni, Bologna; al SeMa – Media City Seoul Biennial, Seoul; Lothringer 13 Kunsthalle, Monaco di Baviera; CRAC Alsace, Altkirch, Francia; Trafo House for Contemporary Art, Budapest; Centre d'art Passerelle, Brest, Francia; State of Concept, Atene (2014); The High Line, New York; 13th Istanbul Biennial, Istanbul; Biennale Jogja XII, Yogyakarta, Indonesia; Picha Recontre, Lubumbashi Biennial, DR Congo; Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco; Sharjah Biennial 11, Sharjah, UAE (2013); La Triennale, Palais de Tokyo, Parigi; Haus der Kulturen der Welt, Berlino (2012); Kunsthalle Wien, Vienna; Institut Mathildenhöhe, Darmstadt; 1st D-O ARK Underground Biennial, Konjic, Bosnia ed Erzegovina; Massachusetts Museum of Contemporary Art (MASS MoCa), North Adams (2011); 2nd Ateliers de Rennes Biennale d'art contemporain, Rennes (2010); MARCO – Museo de Arte Contemporáneo, Vigo, Spagna (2008); Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Siviglia, Spagna; Le Fresnoy, Tourcoing, Francia (2007). Le proiezioni di film selezionati includono: Film Festival Rotterdam (2012); Tate Modern (2013); Whitechapel, Londra; CPH:DOX Film Festival, Copenhagen e Museum of Contemporary Photography, Chicago (2014).

Nel 2012 è stato nella rosa dei candidati per la seconda edizione del Future Generation Art Prize, Pinchuk Art Centre e nel 2014 ha vinto il premio Abraaj Art Prize, Dubai. Le imminenti mostre selezionate del 2014 comprendono La Biennale de Montreal, il MUMA_Monash University Art Museum e l'Art in General, New York.

Basim Magdy was born in Assiut, Egypt in 1977. He currently lives and works in Basel and Cairo.

He studied painting at Helwan University, Cairo.

Basim Magdy's artistic practice is characterized by the use of various media – video, drawing, painting, installation – to build narrative structures that explore the space of reality and fiction, and their influence on science, history, culture and the spread of knowledge. His work explores the social implications of images and iconic objects, as they change over time and in different contexts, combining a bizarre mix of legend and cultural constructions.

His work has recently appeared in group and solo shows at Galleria Enrico Astuni, Bologna; SeMa – Media City Seoul Biennial, Seoul; Lothringer 13 Kunsthalle, Munich; CRAC Alsace, Altkirch, France; Trafo House for Contemporary Art, Budapest; Centre d'art Passerelle, Brest, France; State of Concept, Athens (2014); The High Line, New York; 13th Istanbul Biennial, Istanbul; Biennale Jogja XII, Yogyakarta, Indonesia; Picha Recontre, Lubumbashi Biennial, DR Congo; Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco; Sharjah Biennial 11, Sharjah, UAE (2013); La Triennale, Palais de Tokyo, Paris; Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2012); Kunsthalle Wien, Vienna; Institut Mathildenhöhe, Darmstadt; 1st D-O ARK Underground Biennial, Konjic, Bosnia and Herzegovina; Massachusetts Museum of Contemporary Art (MASS MoCa), North Adams (2011); 2nd Ateliers de Rennes Biennale d'art contemporain, Rennes (2010); MARCO – Museo de Arte Contemporáneo, Vigo, Spain (2008); Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Seville, Spain; Le Fresnoy, Tourcoing, France (2007). Selected film screenings include Film Festival Rotterdam (2012); Tate Modern (2013); Whitechapel, London; CPH:DOX Film Festival, Copenhagen and Museum of Contemporary Photography, Chicago (2014).

In 2012 he was shortlisted for the second edition of the Future Generation Art Prize, Pinchuk Art Centre and in 2014 he won the Abraaj Art Prize, Dubai. Selected upcoming shows in 2014 include La Biennale de Montreal, MUMA_Monash University Art Museum and Art in General, New York.



Luca Pozzi, *Trinity Platform [Coordinates – Giza complex + Orion Constellation]*, 2014 (detail) neon, electromagnetic levitation fields, sponges. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

IL DIGITALE FA PARTE DELLA REALTÀ

una conversazione con Luca Pozzi

AA: Un po' in controtendenza forse, ma io vorrei iniziare parlando dei materiali che utilizzi e dello studio delle loro proprietà, sia fisiche che simboliche. Naturalmente penso alla serie parte di questa mostra e iniziata già con *Background Inside Platform Through Architectural Influence*. Abbiamo campi elettromagnetici, spugne, acciaio...e forme architettoniche molto riconoscibili.

LP: La componente meno intuitiva del dispositivo è sicuramente quella più tecnologica. Il campo a levitazione elettromagnetica è centrale e rivoluziona il concetto di piedistallo o sistema di riferimento. Nella prima serie *Background Inside Platform* l'attore iniziale è una spugna priva di contatto diretto con l'ambiente circostante. La gerarchia di relazione spaziale è ridotta ai minimi termini. E' divertente pensare che dieci anni fa questo semplice fenomeno fosse pura fantascienza; è dai tempi di Maxwell che consideriamo l'elettromagnetismo come unità, ma ci sono voluti secoli per sfruttare queste intuizioni affinché gli oggetti potessero essere sospesi nel vuoto. Uno dei materiali principali è quindi una forza fondamentale della natura, una delle quattro che regolano ogni comportamento nell'universo. Mi piace pensare che al di là dei livelli allegorici il lavoro funzioni anche da un punto di vista fisico. La mia necessità sta nel costruire un paesaggio di riferimento interno, una sorta di attore in grado di contenere lo spazio circostante. L'espedito della levitazione introduce il primo livello di riferimento, ma come portare lo spazio circostante all'interno

del lavoro? Dai primi “esperimenti” che ho realizzato e fino a oggi, i lavori si sono progressivamente concentrati su come risolvere, raffinare e rendere più complesso questo aspetto. In un lavoro come *Background Inside Platform through M Influence* ho ripreso forme geometriche di stampo suprematista, quindi ricoperte da un sottile strato d’acqua. Queste “piattaforme” sono composte di due livelli di pavimentazione, prese in prestito dalle infrastrutture pubbliche della metropolitana di Milano e incorporate in un’unica struttura esterna di alluminio mandorlato con un rivestimento interno a tenuta stagna di linoleum nero a bolle. Il fondo nero del linoleum trasforma l’acqua in uno specchio temporaneo, dove l’ambiente può riflettersi...l’acqua non ha forma, prende a prestito quella del suo contenitore. Accostando ciò all’idea di un attore centrale che attrae, si ottiene una relazione stringente tra l’evaporazione dell’acqua, e quindi del riflesso dello spazio, e l’assorbimento di entrambi (l’attore e l’acqua) all’interno di un punto. Nel caso specifico il sistema composto da cinque piattaforme con cinque spugne di colori diversi è filtrato da un’influenza cromatica specifica, diversa per ogni postazione.

Una volta ottenuto questo risultato, mi sono concentrato sulle relazioni intrinseche dell’unità attore-palcoscenico e ho iniziato a giocare su questa personalità ibrida. Ho iniziato a sommare all’idea di geometria (che continua a esistere all’interno delle connessioni energetiche delle piattaforme), l’idea di storia, cultura e spiritualità, sempre da un punto di vista strutturale “architettonico”. Le piattaforme sono diventate cattedrali, chiese e templi, la forma perimetrale dello specchio diventa una rappresentazione bidimensionale di uno spazio tridimensionale che influenza il processo di assorbimento dell’attore, trascinando con sé informazioni apparentemente esterne al sistema, traslate su un piano di memoria collettiva, considerata nella sua fisicità connettiva: ovvero come substrato fisico tra le menti di condivisione d’informazione. *Background Inside Platform Through Architectural Influence* si muove in questa direzione, e l’installazione *9 Churches 9 Columns* è uno dei risultati più complessi di questo approccio. Il dispositivo in pianta della maestosa cattedrale di San Basilio a Mosca diventa un “download”, una specie di *wetransfer*, di un’immensa quantità d’informazione trasferita nei nove attori fluttuanti.

Le piattaforme si moltiplicano e si connettono elettricamente, tubi al neon evidenziano il flusso luminoso, l’acqua è rimossa e le superfici nere sono di ceramica, cristallo, acciaio, plexiglas, sono come tentativi diversi di sondare le capacità riflettenti di diversi materiali. Le spugne non assorbono più l’acqua a distanza bensì luce, essendo trattate con una pittura al fosforo luminescente, una sostanza in grado d’innescare un processo chimico elementare di assorbimento.

Parallelamente alla capacità attrattiva della spugna ho realizzato un secondo oggetto in levitazione presente anche in *The Star Platform*: un uovo di acciaio inox 304 specchiante costruito sulla matematica di quello della Pala Montefeltro di Piero della Francesca. I riferimenti



Luca Pozzi, *Trinity Platform [Coordinates – Giza complex + Orion Constellation]*, 2014, cm 36 x 36 (platform 1)/cm 71 x 71 (platform 2)/cm 75 x 75 (platform 3), neon, elettromagnetic levitation fields, sponges. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

simbolici corrono su tre linee parallele: quelle storico artistiche, da Piero Manzoni, a Yves Klein e Piero della Francesca; quelli di stampo religioso, come la spugna della fonte battesimale o l’uovo come simbolo della vergine; e quelli scientifici, come l’dea di big-bang e di big crunch, penso alla prospettiva del big-bounce e alle nuove congetture di gravità quantistica, basate sulla necessità di definire un palcoscenico emergente da un substrato di relazioni discrete a-dimensionali.

AA: Perché hai deciso di riprendere proprio le forme e le posizioni delle tre piramidi di Giza per il tuo nuovo lavoro *Trinity Platform*?

Il fatto che il tuo sistema di riferimento attuale sia *Beirut* al Cairo mi ha spinto a connettermi con te geograficamente... In passato avevo



già ragionato su una nuova serie di *Background Inside Platform Through Architectural Influence* dove però le architetture connesse provenivano da luoghi diversi del pianeta. Avevo disegnato un progetto in cui lo spazio a ferro di cavallo dell'altare di Pergamon si incastrava come un puzzle alla piramide di Giza. Sorvolando con google earth selezionavo perimetri incastrabili. Le nostre riflessioni sono entrate a far parte della genesi stessa come influenza attiva. L'idea di piramide è diventata centrale e studiando il complesso di Giza si sono innescate delle reazioni a catena inevitabili. L'idea centrale di *Background Inside Platform* è di forzare le relazioni dimensionali tra gli elementi in gioco. Il database di Giza è vertiginoso e tutto nasce dalla relazione di tre punti con la sfige, intesa come chiave.

AA: E i tuoi pensieri come si legano all'astrologia e alla costellazione d'Orione?

"La Galassia è sulla cintura di Orione", *Men In Black*, 1997.

AA: Nei tuoi lavori mi sembra anche di leggere una sottile critica allo stato dell'arte italiana, alla difficoltà di far emergere forme e pensieri legati al presente in un contesto in cui il passato è incredibilmente predominante, sia dal punto di vista formale che teorico.

Nessuna critica velata in realtà, anzi, nella prospettiva di una descrizione del tempo non-lineare emergente, la massiccia presenza di opere del passato influenzanti è molto interessante. Come è interessante anche il contrario, ovvero la concreta possibilità di influenzare il passato attraverso opere contemporanee. Dal 1916 data di pubblicazione della relatività generale di Einstein sappiamo che lo spazio e il tempo sono relativi al punto di vista e sono indissolubilmente legati. Questo significa che un'azione oggi si collega direttamente alla trama dello spazio-tempo di qualcosa accaduto cinquecento anni fa e più, illimitatamente in ogni direzione. Quello che per me oggi è il presente, potrebbe essere il tuo passato e viceversa, il tempo sembra proprio essere una mera illusione. E' molto diverso dal dire che tutto è contemporaneo, in realtà sto dicendo che tutto è relativo e influenzato dalla mia posizione all'interno del sistema quadridimensionale. In questo contesto come potrei criticare? (Sorridente, ndr). Quando salto davanti alle opere del Veronese nella serie *Supersymmetric Partner*, *La cena in casa di Simone* il mio presente, la sua estetica e il suo impianto teorico mi influenzano, ma né più né meno del cappellino che ho in testa o della sedia di Castiglioni da cui mi lanciaio.

AA: E' come se i tuoi lavori fossero una sorta di sintesi tra riflessioni scientifiche e matematiche, alchimia e fascinazione per la sostanza dei materiali, ma anche simbologia cosmica e cultura pop.

"Si girò con un guizzo colpevole, come un ballerino che, durante

un adagio, fosse stato sorpreso versare acqua nel latte del gatto".
Il Salmone del Dubbio di Douglas Adams che a sua volta citava
Pelham Grenville Wodehouse.

AA: La prima volta che ho visto la serie *The Supersymmetric Partner photographs* mi è subito venuto da pensare a *La disperazione dell'artista davanti alle rovine degli antichi frammenti*, un meraviglioso acquarello di Johann Heinrich Füssli.

Nessuna disperazione, certo le rovine esistono, ma non sono assolute, quello che ci lega è l'intelligenza emotiva rispetto a ciò che crediamo essere una rovina. Personalmente in questo momento, mentre tento di connettermi con il tuo ragionamento, il meraviglioso acquerello di Johann Heinrich Füssli diventa il pretesto perché i nostri cervelli combacino sull'idea di rovina e incredibilmente funziona! Ma chissà cosa intendeva realmente Füssli nel rappresentarle durante la metà del '700, o cosa avesse in mente De Chirico nell'esecuzione delle *Ruines Étranges* del 1932/34...magari l'idea di rovina è solo un pretesto per descrivere una meta-realtà sospesa, e se fossero solo stratagemmi per aggirare il problema e descrivere la struttura stessa del tempo?

Nella serie *Supersymmetric Partner* non pongo gerarchie, non c'è una realtà migliore dell'altra, la supersimmetria funziona in relazione alle corrispondenze equivalenti di elementi traslati su piani diversi (nel quadro della teoria delle stringhe per esempio è il caso della simmetria tra particelle bosoniche e fermioniche in una realtà a undici dimensioni). Il quadro bidimensionale del 1570 non è una rovina, è un corrispettivo della nostra realtà contemporanea a gradi di libertà differenti.

AA: Ci sono elementi che ricorrono molto nel tuo lavoro. Uno è il salto. Mi racconti perché?

Ci sono comportamenti vincolati a scale energetiche a noi inaccessibili. Per riuscire ad avere un'esperienza diretta di tali regimi è possibile ricreare con elementi primari diversi, delle analogie plausibili. L'idea del salto nasce sulla base di una selezione intuitiva di questo semplicissimo gesto atletico in rapporto di analogia con fenomeni squisitamente quantistici, come il passaggio energetico di un elettrone all'interno di un atomo per esempio. L'elettrone interagendo con la radiazione elettromagnetica, ovvero assorbendo o rilasciando fotoni, è in grado di modificare le linee spettrali dell'atomo stesso senza passaggi intermedi.

Spostandosi da un luogo a un altro semplicemente sparendo e riapparendo magicamente. Questo è un esempio, ci sono livelli di analogia più complessi.

AA: E poi la scarpa e la pallina da tennis.

Spesso una cosa strana o apparentemente arbitraria, sembra così perché la "giustificazione" in realtà è molto, molto specifica. Quando

Luca Pozzi. *Gravity Shoes through Double-Slit Experiment Influence*, 2014, mandorlato Aluminum, ping pong ball, neodymium magnets, wire, fluorescent stickers, cm 200x37x90





Luca Pozzi, *Cyclop Spring* – 8, 2014, metallized fiberglass, neodymium magnets, sticker, reflector, wire steel, cm 180 x 38 x 58. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

questo accade bisogna cercare una chiave perfetta per aprire la porta e osservare il mondo che è dall'altra parte della soglia. Le chiavi per aprire le porte cui stai alludendo sono: *Path Integral*, 1948 e *Wilson Loop*, 1970.

AA: In una conversazione via email avuta di recente mi hai scritto di sfruttare le potenzialità della fisica quantistica, facendo di effetti digitali forme fisiche e concrete. Mi dici di più, sul perché, ma anche sul come realizzi ciò?

L'ambiente digitale è immaginativamente flessibile e pieno di potenzialità, ma spesso si trascura che la sua derivazione nasce in seno alla meccanica quantistica, senza la quale i transistors, di cui i computer sono composti, non sarebbero mai stati costruiti.

La cosa interessante è che concetti scientifici così lontani dal senso comune come il principio d'indeterminazione di Heisenberg (secondo cui non è possibile conoscere contemporaneamente la posizione e la velocità di un oggetto), e di non località alla base dell'inspiegabile correlazione a distanza (spooky action) dell'entanglement, entrambi pilastri stessi della meccanica quantistica, siano sconosciuti all'utente medio che utilizza ogni giorno il suo *device*. Tutti i misteri anti-intuitivi della meccanica quantistica sono protetti dalle mura analogiche dei sistemi informatici, che attraverso la popolarità delle interfacce grafiche e dei *template*, diventano POP. Le generazioni nate nel post-internet e la dilagante sensazione dell'inarrestabile digitalizzazione della realtà, si basano su un incompreso tassello mancante: la digitalizzazione è un fenomeno fisico, ma non classico. Il digitale fa parte della realtà e per questo siamo ben lontani dall'immaginario cyberpunk degli anni '80. Non esiste frattura tra mondo reale e mondo virtuale, ma è fondamentale un ripensamento dei *building blocs* della natura e per farlo è necessario assimilare la fisica non-classica, ripensare in termini di non classicità ogni software, ogni bit d'informazione, ogni plug-in, ogni effetto, ogni filtro, ogni app. Sono tutti prodotti di questa non classicità. Di recente ho aderito a un nuovo movimento, quasi una nuova avanguardia che, come l'impressionismo, fugge la "classicità" dogmatica delle accademie. Il Newpressionism di cui sto parlando, presentato in una mostra all'istituto svizzero di Milano, esce dallo studio del computer inteso erroneamente come "classico" e si immerge nella realtà dei fenomeni "non-classici" ossia quantistici, portandosi dietro il bagaglio immaginavo prodotto dallo strumento quantistico più diffuso al mondo. Ogni interfaccia, filtro, template, application, è spunto per una rielaborazione aumentata in termini non classici della realtà. Il terzo paradiso di Michelangelo Pistoletto allude a questa necessità su un piano prettamente simbolico, verso una nuova mitologia contemporanea visibile nel lavoro di tanti, tra i quali spicca a mio avviso Matthew Barney.

Uno dei miei ultimi lavori realizzati in quest'ottica è il prodotto di un summit annuale realizzato dall'Eternal Internet Brotherhood nel mar Morto al confine tra Giordania, Israele e Palestina. Una

nuova serie di Salti *The Big Jump Experiment (Dead Sea)*, ottenuti di fronte a un telo elastico a scacchi bianchi e grigi rappresentante “il vuoto dietro l’immagine” del software di post-produzione grafica Photoshop. Aprire manualmente questa finestra di vuoto nel deserto di Giudea per poi saltarci dentro, visualizza un cut-off, un copia e incolla di spazi e persone accomunati dalla più

grande piattaforma immaginabile.

AA: E in ultimo. Chi sono i tuoi maestri (reali o immaginari)?

Carlo Rovelli – Abhay Ashtekar – Lee Smolin – Daniele Oriti – Laurent Freidel – Leonard Susskind – Roger Penrose.





Luca Pozzi, *Supersymmetric Patner*, Paolo Veronese "Le nozze di Cana" Musee du Louvre, Parigi, 2007 – 2009, ink jet print on dibond, wood frame, cm 150 x 220 / cm 80 x 120. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

AA: Whilst perhaps a little counterintuitive, I would like to start by speaking of the materials that you use. Naturally, I am thinking of the series which forms part of this exhibition, beginning with *Background Inside Platform Through Architectural Influence*. We have electromagnetic fields, sponges, steel... and some very recognizable architectural forms.

LP: The least intuitive component of the device is without doubt the technological aspect. The field of electromagnetic levitation is central and revolutionizes the concept of the pedestal or system of reference. In the first series, *Background Inside Platform*, the initial actor is a sponge deprived of direct contact with the surrounding environment. The hierarchy of spatial relations is reduced to bare essentials. Funny to think that ten years ago this simple phenomenon was pure science fiction; since the time of Maxwell we have considered electromagnetism as a unit, but it took centuries to take advantage of these insights so that objects could hang suspended in the air. One of the principle materials is therefore a fundamental force of nature, one of the four which governs all behavior in the Universe. I like to think beyond the allegorical level, the work functions also from a physical point of view. My intention is to build a landscape of internal reference, a kind of actor able to contain surrounding space. The trick of levitation introduces the first level of reference, but how does one bring the surrounding space inside the work? From the first "experiments" that I undertook, up to the present day,

the works are progressively concentrated on how to resolve, refine and render this aspect more complex. In a work such as *Background Inside Platform through M Influence* I took supremacist style geometric forms, then covered them with a thin layer of water. These "platforms" are composed of two layers of flooring, borrowed from the public infrastructure of the Milan underground and built into a single external structure of corrugated aluminum with an inner black bubble of waterproof linoleum. The black linoleum turns the water into a temporary mirror, in which the environment may be reflected ... the water has no form, but borrows that of its container. Combining this idea of a central actor that attracts, one obtains a close relation between the evaporation of water, the reflection of space, and the absorption of both – the actor and the water – within a given point. In this specific case the system consists of five platforms with five sponges of different colours filtered by a specific chromatic influence, which is different for each location.

Once this result was obtained, I concentrated on the intrinsic relations of the unity of the actor-scenery and started to play on this hybrid personality. I began to add up the idea of geometry (which still exists within the energetic connections of the platforms), history, culture and spirituality, always, structurally speaking, from an "architectural" point of view. The platforms became cathedrals, churches and temples, whilst the perimeter form of the mirror becomes a bio-dimensional representation of a tri-dimensional space which influences the process of absorption of the actor-sponge, soaking up information that is apparently external to the system, transferred onto a platform of collective memory. This platform is considered in its connective physicality: or as a physical substrate between minds in the sharing of information. *Background Inside Platform Through Architectural Influence* moves in this direction and the installation *9 Churches 9 Columns* is one of the more complex works resulting from this approach. The layout of the work, which references the majestic St. Basil's Cathedral in Moscow becomes a "download", a kind of "wettransfer", of an immense amount of information transferred to the nine floating actors.

The platforms multiply and connect electrically, neon lights highlighting the luminous flux, while the water is removed and the black surfaces of ceramic, crystal, steel, Plexiglass, appear like different attempts probe the reflective capacity of various materials. The sponges no longer absorb the water from a distance but light instead, having been treated with a luminescent phosphorous paint, a substance able to trigger an elementary chemical process of absorption.

In parallel to the attractive capacity of the sponge I suspended a second levitated object in *The Star Platform*: an egg realized in 304 stainless steel and based on the mathematics of Piero della Francesca's *Brera Altarpiece*. The symbolic references run along three parallel lines: an art historical reference to Piero Manzoni, Yves

Klein and Piero della Francesca; references of a religious bent, such as the sponge of the baptismal font or the egg as a symbol of the Virgin; and those of a scientific nature, such as the idea of the Big-Bang and Big Crunch. Here I think to the prospect of the Big-Bounce and new theories of quantum gravity, based on the need to define an emergent stage from a substrate of discrete a-dimensional relations.

AA: Why did you decide to approach the forms and the positions of the three pyramids of Gaza for your new work *Trinity Platform*?

LP: The fact that your current system of reference is Beirut in Cairo inspired me to connect myself geographically to you... In the past I had already rationalized a new series of *Background Inside Platform Through Architectural Influence* in which the architectural connections came from different locations across the planet. I created a project in which the space of the horseshoe from the the Altar of Pergamon was slotted like a puzzle into the Giza Pyramids. Passing over them with Google Earth I selected closely fitting perimeters. Our thoughts have become part of the very same genesis as an active influence. The idea of the pyramid has become central and studying the Giza complex has triggered an inevitable chain reaction. The central idea of *Background Inside Platform* is to force dimensional relationships between the elements in play. The database of Giza is dizzying and everything comes from the relationship of three discrete points with the Sphinx, which is seen as central.

Luca Pozzi, *The Star Platform*, 2012, electromagnetic levitation fields, luminescent sponges, egg in polished aluminium, black Plexiglass, 25 m².



AA: And how do you link your thoughts to astrology and the constellation of Orion?

LP: "The Galaxy is on Orion's belt", *Men In Black*, 1997.

AA: In your work there seems to me to be a subtle critique of the state of Italian art, of the difficulty in bringing to light new forms and thoughts linked to the present in a context in which the past is incredibly dominant, both from a formal and theoretical point of view.

LP: In reality there is no veiled criticism, in fact, from the perspective of an emerging non-linear time, the great presence of influential works from the past is very interesting. The opposite tendency is similarly interesting; i.e. the real possibility of influencing the past through contemporary works. Since 1916 – the publication date of Einstein's Theory of Relativity – we have known that space and time are both relative to one's point of view and inextricably linked. This means that an action today is related directly to the thread of space-time connecting something which happened five hundred years ago or more, *ad infinitum* in every direction. That for me which is present today, could be your past and vice versa; time seems truly to be a mere illusion. It is very different from saying that everything is contemporary; in reality I'm saying that everything is relative and influenced by my position inside a quadri-dimensional system. In this context how could I be critical?

AA: It's as if your work were a sort of synthesis between scientific and mathematical reflections, alchemy and a fascination with material substance, but also cosmic symbolism and pop culture.

LP: "He turned with a guilty twist, like a dancer who, during an adagio, was caught pouring water into the cat's milk." The Salmon of Doubt by Douglas Adams, who in turn cited Pelham Grenville Wodehouse. THIS IS UNCLEAR IN THE ITALIAN (it says that Adams quoted Wodehouse by Pelham Grenville... not the writer P.G Wodehouse)

AA: When I first saw the series *The Supersymmetric Partner Photographs*, a marvellous watercolor – *The Artist's Despair Before the Grandeur of Ancient Ruins*, by Johann Heinrich Füssli – came immediately to mind.

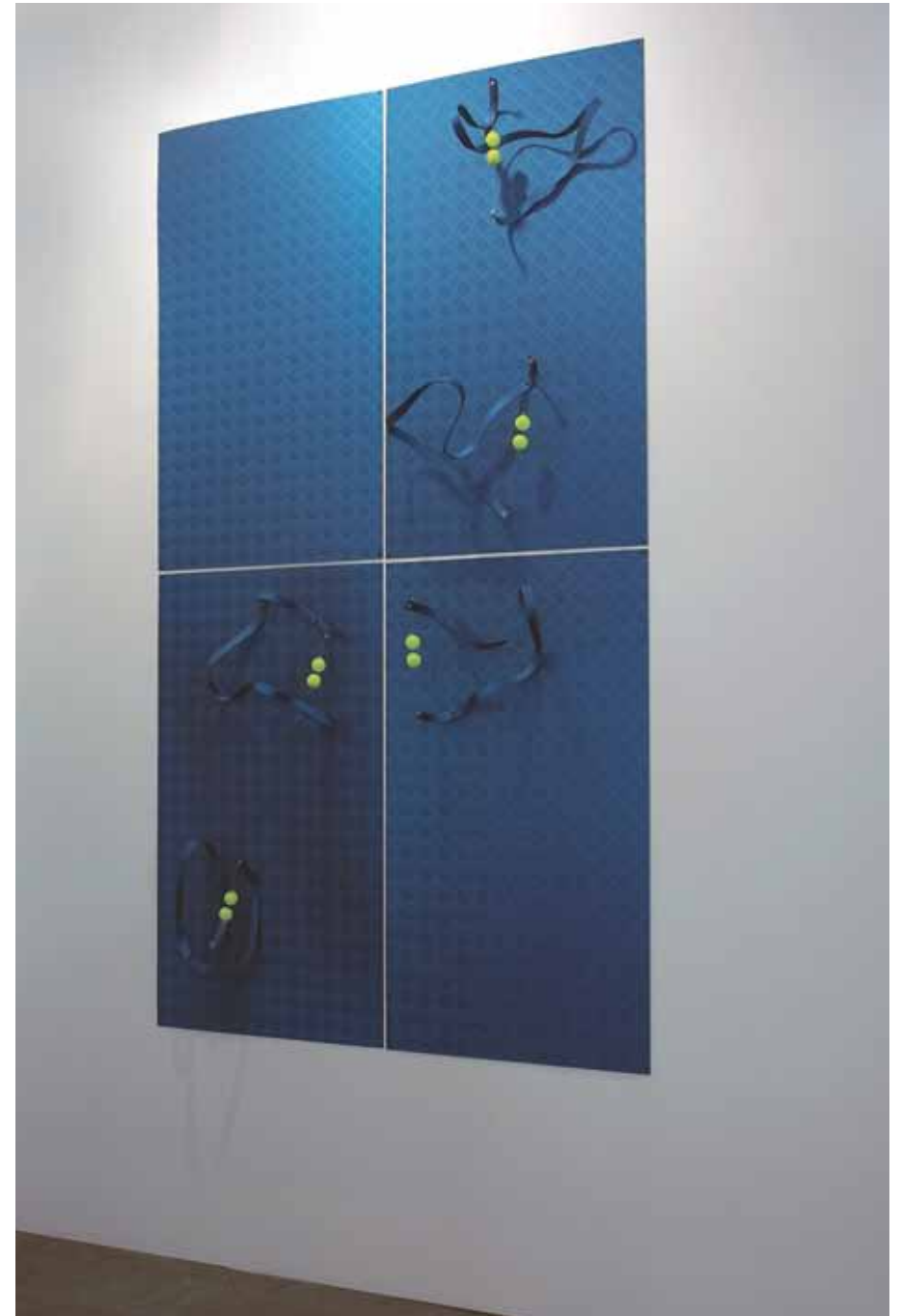
LP: There's no desperation as such, certainly ruins exist, but are not absolute. What binds us is an emotional intuition in regard to what is believed to be a ruin. Personally, at this time, while I try to connect with your reasoning, the wonderful watercolor by Johann Heinrich Füssli became the pretext because our brains were aligned towards the idea of the ruin and it works amazingly well as a piece! But who knows what Füssli actually intended in representing these ruins in the middle of the 1700s, or what De Chirico had in mind

Luca Pozzi, *Background Inside Platform Through San Petronio Influence / Background Inside Platform Through San Lorenzo Influence*, 2009, electromagnetic levitation field, aluminium, water, pigments, sponges, cm 114 x 82 x 53. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna. Collezione Permanente MAMbo, Bologna





Luca Pozzi, *Classical and Quantum Gravity*, 2011, magazine, underlined book, cm 24,5 x 17 x 6; *Models (loop e strings)*, 2012, black marble from Belgium, resin, aluminum, cm 22 x 11 x 15 each. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna



Luca Pozzi, *The Big Field*, 2014, mandorlato anodized aluminum, strings, ping pong balls, cm 285 x 157 x 29 / cm 183 x 103 x 20. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

with the execution of *Ruines Étranges* of 1932/34 ... maybe the idea of the ruin is just a pretext to describe a suspended meta-reality and perhaps they were used just as a means to get around the problem and describe the structure of the time?

In the series *Supersymmetric Partner* I do not suppose any hierarchy, there is no reality which is superior to another. Supersymmetry functions in relation to equivalent correspondences of elements translated on different levels (for example, within the framework of string theory, symmetry between bosonic and fermionic particles exists in a reality comprising 11 dimensions). The two-dimensional painting of 1570 is not a ruin, it is a consideration of our contemporary reality to different degrees of freedom.

AA: There are elements that often recur in your work. One is the jump. Can you explain why?

LP: There are behaviours linked to the energetic scale which are inaccessible to us. To experience such behavioral rules directly one has to recreate plausible similarities with different primary elements.

The idea of the 'jump' was born of an intuitive selection of the simple athletic gesture of jumping by way of analogy with purely quantum phenomena, such as the energetic path of an electron inside an atom for example. The electron interacts with electromagnetic radiation, that is, by absorbing or releasing photons, and is able to change the spectral lines of the atom itself without intermediate steps. It moves from one place to another by simply disappearing and magically reappearing. This is just one example, there are more complex analogies.

AA: And then the tennis shoe and ball?

LP: Often something seems strange or arbitrary because its "justification" in reality is very, very specific. When this happens we need to look for the perfect key to open the door and watch the world on the other side of the threshold. The keys to opening the door you're alluding are: *Path Integral*, 1948 and *Wilson Loop*, 1970.

AA: In a recent email exchange you write of exploiting the potential of quantum physics, making concrete and physical forms from digital effects. Can you elaborate more on your reasoning and how you intend to realize this?

LP: The digital realm is imaginatively flexible and full of potential, yet it is often forgotten that its genesis resides in quantum mechanics, without which the transistors from which computers are made would not have been developed.

Interestingly, scientific concepts which stand this far from common sense, such as Heisenberg's principle of indetermination (according



Luca Pozzi, *Shield*, 2010, Lambda print on 3 mm dibond, drawing from Wood's, luminous paint, stainless steel articulated arm, lacquered pedestral, cm 230 x 24, single edition. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna



Luca Pozzi, *Gravity Shoestrough Double-Slit Experiment Influence*, 2014, Mandorlato Aluminum, pingpongball, neodymium magnets, wire, fluorescent stickers, cm200x37x90. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

to which it is not possible to know at one time both the position and speed of an object), and the non-locality at the base of the inexplicable correlation to distance (spooky action) of entanglement – both pillars of quantum mechanics – are unknown to the average daily computer user. All of the anti-intuitive mysteries of quantum mechanics are protected by walls of analog computer systems, which through the popularity of graphical user interfaces and the “template”, become POP.

Generations born post-internet and the widespread sensation of the unstoppable digitalization of reality is based on an unrecognized missing piece: digitalization is a physical phenomenon but not in the classic sense. The digital is part of reality and in this respect we are far from the imaginary cyberpunk of the '80s. There is no rift between the real and virtual world, but the digital constitutes, rather, a fundamental rethinking of the “building blocs” of nature which necessitates an assimilation of non-classical physics; rethinking every software, every bit of information, each plug-in, each effect, each filter, each app in non-classical terms.

They are all products of a non-classical nature. I recently joined a new movement, almost a new avant-garde which, like Impressionism, escapes the dogmatic classicism of the academy. The *Newpressionism* of which I am speaking, presented at an exhibition at the Swiss Institute in Milan, moves away from the study of the computer understood erroneously as “classic” and immerses itself in the reality of “non-classical” (i.e. quantum) phenomena, reaching behind the imagined baggage produced by the mostly widely used quantum tool in the world. Each interface, filter, template, application, is used as a starting point for a reprocessing which isn't developed in terms of classical reality. Michelangelo Pistoletto's *Terzo Paradiso* alludes to this need on a purely symbolic level, working towards a new contemporary mythology, which is visible in the work of many artists, among which – in my opinion – Matthew Barney stands out.

One of the last works I finished from this point of view is the product of an annual summit held by the Eternal Internet Brotherhood in the Dead Sea, on the border between Jordan, Israel and Palestine. A new series of jumps *The Big Jump Experiment (Dead Sea)*, were undertaken upon a white and grey checkered elastic sheet representing the vacuum behind the image in Photoshop graphic software. To manually open this window onto nothing in the Judean desert and then to jump inside, displays a cut-off, a copy and paste of spaces and people sharing the largest imaginable platform.

AA: And the last question: Who are your maestros (real or imaginary)?

LP: Carlo Rovelli – Abhay Ashtekar – Lee Smolin – Daniele Oriti – Laurent Freidel – Leonard Susskind – Roger Penrose.



Partial view of the exhibition *fatamorgana*, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2014
Luca Pozzi, *Trinity Platform [Coordinates – Giza complex + Orion Constellation]*, 2014 (detail)

Luca Pozzi (1983) vive e lavora a Milano.

Specializzato in Modellazione 3D e sistemi informatici all'Istituto Albert Steiner e laureato all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Dal 2009 il suo approccio multidisciplinare lo porta a collaborare con istituzioni scientifiche come "Guest Artist" presso l'Albert Einstein Institute di Golm, Berlino; La Faculté de Science de Luminy, Marsiglia; la Penn State University, State College; il Perimeter Institute di Waterloo, Ontario.

"Lo spazio-tempo è un contenitore onnicomprensivo, dove ogni cosa è accanto all'altra in senso olistico. C'è una strana sensazione di tempo congelato. Passato, presente e futuro sono indistinguibili. Una serie di corrispondenze multidisciplinari convergono in una meravigliosa rete di pura e semplice informazione oltre i confini geografici, politici e linguistici. L'importanza di lavorare sugli aspetti meno intuitivi della nostra realtà: gravità quantistica, teletrasporto, entanglement, realtà aumentata, viaggi nel tempo, cosmologia e biodiversità. Il risultato è una serie di installazioni ibride, composte da sculture magnetizzate, oggetti fluttuanti, disegni di luce e un uso performativo della fotografia, basate sulla correlazione insolita tra fisica teorica, informatica e arte contemporanea."

Tra le più recenti mostre personali: W.O.G.U. Pennsylvania-Italy 1983/2009 nel 2009 e U-DRAWINGS nel 2010 (presso la Galleria Federico Luger, Milano); A.E.W.O.M. Le Strabisme du Dragon nel 2010 (presso il Museo Marino Marini, Firenze); LOOPS nel 2011 (presso la Fundación Pons, Madrid); nel 2012 W4O (presso la Fondazione Barriera, Torino), W4O (1560-2012) (presso il KaBe Contemporary, Miami); Oracle (presso il Riot Studio, Napoli) e The Messages of Gravity (presso il Grimmuseum, Berlino). Tra le mostre collettive: fatamorgana (presso la Galleria Enrico Astuni, Bologna) nel 2014; Open Monument (presso il Bethanien Kunstraum Kreuzberg, Berlino) nel 2013; Marrakech Biennale 4 Higher Atlas (presso il Teatre Royal, Marrakech) nel 2012; nel 2011 T.O.E [Theory of Everything] presso il CAB Bastille, Grenoble; Focus on Contemporary Italian Artist nella collezione permanente (presso il MAMBO, Bologna) e Broken Fall – Organic (presso la Galleria Astuni, Bologna); nel 2010 Qui Vive? (per la 2nd Moscow International Biennale for Young Art presso The White Hall, Mosca); Languages and Experimentations, Young artists in a contemporary collection (presso il MART, Rovereto) e ha fatto parte del The Newpressionism "manifesto" presso l'Istituto Svizzero, Milano, 2014.

Luca Pozzi (1983) lives and works in Milan.

He is specialized in 3D Modeling and computer systems at the Albert Steiner Institute, and graduated at The Brera Academy of Fine Arts in Milan. Since 2009 his multidisciplinary approach brings him to collaborate with scientific institutions as guest artist at the Albert Einstein Institute of Golm, Berlin; at La Faculté de Science de Luminy, Marseilles; at Penn State University, State College; at the Perimeter Institute of Waterloo, Ontario.

"Space-time is a all-encompassing container, where everything is next to each other in a holistic sense. There is a strange feeling of frozen time. Past, present and future are indistinguishable. A series of multidisciplinary correspondences are converging into a beautiful network of pure and basic information beyond geographical, political and linguistic borders. The importance of working on the less intuitive aspects of our reality: quantum gravity, teleportation, entanglement, augmented reality, time travel, cosmology and biodiversity. The result is a series of hybrid installations composed by magnetized sculptures, levitating objects, light drawings and a performative use of photography based on the unusual correlation between theoretical physics, informatics and contemporary art."

His most recent solo exhibitions include: W.O.G.U. Pennsylvania-Italy 1983/2009 in 2009 and U-DRAWINGS in 2010 (at Galleria Federico Luger, Milan); A.E.W.O.M. Le Strabisme du Dragon in 2010 (at Museo Marino Marini, Florence); LOOPS in 2011 (at Fundación Pons, Madrid); in 2012 W4O (Fondazione Barriera, Turin), W4O (1560-2012) at (KaBe Contemporary, Miami); Oracle (at Riot Studio, Naples) The Messages of Gravity (at Grimmuseum, Berlin). His group exhibitions include: fatamorgana (Galleria Enrico Astuni, Bologna, Italy) in 2014; Open Monument (at Bethanien Kunstraum Kreuzberg, Berlin) in 2013; Marrakech Biennale 4 Higher Atlas (at Teatre Royal, Marrakech) in 2012; in 2011 T.O.E [Theory of Everything] at CAB Bastille, Grenoble; Focus on Contemporary Italian Artist in the permanent collection (at MAMBO, Bologna) and Broken Fall – Organic (at Galleria Astuni, Bologna); in 2010 Qui Vive? (for the 2nd Moscow International Biennale for Young Art at The White Hall, Moscow); Languages and Experimentations, Young artists in a contemporary collection (at MART, Rovereto) and he was part of The Newpressionism "manifesto" at Swiss Institute, Milan, 2014.



Partial view of the exhibition *fatamorgana*, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2014



Partial view of the exhibition *fatamorgana*, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2014
Clemens Hollerer, *No Shelter*, site-specific, variables dimensions, 2014. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna



Partial view of the exhibition *fatamorgana*, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2014



GALLERIA ENRICO ASTUMI





GALLERIA ENRICO ASTUNI

via Iacopo Barozzi, 3
40126 Bologna
www.galleriaastuni.net

Finito di stampare
nel mese di gennaio 2015

Sul frontespizio e sopra: Goda Budvytyte,
fatamorgana, monogram, 2014. Courtesy the artist
and Galleria Enrico Astuni, Bologna