

Sabrina Belouaar
Jeanne Berbinau Aubry
Gillian Brett
Gaetano Cunsolo
Eitan Efrat & Sirah Foighel Brutmann
Haroon Gunn-Salie
Hilario Isola
Lito Kattou
Marzena Nowak
Luca Resta

SENSE AND SENSIBILIA



SENSE AND SENSIBILIA

In *Sense and Sensibilia*, das 1962 posthum veröffentlicht wurde und ein entscheidendes Kapitel im philosophischen Denken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden sollte, hat der englische Philosoph J.L. Austin die Rolle der Wahrnehmung und die Beziehung zwischen den von unseren Sinnen wahrgenommenen Informationen und den realen Dingen untersucht. Was nehmen wir wirklich wahr? Wie können wir die Annahme der Wahrheit, die von unseren Sinnen vorausgesagt wird, bestätigen? Welche Beziehung gibt es zwischen den halluzinatorischen Bildern oder Traumbildern, die unser Geist hervorbringt, und der objektiven Realität? Austin ging in seiner Untersuchung eben diesen Fragen nach, um im Hinblick einer philosophischen Analyse das, was wir als Realität betrachten, von einer subjektiven Erfahrung, die sich dem Rang der Wahrheit stellen will, zu differenzieren. Man könnte also den Hintergrund von Austins sprachphilosophischen Argumenten als den Versuch zusammenfassen, zwischen der Wahrnehmung als das Verhältnis einer objektiven Beziehung zur Realität und der Wahrnehmung als lediglich subjektiver und kulturbestimmter Welterfahrung zu unterscheiden.

Es ist nicht ohne einen Hauch von Ironie (angefangen bei der Ähnlichkeit der Nachnamen), dass Austin entschied, seine Gedanken zu diesem Thema unter dem Titel *Sense and Sensibilia* zusammenzufassen, worin der Titel des berühmten Romans *Sense and Sensibility* von Jane Austen aus dem Jahr 1881 wiederhallt. Während Austin in ihrem Buch den möglichen Kontrast zwischen dem als objektiver Rationalität verstandenen *sense* und der *sensibility* als vielmehr subjektive und damit irrationale Dimension des menschlichen Fühlens andeutet, unterscheidet der Philosoph in seiner Theorie zwischen *sense* als sensorischer Wahrnehmung und *sensibilia* als einer unberechenbareren Dimension, die durch die Unterschiede individueller Erfahrungen und ihrer Nuancen im Verhältnis zu äußerlichen Reizen bestimmt wird.

Das, worauf zunächst Austen und später Austin unsere Aufmerksamkeit gelenkt haben, ist die Komplexität der Beziehung zwischen Wahrnehmung und Umwelt, die durch das kaleidoskopische System subjektiver und objektiver Unterschiede und Nuancen ausgelöst wird, die diese Beziehung beeinflussen und zu einer sich ständig verändernden Vielfalt von Interpretationen und Formen der Wahrnehmung führen, bis zu

dem Punkt, dass sie sich als reale und konkrete Erfahrungen durchsetzen, wenngleich sie eigentlich nur subjektiv, partiell und unzuverlässig sind.

Sense and Sensibilia ist somit ein Modell der Wahrnehmungsanalyse als Werkzeug zur Interpretation der Realität. Anhand einer Auswahl von Arbeiten von zehn KünstlerInnen einer jungen internationalen Generation untersucht die Ausstellung, wie durch die Variabilität der sinnlichen Sichtweise die Wahrnehmung von Geschichte, sozialen Beziehungen und politischem Bewusstsein verändert und neu geschrieben werden kann, wodurch sie neue Visionen hervorruft.

Auf diese Weise bringen die KünstlerInnen die Veränderungen zum Ausdruck, welche die Wahrnehmung als vielseitigen Kanal der Weltkenntnis auf persönlicher und gemeinschaftlicher Ebene bestimmen können. Erinnerungen, biographische Daten, individuelle Traumata und globale Veränderungen, all das wird gefiltert, zum einen durch die Ambiguität zwischen dem, was ist und dem, was scheint, zum anderen durch die Unmöglichkeit einer einzigen, kognitiv schlüssigen Interpretation dessen, was die Realität vorgibt. Deshalb sind sowohl der *sense*, die sensorische Sinnesfähigkeit, als auch die *sensibilia*, die Elemente der interpretierbaren Variabilität des Realen, für die Gestaltung des Endresultats unserer Welterfahrung bestimmend.

Luigi Fassi
Chiara Nuzzi

SENSE AND SENSIBILIA

In *Sense and Sensibilia*, pubblicato postumo nel 1962 e destinato a divenire un capitolo decisivo nel pensiero filosofico della seconda metà del Novecento, il filosofo inglese J.L. Austin aveva indagato il ruolo della percezione e la relazione tra i dati percepiti dai nostri sensi e gli oggetti reali. Cosa percepiamo realmente? Come possiamo verificare l'assunzione di verità predicata dai nostri sensi? Che rapporto c'è tra le immagini allucinatorie o di fantasia generate dalla nostra mente e la realtà che si pretende obiettiva? Le argomentazioni di Austin hanno provato a indagare tali quesiti per distinguere in termini di analisi filosofica ciò che riteniamo essere realtà da ciò che è invece un'esperienza soggettiva che vuole ergersi al rango di verità. Si potrebbe così riassumere lo sfondo delle argomentazioni di Austin in filosofia del linguaggio come il tentativo di discernere tra la percezione come un rapporto di relazione oggettiva con la realtà e la percezione come un'esperienza meramente soggettiva e culturalmente determinata del mondo.

Non è senza un tocco di ironia (a partire dall'assonanza dei loro cognomi) che Austin abbia scelto di raccogliere le sue riflessioni sul tema con un titolo, *Sense and Sensibilia*, che riecheggia quello del celebre romanzo del 1811 di Jane Austen, *Sense and Sensibility*. Se la scrittrice adombrava nel libro il possibile contrasto tra il *sense* inteso come razionalità obiettiva e la *sensibility* come dimensione più soggettiva e dunque irrazionale del sentire umano, il filosofo distingue nella sua formula tra *sense* come percezione sensoriale e *sensibilia* come dimensione più imprevedibile determinata dalla mutevolezza dell'esperienza individuale e delle sue sfumature in rapporto agli stimoli del reale.

Ciò su cui Austen prima e Austin successivamente hanno rivolto la nostra attenzione è la complessità del rapporto tra percezione e mondo circostante, data dal caleidoscopico sistema di differenze e sfumature soggettive e oggettive che influiscono su tale relazione, dando origine a una molteplicità sempre cangiante di interpretazioni e forme di percezione, sino a poter affermare come reali e concrete delle esperienze che invece sono solo soggettive, parziali e inaffidabili.

Sense and Sensibilia è così un modello di analisi della percezione come strumento per interpretare la realtà. Attraverso una selezione di opere di dieci artisti di una giovane generazione internazionale, la mostra prende

in considerazione come, attraverso la variabilità del punto di vista sensoriale, la percezione della storia, delle relazioni sociali e della consapevolezza politica possano essere mutate e riscritte, dando origine a nuove visioni.

Gli artisti manifestano così i cambiamenti che la percezione, come poliedrico canale di conoscenza del mondo, può determinare a livello personale e comunitario. Ricordi, dati biografici, traumi individuali e mutamenti globali, sono tutti filtrati dall'ambiguità tra ciò che è e ciò che appare così come dall'impossibilità di racchiudere in un'unica interpretazione cognitivamente conclusiva ciò che la realtà propone. Ecco perché tanto il *sense*, la capacità di raziocinio sensoriale, quanto i *sensibilia*, gli elementi di variabilità interpretabile offerti del reale, sono determinanti nel plasmare l'esito della nostra esperienza del mondo.

Luigi Fassi
Chiara Nuzzi

SENSE AND SENSIBILIA

In *Sense and Sensibilia*, a book published posthumously in 1962 which now represents a decisive chapter in the history of thought in the second half of the 20th century, the British philosopher J. L. Austin investigated the role of perception and the relationship between the data perceived by our senses and real objects. What do we really perceive? How can we verify the assumption of truth as predicated by our senses? What is the relationship between hallucinatory or imagined images generated by our mind and what we claim to be objective reality? Through philosophical analysis, Austin attempted to investigate these problems to distinguish what we think is reality from what is instead a subjective experience that claims to rise to the rank of truth. It is thus possible to sum up Austin's reasoning on the philosophy of language as an attempt to discern between perception as an objective relationship with reality and perception as a merely subjective and culturally determined experience of the world.

It is not without irony (not least for the assonance between their surnames) that Austin chose to collect his reflections on the subject under the title, *Sense and Sensibilia*, which echoes that of *Sense and Sensibility*, Jane Austen's celebrated novel of 1811. If the novelist adumbrated the possible contrast between *sense* seen as rational objectivity and *sensibility* as a more subjective, hence irrational dimension of human experience, in his formula the philosopher distinguishes between *sense* as a sensory perception and *sensibilia* as a more unpredictable dimension determined by the mutability of individual experience and its nuances in relation to the stimuli of the real.

What first Austen, then Austin draw our attention to is the complexity of the relationship between perception and the world around us produced by the kaleidoscopic system of subjective differences and nuances that influences this relationship, originating an ever changing multiplicity of interpretations and forms of perception, and eventually asserting as real and concrete experiences that are instead only subjective, partial and untrustworthy.

Sense and Sensibilia is thus a perception analysis model that serves as a tool for interpreting reality. Through a selection of works by ten artists belonging to a young international generation, this exhibition considers

how, through the variability of the sensory point of view, the perception of history, social relations and political consciousness may be changed and recast, thus giving rise to new visions. The artists display the changes that perception, as a many-sided channel of awareness of the world, may determine at personal and community level. Memories, biographical details, individual traumas, global changes – all are filtered by ambiguity between what is and what seems and by the impossibility of containing whatever reality imposes in a single cognitively conclusive interpretation. This is why both *sense*, the faculty of sensory reason, and *sensibilia*, the elements of interpretable variability offered by reality, are decisive in shaping the outcome of our experience of the world.

Luigi Fassi
Chiara Nuzzi



Installation view, *Sense and Sensibilia*
ground floor, Galleria Doris Ghetta - Ortisei



Installation view, *Sense and Sensibilia*
first floor, Galleria Doris Ghetta - Ortisei

Das Thema der Identität als einer Beziehung zwischen unterschiedlichen und angespannten kulturellen Wurzeln steht im Mittelpunkt der Suche von Sabrina Belouaar (Paris, Frankreich, 1986), einer Künstlerin französisch-algerischer Herkunft, deren bevorzugtes Mittel die Analyse des Körpers in seinen mehrdeutigen und vielfältigen Darstellungen ist. *Untitled* (2015) beschwört mittels eines metaphorischen Bildes die ambivalente Rolle der Weiblichkeit. Die Reinheit einer Blume, die mit Noblesse und Erhabenheit assoziiert wird, wird einem profaneren Element wie Ziegenleder gegenübergestellt. In den Erinnerungen der Künstlerin an ihre Kindheit in Algerien wurde die Tierhaut als Behälter verwendet, um Wasser kühl zu halten, zugleich erinnert sie aber auch an die Praxis der Herrschenden, Konkubinen und Sklaven als Privateigentum zu kennzeichnen. Indem Belouaar die Lilie fortlaufend auf die Haut einer Ziege legt, erzeugt sie eine wahrnehmbare Spannung zwischen den beiden Elementen, zwischen der Aura des toten Tieres und dem Duft der Lilie, ihrem eigentlichen Hintergrund und ihrer symbolischen Verwendung. In der Gegenüberstellung der beiden Elemente besteht aber auch der Vorwurf einer Manipulation der Weiblichkeit, ihrer Aneignung als Besitzobjekt der männlichen Kultur.

Ähnlich übersetzt *Illusion* (2016) ein schwieriges politisches und soziales Thema in ein komplexes und gleichzeitig minimales Bild. Die Arbeit zeigt einen Lederkoffer, der von der Mutter der Künstlerin, die in den besseren Bezirken von Paris als *femme de ménage* arbeitet, geborgen wurde. Als Zeugnis von Wohlgefühl und Leichtigkeit präsentiert Belouaar den Koffer wie ein ready-made, umgedreht auf dem Boden, um ein Bündel von Weizenähren umzustürzen. Belouaar spielt auf das Dasein von Männern und Frauen in der Migration an, auf Körper und Gedanken, die in Momenten der Transformation und Bewegung gefangen sind. Die Ähren des reifen Weizens streuen ihre Körner auf den Boden um den Koffer herum, in einer Verteilung, die wie ein Verlust aussieht, ein vollständiges Abhandenkommen. Wenn die Ähre seit jeher ein Symbol der Wiedergeburt und ein Emblem der wiedererwachenden Natur ist, hat das verlorene Korn für die Künstlerin den Geschmack der Enttäuschung, jene der Geschichte desjenigen, der von anderswo nach Frankreich ausgewandert ist und dort nicht seine Hoffnungen auf ein besseres Leben erfüllen konnte.

Il tema dell'identità come relazione tra radici culturali diverse e in tensione tra loro è al centro della ricerca di Sabrina Belouaar (Parigi, Francia, 1986), artista di origine franco-algerina il cui mezzo di analisi privilegiato è dato dal corpo e dalle sue ambigue, molteplici rappresentazioni. *Untitled* (2015) evoca, mediante un'immagine metaforica, il ruolo ambivalente della femminilità. La purezza di un fiore associato alla regalità e alla maestà è contrapposta a un elemento più profano come la pelle di capra. Adoperata nei ricordi d'infanzia dell'artista come recipiente per conservare al fresco l'acqua in Algeria, la pelle evoca anche la pratica di marchiare concubine e schiavi come proprietà privata da parte dei padroni. Mettendo in continuità il giglio con la pelle di capra, Belouaar crea una tensione percettiva tra i due elementi, tra l'afrore dell'animale morto e il profumo del giglio, il loro dato fattuale e il loro uso simbolico. Ciò che permane nella contrapposizione dei due elementi è la denuncia di una manipolazione della femminilità, la sua appropriazione come oggetto di possesso da parte della cultura maschile.

Similmente *Illusion* (2016) traduce un difficile tema politico e sociale in un'immagine complessa e al tempo stesso minimale. L'opera mostra una valigia in pelle recuperata dalla madre dell'artista, che lavora come *femme dé ménage* nei quartieri alti di Parigi. Testimonianza di benessere e agio, la valigia è presentata da Belouaar come un ready-made, invertita e capovolta sul pavimento, a rovesciare una matassa di spighe di grano. Belouaar allude alla presenza di uomini e donne in migrazione, corpi e pensieri colti in momenti di trasformazione e movimento. Le spighe di grano maturo disseminano i loro chicchi per terra attorno alla valigia, in una dispersione che appare una perdita, uno smarrimento ormai compiuto. Se da sempre la spiga è simbolo di rinascita, ed emblema della natura che si risveglia, il grano disperso ha per l'artista il sapore della disillusione, quello della storia di chi è emigrato in Francia da altrove e non ha potuto trovare riscontro alle proprie aspettative di una vita migliore.

The theme of identity as the relationship between diverse and contrasting cultural roots is at the centre of the work of Sabrina Belouaar (Paris, France, 1986), an artist of Franco-Algerian origin whose preferred means of analysis is the body and its multiplicity of ambiguous representations. Through a metaphorical image, *untitled* (2015), she evokes the ambivalent role of femininity. The purity of a flower associated with royalty and majesty is counterpoised to a more profane element in the form of a goatskin. The artist has childhood memories of goatskin being used in Algeria as a receptacle for fresh water, but skin also evokes the practice of branding concubines and slaves as private property. By juxtaposing the lily and the goatskin, Belouaar creates a perceptive tension between the two elements, between the smell of a dead animal and the scent of a flower, their factual reality and their symbolic use. What persists in the contrast between the two elements is a condemnation of masculine culture's manipulation of femininity and its appropriation as an object to be possessed.

Likewise, *Illusion* (2016) translates a difficult political and social issue into an image that is once complex and minimal. The work shows a leather suitcase saved by the artists' mother, who works as a *femme de ménage* in the exclusive neighbourhoods of Paris. An object of well-being and leisure, the suitcase is presented by Belouaar as a ready-made, turned upside down on the floor to pour out a jumble of ears of corn. Here she is alluding to the presence of migrating men and women, bodies and thoughts captured in a moment of transformation and movement. The ears of ripe corn scatter their grains over the floor around the suitcase in a form of dispersion that appears as a loss, of an act of misplacement now over. If the ear of corn has always been a symbol of rebirth and an emblem of reawakening nature, for the artist the scattered grains have the flavour of the disillusion of people who have emigrated to France from elsewhere but have found their expectations for a better life unfulfilled there.





JEANNE BERBINEAU AUBRY

Jeanne Berbinau Aubry (Nizza, Frankreich, 1989) arbeitet nach einer Logik der Erforschung der Natur und ihrer Transformationen und sucht nach einem Punkt der Vermittlung zwischen natürlichen und künstlichen Phänomenen. Jede ihrer Arbeiten bringt einen Transformationsmechanismus in Gang, der eine ungelöste Spannung zwischen der Beschaffenheit verschiedener Materialien erzeugt, die aus einer subtilen biographischen Reflexion über ihre Erfahrungen entstehen.

In *Liqueurs* (2014) präsentiert die Künstlerin in verschiedenen Kristallflaschen Spirituosen aus Pflanzen der Gärten der Villa Arson, Museum und Kunstakademie von Nizza. In der Mazerationsphase eingefroren, destillieren Blätter, Blüten, Rinde und Steine langsam ihre Essenz in 90%-igem Alkohol, der wie Formalin das Wesentliche bewahrt. Mit diesem Projekt, das 2017 im Rahmen eines Aufenthalts in der Villa Medici in Rom wiederholt wurde, bietet Jeanne Berbineau Aubry eine neue olfaktorische Version dieser Gärten an, deren alkoholisches Überbleibsel wie eine verzerrte Erinnerung aus den Behältern hervorgeht. Tatsächlich verwandeln einige Kristallflaschen die Erinnerung nach und nach zu einem echten Gift, indem sie das in ihnen enthaltene Blei in den Alkohol abgeben.

JEANNE BERBINEAU AUBRY

Jeanne Berbinau Aubry (Nizza, Francia, 1989) opera secondo una logica di esplorazione della natura e delle sue trasformazioni, cercando un punto di mediazione tra fenomeni naturali e artificiali. Ogni sua opera avvia un meccanismo di trasformazione, creando una tensione irrisolta tra configurazioni di materiali diversi che originano da una sottile riflessione biografica sulle proprie esperienze. In *Liqueurs* (2014), l'artista presenta, all'interno di diverse boccette di cristallo, degli spiriti realizzati con piante prelevate dai giardini di Villa Arson, museo e accademia d'arte di Nizza. Congelati nella fase di macerazione, foglie, fiori, corteccia e pietre distillano lentamente il loro profumo nell'alcool a 90° che, come la formalina, ne conserva l'essenza. Con tale progetto, ripetuto nel 2017 durante una residenza a Villa Medici a Roma, Jeanne Berbinau Aubry offre una nuova versione olfattiva di questi giardini, le cui reminiscenze alcoliche sono emanate dai contenitori come un ricordo alterato. Alcune boccette di cristallo, infatti, rilasciando il piombo che contengono nell'alcool, rendono a poco a poco il ricordo di un vero veleno.

JEANNE BERBINEAU AUBRY

Jeanne Berbinau Aubry (Nice, France, 1989) explores nature and its transformations, seeking a point of mediation between natural and artificial phenomena. Every one of her works sets off a mechanism of transformation by creating an unresolved tension between configurations of diverse materials that originate from a subtle biographical reflection on her own experiences. In *Liqueurs* (2014), she presents spirits distilled from plants picked in the gardens of Villa Arson, art museum and Fine Art Academy in Nice, in crystal glass bottles. Frozen at the maceration phase, leaves, flowers, bark and stones distil their scents slowly in 90° alcohol which, like formalin, preserves their essence. In a repetition of the project during a residency at Villa Medici in Rome in 2017 Jeanne Berbinau Aubry offered a new sensory version of the gardens of Villa Medici, whose alcoholic reminiscences emanate from containers as an altered memory. Some of the crystal glass bottles in fact release the lead they contain into the alcohol and gradually turn memory into a veritable poison.



GILLIAN BRETT

Die Skulpturen von Gillian Brett (Paris, Frankreich, 1990) sind oft ungewöhnliche, absurde und poetische Darstellungen von technischen und mechanischen Geräten, die aus ihrem Kontext herausgelöst wurden. Dieses Verfahren verleiht ihnen ein rätselhaftes Aussehen und verwischt die Grenzen zwischen den Kategorien Unterhaltung und Nutzen. Die ungewöhnlichen Felsen, aus denen *Witnesses* (2016) besteht, beziehen sich auf ein anderes Werk (*untitled*), das sich aus mehreren LCD-Bildschirmen zusammensetzt. Während die Bildschirme Bilder zeigen und gleichzeitig ihre Produktion und ihre Arbeitsweise unsichtbar halten, kehrt *Witnesses* den Prozess um, indem es das Verborgene zeigt und die inneren Bestandteile der Bildschirme (gedruckte Schaltung, Polarisationsfolie, Flüssigkristalle usw.) und ihre rohe Herkunft (Edelmetalle und Produktionslinie der chemischen Industrie) enthüllt. Die Arbeit fungiert somit als ein konkreter Beweis, als eine Bestätigung der Realität hinter einem der neuesten Produkte der technologischen Industrie. Dank dieser Intervention, die es uns ermöglicht, ähnliche Vorrichtungen wahrzunehmen, die zur Zeit ohne Funktion sind, lädt uns die Künstlerin ein, die erdrückende Rolle der Maschinen in der heutigen Gesellschaft zu hinterfragen.

GILLIAN BRETT

Le sculture di Gillian Brett (Parigi, Francia, 1990) sono spesso rappresentazioni insolite, assurde e poetiche di dispositivi tecnologici e meccanici estrapolati dal loro contesto. Questa operazione conferisce loro un aspetto enigmatico, sfumando i confini tra le categorie di intrattenimento e utilità. Le insolite rocce che compongono *Witnesses* (2016) fanno riferimento a un'altra opera (*untitled*), realizzata da un insieme di schermi LCD. Se gli schermi mostrano le immagini, mantenendo invisibili la loro produzione e il loro funzionamento, *Witnesses* inverte il processo mostrando ciò che è nascosto e svelando gli elementi all'interno degli schermi (circuito stampato, pellicola polarizzante, cristalli liquidi, etc.) e la loro origine grezza (metalli preziosi e linea di produzione dell'industria chimica). L'opera funge così da prova concreta, un'attestazione della realtà celata dietro uno degli ultimi prodotti dell'industria tecnologica. Grazie a tale intervento, che ci permette di percepire simili dispositivi ora privi di funzione, l'artista ci invita a mettere in discussione il ruolo schiacciante che le macchine hanno assunto nella società contemporanea.

GILLIAN BRETT

The sculptures of Gillian Brett (Paris, France, 1990) are often unusual, absurd and poetic representations of technological and mechanical devices extrapolated from their context. This operation gives them an enigmatic appearance, blurring the boundaries between two categories, entertainment and utility. The unusual rocks that compose *Witnesses* (2016) are a reference to another work, (*untitled*), produced with a set of LCD screens. If the screens in *untitled* show images and keep their production and functioning invisible, *Witnesses* reverses the process and shows what is hidden, revealing the elements inside the screens (printed circuits, polarising films, liquid crystals etc.) and their raw origins (precious metals and chemical industry production line). The work is thus both a tangible proof and a demonstration of the reality hidden behind one of the technology industry's most recent products. With her intervention, which allows us to see other similar devices devoid of their functions, the artist is asking us to question the overwhelming role that machines have assumed in contemporary society.





GAETANO CUNSOLO

Die Praxis von Gaetano Cunsolo (Bronte, Italien, 1986) konzentriert sich auf die Themen Architektur, öffentlicher Raum und relationale und produktive Systeme. Seine Arbeiten, für die er verschiedene Medien wie Fotografie, Zeichnung, Skulptur und Video einsetzt, zielen darauf ab, unsere Beziehung zu Räumen umzukehren, indem Umgebungen, Beziehungen und Richtlinien von Objekten ständig neu geplant werden. Zentral für den Künstler ist das Thema der ruinösen Industriearchitektur, der er mehrere Serien von Skulpturen widmet, die *...Ruins...* (2015 – heute), die sowohl als Elemente des Widerstands als auch als besondere Materie eines möglichen Raums, der noch im Entstehen ist, interpretiert werden.

Während er einerseits eine immer engere Beziehung zu Industriegebieten aufbaut, konzentriert sich Cunsolos Interesse außerdem auf Strukturen, die eine radikale Reduktion von Lebensräumen, wie Schutzhütten und Kontrollposten, nahelegen. *Quarter* und *Troit#3* (2018), zwei ortsspezifische Installationen, die größtenteils aus Abfallmaterialien bestehen, führt zurück zur Praxis der Selbstkonstruktion und formt Räume der kulturellen Improvisation, die sich der Stadtplanung und Massenindustrialisierung widersetzen und stattdessen der menschlichen Notwendigkeit folgen, Architekturen zu schaffen, die anderen Bedürfnissen und Logiken entsprechen als denen der dominierenden Macht.

GAETANO CUNSOLO

La pratica di Gaetano Cunsolo (Bronte, Italia, 1986) si focalizza sui temi dell'architettura, dello spazio pubblico e dei sistemi relazionali e produttivi. Le sue opere, realizzate tramite l'uso di media differenti tra cui disegno, scultura, installazione e video, ambiscono a ribaltare il nostro rapporto con gli spazi attraverso la continua ripianificazione di ambienti, relazioni e politiche degli oggetti. Il tema delle architetture industriali in rovina è centrale per l'artista, che vi dedica varie serie di sculture, come ...*Ruins...* (2015 a oggi), interpretata sia come materia propria di uno spazio potenziale ancora in formazione che come testimone di un'architettura non più esistente.

Stabilendo una relazione sempre più stretta con gli accumuli e gli scarti industriali, l'interesse di Cunsolo si indirizza inoltre su alcune strutture che suggeriscono una riduzione radicale degli spazi vitali, come i rifugi e le postazioni di controllo. *Quarter e Troit#3* (2018), installazioni site-specific realizzate in gran parte con materiali di scarto, si riconducono alla pratica dell'autocostruzione e rielaborano formalmente spazi di improvvisazione culturale che resistono alla pianificazione urbana e all'industrializzazione di massa, seguendo invece la necessità umana di creare architetture che rispondano a necessità e logiche differenti da quelle del potere dominante.

GAETANO CUNSOLO

Gaetano Cunsolo (Bronte, Italy, 1986) focuses on the themes of architecture, public space and relational and productive systems. In his works, produced with different media – from drawing to sculpture and video – he seeks to overturn our relationship with spaces by constantly redesigning objects' environments, relations and politics. Central for the artist is the theme of industrial architectures in ruins, to which he has dedicated a number of sets of sculptures such as ...*Ruins...* (2015 – ongoing), interpreted both as the matter of a potential space that is still being formed. By establishing an ever closer relationship with accumulation and industrial waste, Cunsolo is also directing his interest towards structures that suggest a reduction in vital spaces, like refuges and control positions. *Quarter and Troit#3* (2018), a site-specific installations made largely of waste materials, refer to the practice of self-construction, formally re-elaborating spaces of cultural improvisation that resist urban planning and mass industrialisation by following the human need to create architectures that respond to necessities and logics other than those of the powers that be.





EITAN EFRAT & SIRAH FOIGHEL BRUTMANN

In *Orientation* (2015) reflektieren Eitan Efrat und Sirah Foighel Brutmann (Tel Aviv, Israel, 1983) über die Fähigkeit architektonischer Materialien, von Geräuschen und Bildern, den Verlust des kollektiven Gedächtnisses aufzuzeichnen, indem sie zwei Orte untersuchen: die öffentliche Skulptur *White Square* in Tel Aviv und das Heiligtum des palästinensischen Dorfs Saleme in Kfar Shalem in Israel. Im Jahr 1989 vollendete der israelische Bildhauer Dani Karavan seine Skulptur *White Square*, die er den Gründern von Tel Aviv widmete, darunter sein Vater Abraham Karavan, Landschaftsarchitekt der Stadt von 1930 bis 1970. Die Überreste des Salame-Heiligtums im heutigen Vorort Kfar Shalem von Tel Aviv befinden sich ein paar hundert Meter südlich des Hügels, auf dem die Skulptur steht. Die verlassene Struktur des Heiligtums war einst das Zentrum des alten palästinensischen Dorfes, das 1948 von der israelischen Armee besetzt und geräumt wurde. Die Besitzverhältnisse des Grundstückes sind noch heute strittig und die israelisch-jüdischen Bewohner haben aufgrund von Bauplänen für Luxus-Wohnungen ihre Evakuierung zu befürchten.

EITAN EFRAT & SIRAH FOIGHEL BRUTMANN

Esaminando due luoghi, la scultura pubblica *White Square* a Tel Aviv e il santuario del villaggio palestinese Saleme a Kafar Shalem in Israele, con *Orientation* (2015) Eitan Efrat e Sirah Foighel Brutmann (Tel Aviv, Israele, 1983) riflettono sulle capacità del materiale architettonico, del suono e dell'immagine di registrare la perdita della memoria collettiva. Nel 1989, lo scultore israeliano Dani Karavan ha completato la sua scultura *White Square*, che ha deciso di dedicare ai fondatori di Tel Aviv tra i quali suo padre Abraham Karavan, architetto paesaggista della città dal 1930 al 1970. I resti del santuario di Salame, nell'odierno sobborgo di Kfar Shalem a Tel Aviv, sono situati poche centinaia di metri a sud della collina su cui sorge la scultura. La struttura abbandonata del santuario era un tempo al centro del vecchio villaggio palestinese, occupato e svuotato della sua popolazione nel 1948 dall'esercito israeliano. La proprietà del territorio è oggi ancora in disputa e i residenti ebrei israeliani rischiano l'evacuazione a causa del piano di costruzione di alloggi di lusso.

EITAN EFRAT & SIRAH FOIGHEL BRUTMANN

In *Orientation* (2015), their examination of two places – the public sculpture, *White Square*, in Tel Aviv and the sanctuary of the Palestinian village of Salameh in Kfar Shalem in Israel – Eitan Efrat and Sirah Foighel Brutmann (Tel Aviv, Israel, 1983) reflect on the capacity of architecture, sound and image to record the loss of collective memory. In 1989, the Israeli sculptor Dani Karavan completed his sculpture *White Square*, dedicated to the founders of Tel Aviv, among whom his father Abraham Karavan, the city's landscape architect from 1930 to 1970. The remains of the sanctuary of Salameh in the present-day Tel Aviv suburb of Kfar Shalem are situated a few hundred metres south of the hill on which the sculpture is to be found. The abandoned structure of the sanctuary was once the centre of an old Palestinian village occupied and cleared of its population by the Israeli army in 1948. Ownership of the territory is still disputed today and now Israeli Jewish residents risk being evacuated to allow for a plan to build luxury apartments there.





HAROON GUNN-SALIE

Der Film *History after Apartheid* (2015) von Haroon Gunn-Salie (Kapstadt, Südafrika, 1989) hat seinen Ursprung in der Praxis der Polizeikräfte, während der Straßenproteste in Südafrika Anti-Apartheid-Demonstranten mit Hilfe von eingefärbten Wasserstrahlen zu markieren und festzunehmen. Die Technik der farbigen Wasserwerfer zur Kennzeichnung von Demonstranten wurde zum ersten Mal in den dreißiger Jahren während des NS-Regimes in Deutschland eingesetzt und ist über die Jahre zu einem ikonischen Bild der Befreiungskämpfe gegen die Apartheid in Südafrika avanciert. Gunn-Salies Video stellt diverse soziale und politische Kontexte gegenüber, indem er die Verwendung dieser repressiven Technik seitens der Polizei in Uganda, Bangladesch, Ungarn, Türkei, Südkorea und noch anderen Ländern zeigte, wo verschiedene Farbdüsen verwendet wurden. Die Arbeit wird somit zu einem visuellen Kaleidoskop aus Fragmenten weltweiter Befreiungskämpfe und demokratischer Emanzipation der heutigen Zeit, in der die Wahrnehmung der Farbe sich von jeglicher glänzender und kreativer Bedeutung entfernt, um eine dramatische und aggressive Dimension anzunehmen.

HAROON GUNN-SALIE

Il film *History after Apartheid* (2015) di Haroon Gunn-Salie (Città del Capo, Sud Africa, 1989) prende origine dalla pratica di marchiare e arrestare manifestanti anti-apartheid nelle proteste di strada in Sud Africa mediante getti di liquido colorato da parte delle forze di polizia. La tecnica dei cannoni ad acqua colorata per segnalare i manifestanti è stata utilizzata per la prima volta negli anni trenta durante il regime nazista in Germania ed è divenuta negli anni un'immagine iconica delle lotte di emancipazione contro l'apartheid in Sud Africa. Il film di Gunn-Salie costruisce un parallelo tra diversi contesti sociali e politici, mostrando l'uso di questa tecnica repressiva da parte della polizia in Uganda, Bangladesh, Ungheria, Turchia, Sud Corea e altri Paesi ancora, mediante l'uso di violenti getti di colore sempre diversi. L'opera è così un caleidoscopio visivo di frammenti di lotte di liberazione ed emancipazione democratica in ambito globale nel tempo presente, in cui la percezione del colore si allontana da ogni valenza ludica e creativa per assumere una dimensione drammatica e aggressiva.

HAROON GUNN-SALIE

The film *History after Apartheid* (2015), directed by Haroon Gunn-Salie (Cape Town, South Africa, 1989), was inspired by the South African police's practice of branding anti-apartheid demonstrators in street protests by spraying them with coloured liquid and then arresting them. The technique of shooting coloured water from canons to mark demonstrators was first used by the Nazi regime in Germany in the 1930s, and in later years became an iconic image of the struggle for emancipation from apartheid in South Africa.

Gunn-Salie's film builds a parallel between different social and political contexts by showing the use of the technique in Uganda, Bangladesh, Hungary, Turkey, South Korea and other countries with violent jets of ever different colours. The work is thus a visual kaleidoscope of fragments of global struggles for liberation and democratic emancipation today, in which the perception of colour distances itself from any ludic, creative significance to assume a dramatic, aggressive dimension.



부시 OUT!
명박 OUT!
통통해동
공통해동

대테러전
피병한국

HILARIO ISOLA

Ein Raum im Halbdunkel, eine skulpturale Form, die auf einem Sockel aus rohem Holz verankert ist, und ein Schatten, der auf eine leuchtende Fläche geworfen wird. *I Mani* von Hilario Isola (Turin, Italien, 1976) ist ein Werk aus Licht und Schatten, aus Materie und Leere, eine Anspielung auf Riten und Mysterien, die Teil der römischen Religion der vorchristlichen Antike sind. Die Hände waren tatsächlich die Seelen der Verstorbenen und Kultobjekte des Jenseits, Objekte der Andacht und Votivgabe sowohl im privaten als auch im öffentlichen Kontext, um ihren Schutz für die Häuser und das von landwirtschaftlicher Arbeit geprägte Leben zu gewinnen. Der Betrachter wird aufgefordert, mit der Arbeit zu interagieren und ein Teil davon zu werden: In dem Moment, in dem seine Hand die kleine Bronzeskulptur, die eine Weintraube darstellt, ergreift, wird die Wahrnehmung des auf die Wand projizierten Schattens der Skulptur zu einem menschlichen Profil ergänzt, vielleicht dem Gesicht einer uralten bacchischen Gottheit. Der Schatten und der Ausdruck des Profils verändern sich jedoch, je nach der Form der Hand desjenigen, der sie berührt, wodurch das Gesicht jedes Mal anders ist: was erscheint verschwindet, was sichtbar wird, ist flüchtig und vergänglich. In *I Mani* scheinen sich physische und symbolische Materie zu durchdringen, um eine wahrhaftigere Dimension des Kontakts mit der physischen und spirituellen Materie der Natur zu erlangen.

HILARIO ISOLA

Una sala in semioscurità, una forma scultorea ancorata a un plinto in legno grezzo e un'ombra proiettata su una superficie luminosa. *I Mani* di Hilario Isola (Torino, Italia, 1976) è un'opera fatta di luce e di ombra, di materia e di vuoto, un'evocazione di riti e misteri appartenenti all'antica religione romana precristiana. *I Mani* erano infatti le anime dei defunti e figure culturali dell'oltretomba, oggetto di devozione e di offerte votive sia in ambito familiare che pubblico per guadagnare la loro protezione sulle abitazioni e nella vita del lavoro agricolo.

Lo spettatore è invitato a interagire con l'opera e a diventarne parte: nel momento in cui la sua mano impugna la piccola scultura di bronzo raffigurante un grappolo d'uva, la percezione dell'ombra della scultura proiettata sul muro si completa assumendo le sembianze di un profilo umano, forse il volto di un'antica divinità bacchica. L'ombra e l'espressione del profilo sono tuttavia destinate a mutare secondo la forma della mano di chi tocca e il volto è così sempre diverso: ciò che appare scompare, ciò che si intravede è sfuggibile ed evanescente. In *I Mani* materia fisica e simbolica sembrano compenetrarsi, per riportare a una dimensione più vera di contatto con la materia fisica e spirituale della natura.

HILARIO ISOLA

A room in semidarkness, a sculptural form anchored to a rough wooden plinth and a shadow projected over a luminous surface – *I Mani* by Hilario Isola (Turin, Italy, 1976) is a work of light and shade, of substance and space, an evocation of rites and mysteries that seem to belong to an ancient pre-Christian Roman religion. *I Mani* were in fact the souls of the deceased and chthonic deities, an object of devotion and of both family and public votive offerings to gain protection for houses and life in the fields. The spectator is asked to interact with the work and become part of it. As their hands grasp the small bronze sculpture of a bunch of grapes, perception of its shadow on the wall, which now resembles a human profile – maybe that of an ancient bacchic deity – is complete. But the shadow and the expression of the profile change according to the shape of the hand of the person touching the sculpture, so the face is always different. What appears disappears, what can be seen is transient and evanescent. In *I Mani*, physical substance and symbolic substance appear to interpenetrate to restore a more real dimension of contact with the physical and spiritual substance of nature.





LITO KATTOU

Für Lito Kattou (Nicosia, Zypern, 1990) ist der Dreh- und Angelpunkt ihrer künstlerischen Produktion die bildhauerische Praxis. Ihre Arbeiten erinnern oft an Relikte, die als potentielle Waffen, Rüstungen oder sogar Krieger fungieren, wie im Falle der beiden ausgestellten Werke. *Warrior I* und *Warrior V* (2017) setzen die Reflexion der Künstlerin über das Potenzial von Volumen und die verschiedenen Prozesse der Personifizierung und Verklärung von Zeit und Raum durch den Einsatz von Materie fort. Die Silhouetten der beiden Metallkrieger tragen Waffen und Schmuck aus verschiedenen Materialien wie Leder, Aluminium, Mineralien, Eisen, Plastik und Stoff. Mittels Experimenten, die von der digitalen Fabrikation bis zur thermochemischen Verarbeitung reichen, untersuchen die Arbeiten Materialität und Subjektivität durch eine Vielzahl von Gesten, die ihre Bedeutung aushandeln. Raum, Form und Erzählung sind hier um Spuren strukturiert, die von Angriffs- und Abwehrhandlungen hinterlassen wurden, die von Kattou als Wege der Überschreitung und der Andeutung von Kommunikation konzipiert wurden.

LITO KATTOU

La pratica scultoria rappresenta per Lito Kattou (Nicosia, Cipro, 1990) il fulcro della sua produzione artistica. Le sue opere ricordano spesso relitti che agiscono come potenziali armi, armature o perfino guerrieri, come nel caso delle due opere in mostra. *Warrior I* e *Warrior V* (2017) continuano la riflessione dell'artista sulle potenzialità del volume e sui diversi processi di personificazione e trasfigurazione del tempo e dello spazio attraverso l'uso della materia. Le silhouette dei due guerrieri metallici portano, e contemporaneamente incorporano al loro interno, armi, gioielli e pelli realizzati con diversi materiali come alluminio, minerali, ferro, plastica e stoffa. Tramite sperimentazioni che spaziano dalla fabbricazione digitale alle elaborazioni termochimiche, le opere esaminano materialità e soggettività mediante una molteplicità di gesti che ne negoziano il significato. Spazio, forma e narrazione sono qui strutturate attorno a tracce lasciate da atti di attacco e difesa, concepiti da Kattou come modi di attraversare e suggerire la comunicazione.

LITOO KATTOU

Sculpture is the fulcrum of the artistic production of Lito Kattou (Nicosia, Cyprus, 1990). Her works are often reminiscent of relicts that act as potential weapons, suits of armour or even as warriors, which is the case of the two works in the exhibition, *Warrior I* and *Warrior V* (2017). These continue the artist's reflection on the potentialities of volume and the different processes of personification and transfiguration of time and space through the use of matter. The silhouettes of the two metal warriors carry and, at once, incorporate weapons, jewels and hides made with materials such as aluminium, minerals, iron, plastic and fabric. Through experimental techniques that range from digital production to thermochemical processing, the works explore materiality and subjectivity with a multiplicity of gestures that negotiate their meaning. Here space, form and narration are structured around the traces left by actions of attack and defence, conceived by Kattou as ways of experiencing and suggesting communication.





MARZENA NOWAK

Die Werke von Marzena Nowak (Piaseczno, Polen, 1977) entstehen aus den Räumen der Erinnerung und befinden sich im Spannungsfeld zwischen der vergänglichen Dimension der Gegenwart und den dinglichen Spuren der Vergangenheit. Nowak erinnert an vergangene Ereignisse und verwandelt sie in Momente der Meditation und emotionalen Reflexion, wodurch sie eine differenzierte Wahrnehmung der Bilder ihrer Skulpturen und der eigentlichen Intuition der Erinnerung, die sie hervorgebracht haben, erzeugt.

In der *untitled* Serie reproduziert Nowak in Form von Skulpturen einfache intime Gegenstände des täglichen Lebens wie Bücher, Blumen, Rosenkränze und Körperteile. In *untitled (Clips)* von 2011 wird in Form eines poetischen und minimalen Auftauchens eines visuellen Fragments der Kindheit ein Faden reproduziert, auf dem mit farbigen Wäscheklammern Wäsche aufgehängt wurde. In *untitled (Space between big and second foot toe)* von 2009 hat die Künstlerin einen Metallabdruck des Raums zwischen dem großen Zeh und der zweiten Zehe ihres Fußes hergestellt: eine negative autobiografische Form, die den Raum des Körpers als fragiles Zeichen von Identität und Erinnerung nachzeichnet.

Im Video *untitled (Mizianie, 2010)* bewegen sich im Vordergrund zwei Hände mit sich wiederholenden Gesten auf einer neutralen Fläche. Wie in einer Choreografie sucht das Werk nach einer möglichen Harmonie der Bewegungen, und spielt zugleich auf die Kunst der Stickerei und ihre lange Arbeitstradition in der Familie der Künstlerin an.

Untitled (Kazakhstan, 2012) setzt sich aus Vintage-Postkarten von Kasachstans städtischer und ländlicher Landschaft zusammen. Nowak hat die feierlichen Bilder des Landes, das 1991 von der Sowjetunion unabhängig wurde, mit Blättern von Bäumen unterschiedlicher Form und Größe übereinandergelegt.

MARZENA NOWAK

Le opere di Marzena Nowak (Piaseczno, Polonia, 1977) sorgono dagli spazi della memoria e risiedono nella tensione tra la dimensione effimera del presente e le tracce materiali del passato. Nowak evoca eventi trascorsi e li trasfigura in momenti di meditazione e riflessione emotiva, producendo uno scarto percettivo tra le immagini delle sue sculture e l'intuizione originale del ricordo che le ha generate.

Nella serie *untitled* Nowak riproduce in forma di sculture semplici oggetti intimi della vita quotidiana come libri, fiori, rosari e parti del corpo. In *untitled (Clips, 2011)* è riprodotto un filo su cui appendere il bucato tramite delle mollette colorate, in un poetico e minimale riaffiorare di un frammento visivo dell'infanzia. In *untitled (Space between big and second foot toe, 2009)* l'artista ha prodotto un calco metallico dello spazio tra l'alluce e il secondo dito del proprio piede: una forma autobiografica in negativo che ripercorre lo spazio del corpo come fragile segno di identità e memoria.

Nel video *untitled (Mizianie, 2010)* due mani in primo piano si muovono secondo gestualità ripetute su una superficie neutra. Come in una coreografia, l'opera ricerca una possibile armonia di movimenti, in un'allusione all'arte del ricamo e a un'antica tradizione di lavoro nella famiglia dell'artista.

Untitled (Kazakhstan, 2012) è costituito da alcune cartoline postali vintage del paesaggio urbano e rurale del Kazakhstan. Nowak ha elaborato a collage le immagini celebrative del paese, divenuto indipendente dall'Unione Sovietica nel 1991, sovrapponendovi foglie di alberi di varie fogge e dimensioni.

MARZENA NOWAK

The works of Marzena Nowak (Piaseczno, Poland, 1977) spring from the spaces of memory and reside in the tension that exists between the ephemeral dimension of the present and material traces of the past. Nowak evokes past events and transfigures them into moments of meditation and emotive reflection, causing perception to deviate between the images of her sculptures and the original intuition of the image that has generated them.

In her *untitled* series, she reproduces simple intimate objects of daily life like books, flowers, rosaries and parts of the body, in the form of sculptures. In *untitled (Clips, 2011)* she reproduces a washing line with coloured pegs in a minimal poetic resurfacing of a visual image of childhood. In *untitled (Space between big and second foot toe, 2009)* she has produced a metal cast of the space between the big toe and the second toe of her own foot, a negative autobiographical form that retraces the space of the body as a fragile sign of identity and memory.

In her video *untitled (Mizianie, 2010)* two hands in the foreground move over a neutral surface, always repeating the same gestures. As in choreography, the work seeks a possible harmony of movement in an allusion to the art of embroidery, a traditional occupation of the artist's family.

Untitled (Kazakhstan, 2012) is made up of vintage postcards of the urban and rural landscape of Kazakhstan. Here Nowak has created a collage of images of celebrations marking the country's independence from the Soviet Union in 1991, superimposing leaves from trees of different shapes and sizes.







LUCA RESTA

Das Werk von Luca Resta (Bergamo, Italien, 1982) *Élevage De Cadres* (2013) besteht aus einer Reihe gerahmter Werke in verschiedenen Gräutönen, die gestapelt und an die Wand gestellt wurden, als ob sie bereit wären, eingelagert oder ausgestellt zu werden. Als Ergebnis eines *work in progress*, das der Künstler verwirklicht, indem er leere Rahmen aus verschiedenen Epochen sammelt, setzt sich *Élevage De Cadres* aus einer langsamen Schichtung von Schießpulver auf Papier zusammen, bis die homogenen Farbfelder jedem gerahmten Element ähnelt. Im Dialog mit der Tradition der Monochromie in der Geschichte der modernen Kunst und ihrer eisigen formalen Strenge verändert Luca Resta jedoch die Wahrnehmung und die Erwartungen des Betrachters und präsentiert ein Werk von beunruhigendem und unvorhersehbarem Potenzial, das einer nicht identifizierten Sammlung unbekannter Gemälde ähnelt.

LUCA RESTA

L'opera di Luca Resta (Bergamo, Italia, 1982) *Élevage De Cadres* (2013) consta di una serie di opere di tonalità grigia incorniciate, accatastate e appoggiate a muro, come fossero pronte per essere archiviate o allestite. Esito di un *work in progress* realizzato dall'artista collezionando cornici vuote di epoche varie, *Élevage De Cadres* è composta tramite un lento lavoro di stratificazione di polvere da sparo su carta sino a far assumere a ogni elemento incorniciato la sembianza di campiture piatte di colore omogeneo. In dialogo con la tradizione del monocromo nella storia dell'arte moderna e la sua algida severità formale, Luca Resta altera, tuttavia, la percezione e le aspettative dello spettatore, presentando un'opera dal potenziale allarmante e imprevedibile nelle sembianze di una non identificata collezione di ignote pitture.

LUCA RESTA

Élevage De Cadres (2013) by Luca Resta (Bergamo, Italy, 1982), consists of a series of framed grey pictures piled up and left against the wall as if they were ready to be stored in an archive or mounted in an exhibition. The outcome of a work in progress developed by the artist by collecting empty frames from various periods, *Élevage De Cadres* was composed by slowly stratifying gunpowder on paper to make every framed element look like a flat, evenly coloured background. But in his conversation with the tradition of monochrome in the history of modern art and its formal icy severity, Luca Resta alters the spectator's perception and expectations by presenting a work of alarming, unpredictable potential with the appearance of an unidentified collection of unknown paintings.





Vernissage, *Sense and Sensibilia*
Luigi Fassi and Chiara Nuzzi

List of works

- p. 22 – 23
Sabrina Belouaar
Illusion, 2016
mixed media installation
(leather luggage and dry wheat)
variable dimensions
- p. 25
Sabrina Belouaar
untitled, 2015
goatskin and lilies
120 x 25 cm
- p. 30 – 31
Jeanne Berbinau Aubry
Liqueurs, 2014
alcohol 90°, water, sugar, herbs taken
in the garden of Villa Arson in Nice,
crystal bottles
30 x 240 x 30 cm
- p. 36 – 39
Gillian Brett
Witnesses, 2016
printed circuit board, polarizer film,
shelf: LCD sheet
25 x 20 x 20 cm
- p. 44 – 45
Gaetano Cunsolo
...Ruins..., 2017
rubble and bronze
variable dimensions
- p. 46 – 47
Gaetano Cunsolo
Troit#3, 2018
wood and acrylic glass
120 x 120 x 40 cm
- p. 53 – 55
Efrat & Brutmann
Orientation, 2015
HD video, color, 16:9, stereo sound, 12'
- p. 61 – 63
Haroon Gunn-Salie
History after Apartheid, 2015
single channel video, sounded, 6'30"
courtesy: Goodmann Gallery, Johannes-
burg – Cape Town

- p. 69 – 71
Hilario Isola
I Mani, 2016
yew wood, bronze and video
projection
- p. 77
Lito Kattou
Warrior I, 2017
steel, car paint, minerals, aluminium
286 x 90 x 120 cm
courtesy: Eleni Koroneou Gallery, Athens
- p. 79
Lito Kattou
Warrior V, 2017
steel, car paint, minerals, textile
286 x 90 x 120 cm
courtesy: Eleni Koroneou Gallery, Athens
- p. 84
Marzena Nowak
untitled (#6, #8, #11, #13), 2012
series of original postcards from
Kazakhstan, dry leaves
33 x 28 cm each
courtesy: Galerija Gregor Podnar, Berlin
- p. 85
Marzena Nowak
untitled (*Space between big and
second foot toe as keyhole*), 2009
steel
4 x 1.3 x 5 cm
courtesy: Galerija Gregor Podnar, Berlin
- p. 86 – 87
Marzena Nowak
untitled (*Clips*), 2011
oil on steel
670 cm
courtesy: Galerija Gregor Podnar, Berlin
- p. 88 – 89
Marzena Nowak
untitled (*Mizianie*), 2010
b&w video, 2', looped
courtesy: Galerija Gregor Podnar, Berlin
- p. 94 – 95
Luca Resta
Élevage de cadres, 2013 - 2016
frames, monochromes of gunpowder
variable dimensions

Sabrina Belouaar
Jeanne Berbinau Aubry
Gillian Brett
Gaetano Cunsolo
Eitan Efrat & Sirah Foighel Brutmann
Haroon Gunn-Salie
Hilario Isola
Lito Kattou
Marzena Nowak
Luca Resta

SENSE AND SENSIBILIA

02.06.– 25.07.2018

CURATORS

Luigi Fassi and Chiara Nuzzi

EDITOR

Doris Ghetta

TRANSLATION

Silvia Di Giorgio, John Irving

PHOTOGRAPHER

Günter Richard Wett

PROOF READING

Caroline Comploi, Karin Schmuck

Galleria Doris Ghetta
Pontives Sud 8
39046 Ortisei
Val Gardena
Italy

info@galleriaghetta.com
www.dorisghetta.com