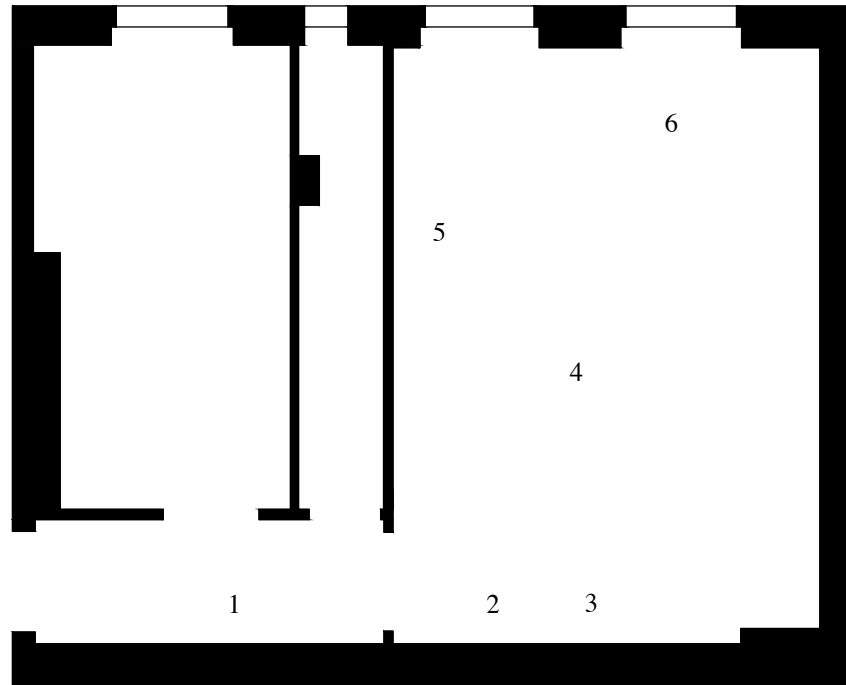


Synaesthesia

6. July 2012
Okerstraße 2
Berlin

Bruno Di Lecce
Matt Lomas
Claudia Olendrowicz



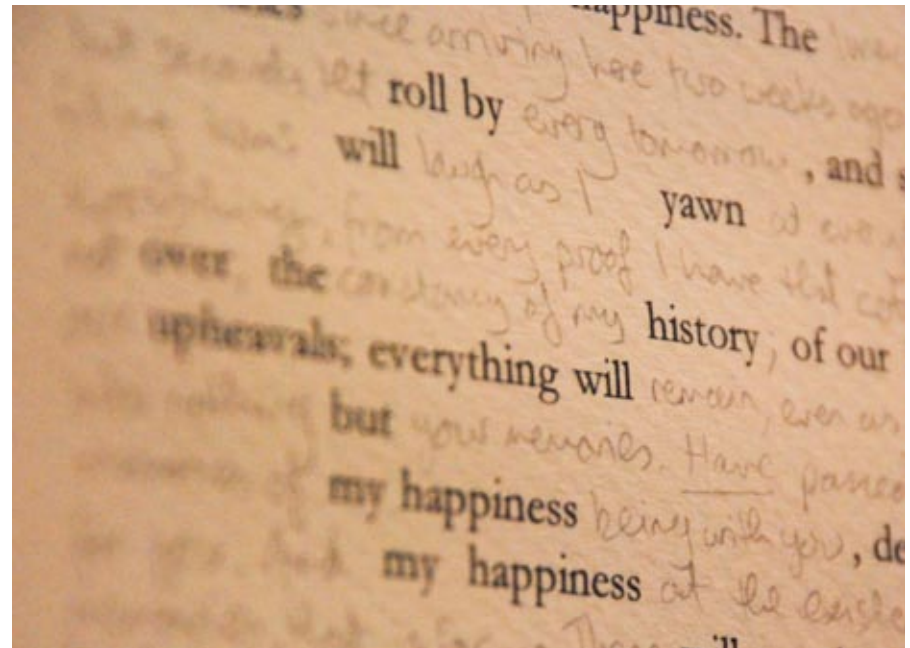
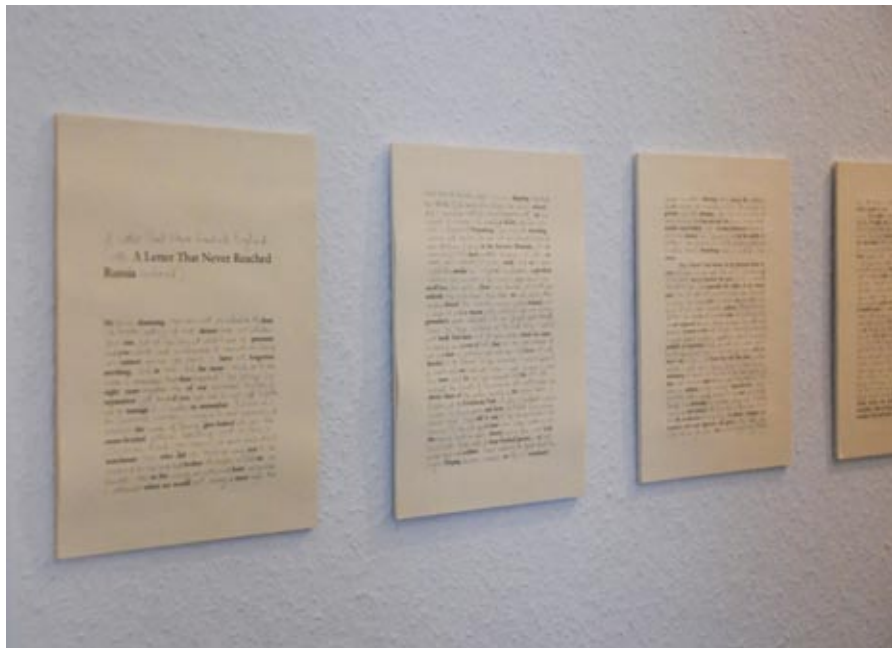
1. Matt Lomas
A Letter That Never Reached England
(with *A Letter That Never Reached Russia enclosed*), 2012
text on paper
2. Claudia Olendrowicz
Formen von Motivationen, 2012, A4 paper sheets, glue
3. Bruno Di Lecce
Emser Platz, 2012, photography, 29,7 x 21 cm
4. Bruno Di Lecce
Landscape, 2012, text on paper, 168 x 23 cm
5. Claudia Olendrowicz
was erkennen, 2012, A4 paper sheets, fabric
6. Bruno Di Lecce
Models, 2012, drawing, video animation



Matt Lomas

A Letter That Never Reached England

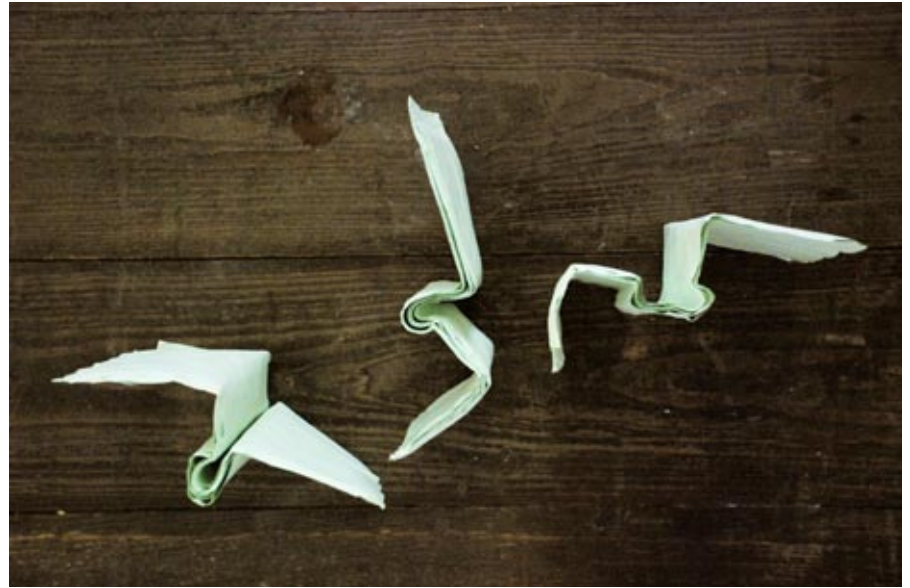
(with A Letter That Never Reached Russia enclosed)

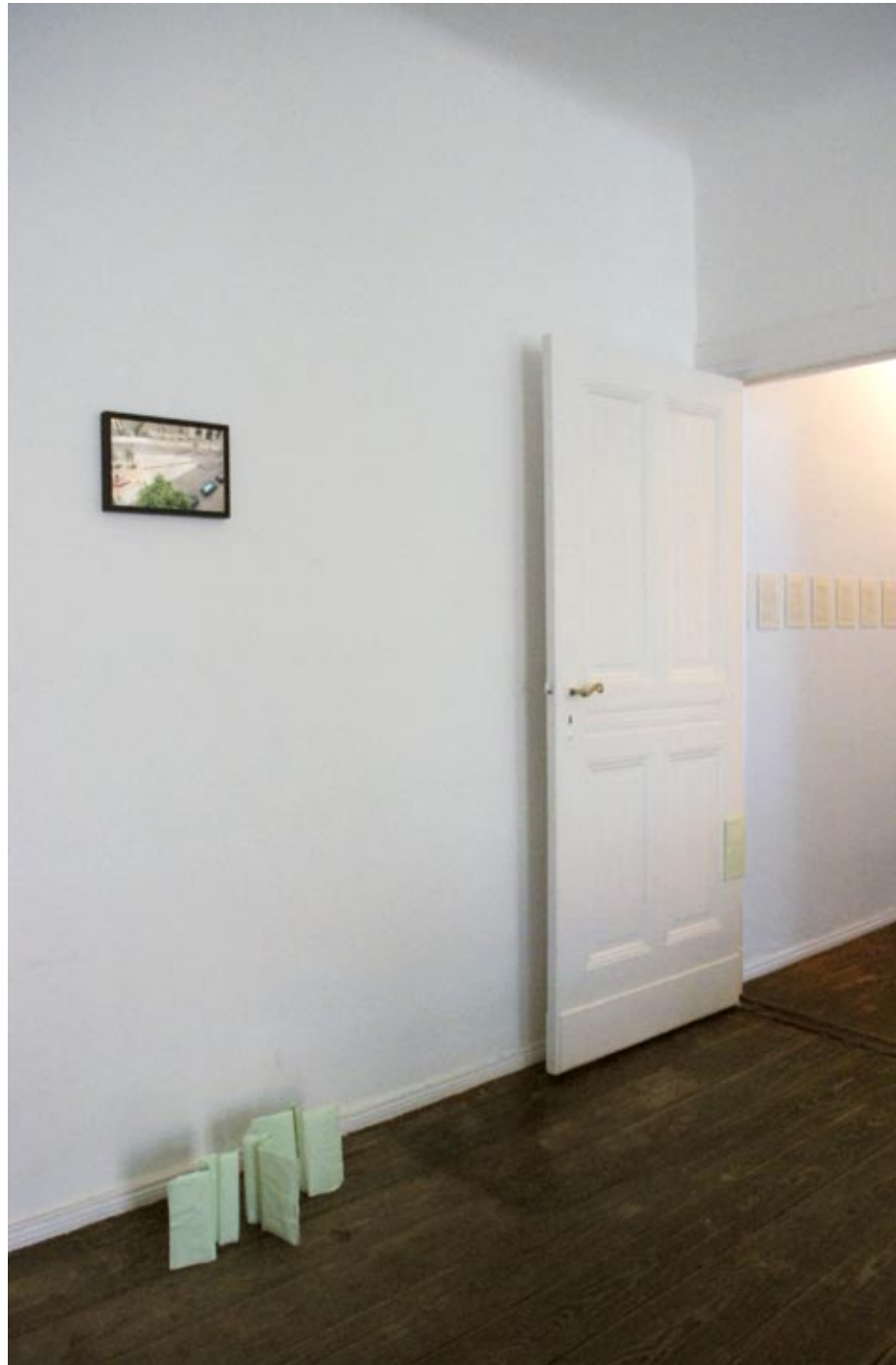


detail



Claudia Olendrowicz
Formen von Motivationen

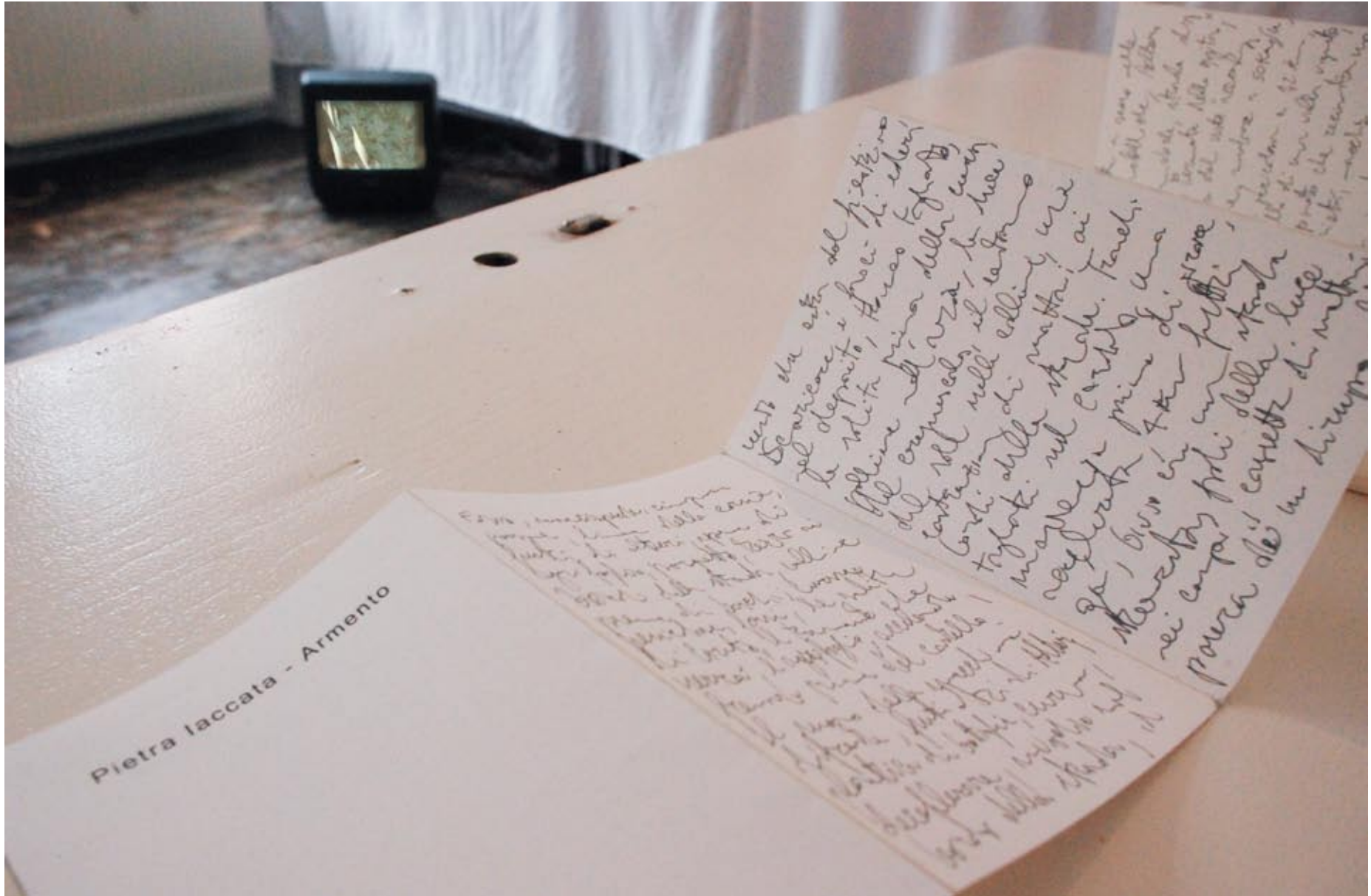




installation view



Bruno Di Lecce
Emser Platz



Pietra laccata - Armento

cento da cento
Se arriere
del deposito
le solite
golline
del craxiano
costa
corti
tybot
ma
realtà
ga
Mercurio
rei
povera
di
luce
di
molti
in
dirimpio

Bruno Di Lecce
Landscape



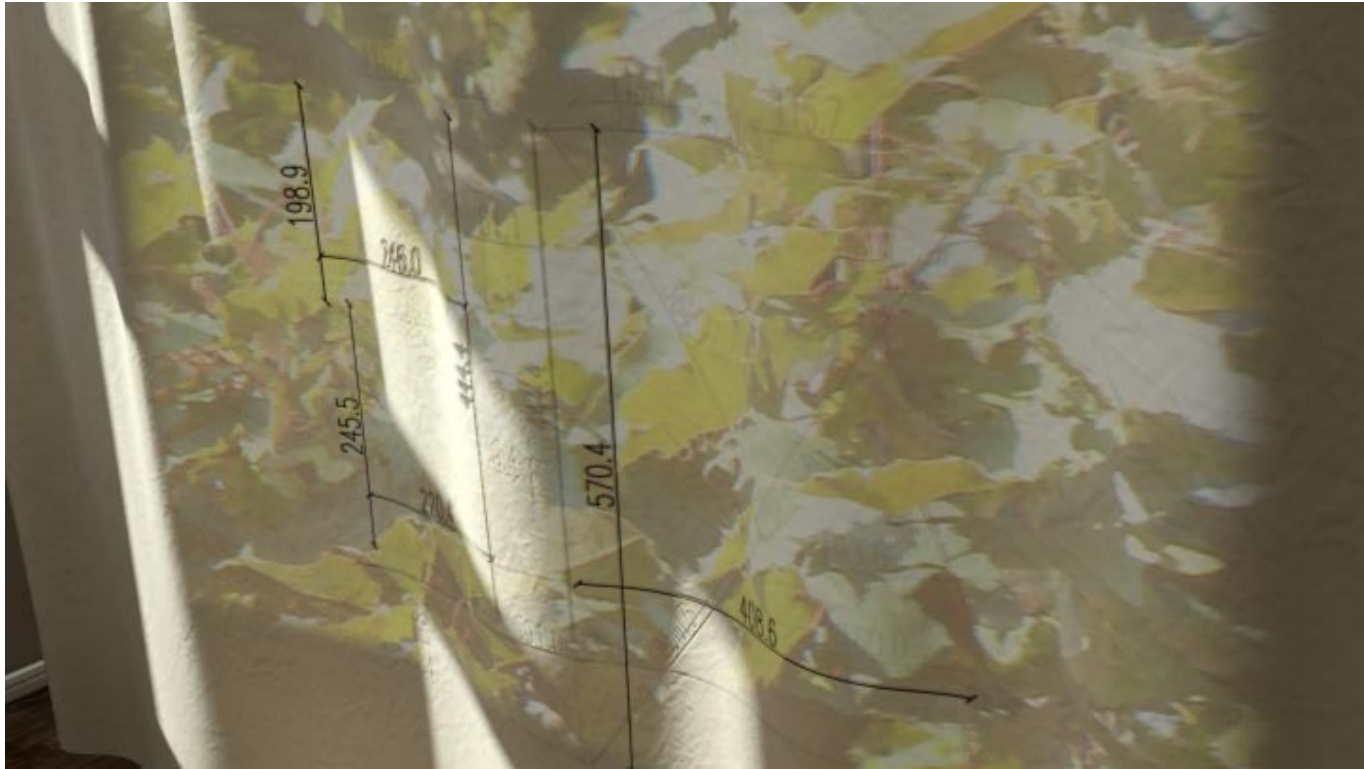
Claudia Olendrowicz
was erkennen



detail



Bruno Di Lecce
Models



frame of the animation

Synästhesie

“The word for rainbow, a primary, but decidedly muddy, rainbow, is in my private language the hardly pronounceable: kzspsygv”.

Vladimir Nabokov, *Speak, Memory* 1966

Die Arbeit von **Matt Lomas** entstand aus dem Interesse an den Werken des russischen Schriftstellers Vladimir Nabokov. Wie dieser, zog auch Lomas nach Berlin und lebte mit der Entfernung zu seinem Heimatland. Die Geschichte, oder vielmehr der Liebesbrief “A Letter That Never Reached Russia” aus dem Jahr 1927, den Nabokov seinem Heimatland widmete, ist nicht nur Inspiration für Matt Lomas, er wird zu einer Art Territorium, in welchem er seine Erzählung “A Letter That Never Reached England” verortet. Die Distanz der Länder, wird von Matt Lomas in erzählerischer sowie visueller Form dargestellt. Er fügte seine Wörter zwischen die Wörter des ursprünglichen Textes von Nabokov, womit die Grenzen des Textes erweitert werden. Die hinzugefügten handschriftlichen Wörter, heben sich visuell von den gedruckten Wörtern des Originals ab, es scheint, als ob eine Bewegung zwischen den Wörtern von Nabokov, der Geographie des Originaltextes, stattfindet, die die Möglichkeit eines weiteren Territoriums offenlegt. Die Grenze wird somit nicht als Ende eines Raumes, oder als nostalgische Distanz einer Person im Bezug auf ein Objekt interpretiert, sondern als ein Ausgangspunkt einer neuen Geschichte. Dieses räumliche Kontinuum ist jedoch nur im Raum des Textes möglich, die Wörter ergeben einen Sinn, weil sie neben den Wörtern von Nabokov stehen. Die Distanz wird zur Nähe.

Alfred Grenander (1863 - 1931) entwickelte das Prinzip der Kennfarben, jede von ihm gestaltete U-Bahnstation in Berlin, erhielt eine spezielle Farbe, die sich damit deutlich von der davor, beziehungsweise dahinter liegenden Station unterschied. Die Idee von Kennung aus der Zeit von Grenander, führt zu einer Frage, was erkennt man heute? Anhand des existierenden Fliesenreliefs im U - Bahnhof Leinestraße, entwickelte **Claudia Olendrowicz** eine Collage. Sie arbeitet mit den Gegebenheiten des Ortes. Ihr Interesse gilt den Zwischenräumen des Alltags. Die Materialien, die sie in ihrer Collage benutzt, stammen aus Orten, die unvereinbar scheinen und konzeptionell weit entfernt sind. Das mintgrüne Papier bezieht sich auf die historische Farbe der Fliesen des nächsten U-Bahnhofs, während der Stoff ein Rest des weißen Vorhangs ist, der im Raum bereits präsent ist, es wird nach einer Kombination von “Realitäten” gesucht. Zwischen Beiden besteht eine zeitliche Distanz, die von Claudia Olendrowicz als besonders empfunden wird, in wenigen Minuten gelangt man von der U-Bahn zum heimischen Raum und umgekehrt, tauscht die private Vertrautheit in kürzester Zeit mit der Öffentlichen. Die Impressionen aus den verschiedenen Wegpassagen mischen sich. In den Stoff wurden, in regelmäßiger Abfolge, Rechtecke geschnitten, anschließend wurden die A4-Blätter dahinter angeordnet – wie Kacheln, die mit Fugen gefüllt sind. Die strukturelle Funktion der Fugen steht zunächst im Hintergrund, auch weil der Stoff fragiler erscheint. Der Wind wird an ihm sichtbar, er bewegt den Stoff und zeigt somit die Präsenz des Windes, dieser wiederum verändert je nach Stärke die Form der Collage. Es sind also die Fugen, die zum interessanten Element werden, sie halten alles zusammen und gleichzeitig erzeugen sie durch ihre Bewegung, eine Flexibilität und stetige Veränderung der Erscheinung. Der Versuch, sich in einem Gebiet von Grenzen zu positionieren, wird noch deutlicher in den Skulpturen, die Claudia Olendrowicz aus dem gleichen Papier, wie bereits in der Collage verwendet, anfertigte. Die einfach zu übersehende Mobilität soll eben diese sichtbar machen. Gezeigt wird eine Art Sammlung verschiedener Status von Öffnungen beziehungsweise Schließungen einer Zimmertür, die mit dem grünen A4 Papier abgeformt wurden, es entstehen verschiedene Scharniere, die jedes Mal anders sind, da ihnen als Ursprung verschiedenste Motivationen zugrunde liegen.

Bruno Di Lecce präsentiert eine ortsbezogene Arbeit, die von den Elementen, die im Raum vorhanden sind, ausgeht: Der Vorgang, das Fenster, der Baum im Innenhof und eine Zeichnung/Vermessung des Raumes. Die Video Animation zeigt ein Detail einer hypothetischen Installation, in welcher diese Elemente, durch Messung, Projektion und virtuelle Rekonstruktion von Licht und Wind, kombiniert werden. Es scheint, als ob das Video eine Installation zeigt, die schon existiert, während die präsenten Elemente im Raum, die Zeugen dieses Geschehens sind. Die verschiedenen Ebenen, die sich in der Animation übereinanderschichten, bewirken die Konstruktion einer Art Sehmaschine, in welcher der Bildschirm nicht mehr nur ein unsichtbares Fenster ist, sondern ein präsenten Wesen mit einer Art Körper, der sensibel auf physische Phänomene, wie Wind und Licht reagiert. Das Sehen wird zum “Übergang” einer physischen Grenze. Die Intention, dem Sehen einen Körper zu geben, ist auch in der Karte, die den Weg von Pietra Iaccata nach Armento beschreibt, präsent. Beide Orte befinden sich in der italienischen Region Basilika. Die performative Aktion findet auf einer Autofahrt von einem Ort zum anderen statt, die Beobachtung der Landschaft, das Gesehene, wird direkt in das Medium der Schrift übersetzt. Durch die kurvigen Straßen und durch die Schnelligkeit, mit der das Auto fährt, wird das Schreiben beeinflusst, die Schrift, ist an manchen Stellen klar, an anderen schwer erkennbar. Es scheint, als hätte sich das Geschriebene von der Sprache befreit. Die Beziehung zwischen Landschaft und Körper wird durch diesen Übergang evident.

Synaesthesia

“The word for rainbow, a primary, but decidedly muddy, rainbow, is in my private language the hardly pronounceable: kzszygv”.

Vladimir Nabokov, *Speak, Memory* 1966

Matt Lomas's work evolved out of an interest in the works of the Russian writer Vladimir Nabokov. Like him, Lomas moved to Berlin, and lived with the same sense of removal from his homeland. The story, or rather the love letter, “A Letter that Never Reached Russia,” written in 1927, which Nabokov dedicated to his homeland, serves not only as inspiration for Lomas, but becomes also a sort of territory, in which he locates his own love letter, “A Letter That Never Reached England”. Lomas expresses the distance separating the countries not only in a narrative but also a visual fashion. He inserts his words between the words of the original text from Nabokov, and in doing so expands the limits of the text. The inserted, hand-written words lift themselves visually away from the printed words of the original, creating what seems like movement between Nabokov's words (that is to say, their geography), a movement which is made possible by this newly-created territory. The limit functions thus not as an endpoint of a space, or as a nostalgic distance of a person in reference to an interpreted object, but rather as a point of departure for a new story. This spatial continuum is however only possible within the body of the text: the words take on this meaning because they sit in between Nabokov's words. Distance becomes proximity.

Alfred Grenander (1863 - 1931) developed the principle of colour coding whereby each U-Bahn station in Berlin that he designed employed a particular colour, defining itself thereby in contrast to the stations that lay ahead of, and behind it. This idea of recognition from Grenander's era leads to the question, what do we recognise today? Taking the tile-reliefs in Leinestraße U-Bahn station as her point of departure, **Claudia Olendrowicz** has developed a collage that asks this question. She works with the particulars of the place. Her interest is in the in-between-spaces of the everyday. The materials that she uses in her collage come from seemingly unconnected places, places conceptually far apart from one another. The mint-green paper refers to the colour of the tiles in the next U-Bahn station, whilst the fabric was leftover from the white curtain that already hung in the room. Here a combination of ‘realities’ is being searched for. Between them exists a temporal distance that Claudia Olendrowicz perceives as something extraordinary. In a few minutes, one travels from the U-Bahn to one's home, and vice versa: in the shortest of times, one exchanges one's well-trusted privacy with an untrustworthy public space. The impressions of the different corridors and passageways become intermingled. Right-angles have been cut into the fabric, in a regular pattern, and the A4 pages have been arranged accordingly - like tiling filled with caulk. The structural function of this ‘caulk’ is initially obscured, partly because the fabric seems unusually fragile. The wind is made visible: it moves the fabric and demonstrates its presence, and vice versa, according to the strength of the body of the collage. Thus it is the ‘caulk’ that becomes the focus here, it holds everything together, whilst simultaneously displaying a flexibility and constantly changing appearance through its movement. The attempt to locate oneself in a vicinity defined by limitations is expressed even more clearly in the sculptures that Claudia Olendrowicz has made out of the same paper we see in the collage. These sculptures make an ever-so-easily-missed mobility visible. Together the sculptures constitute a collection of varying extents of openness and closedness of a door, captured and moulded with green A4 paper. Solid hinges, each one unique, evolve out of the widest possible intentions with respect to the forming door.

Bruno Di Lecce presents a site-specific work that originates from the pre-existing qualities of the room: the curtain, the window, the tree in the courtyard and his own measurement of the room. The video animation shows a detail of a hypothetical installation in which these qualities become combined through measurement, projection and a virtual reconstruction of light and wind. It seems as if the video would show an installation that already exists, with the current qualities of the room acting as testament to this happening. The various levels which in this animation have become interwoven, combine to construct a seeing-machine whose screen is no longer an invisible portal, but has become a present being, with a sort of body, reacting sensitively to physical phenomena such as wind and light. Seeing becomes a transcendence of physical limitations. The desire to give seeing its own body is also present in the map that describes the journey from Pietra Iaccata to Armento. Both are places in the Basilicata region of Italy. The performative action takes place as a car journey from the one location to the other, and the observation of the landscape, the seen, is translated immediately into the medium of writing. Due to the winding roads and the speed of the car, the writing is influenced; the script is at points clearly readable, at others wholly not. It seems as if the written would free itself from language. The relationship between landscape and body becomes evident through this metamorphosis.

Sinestesia

“The word for rainbow, a primary, but decidedly muddy, rainbow, is in my private language the hardly pronounceable: kzszygv”.

Vladimir Nabokov, *Speak, Memory* 1966

Il lavoro che **Matt Lomas** presenta nasce da un'affinità con lo scrittore russo Vladimir Nabokov. Proprio come questi, solo in un'epoca diversa, Matt Lomas si trasferisce a Berlino e vive così il forte distacco dalla terra d'origine. Il racconto - o meglio la lettera d'amore - *A Letter That Never Reached Russia*, che Nabokov dedica nel 1927 alla Madre Russia, non è solo motivo ispiratore ma diventa vero e proprio territorio in cui 'situare' un nuovo personale racconto: *A Letter That Never Reached England*. La distanza che separa le due terre, adottiva e di provenienza, è resa dal giovane scrittore non solo in termini narrativi ma anche visuali. Egli difatti inserisce nuove parole tra gli spazi vuoti del testo originale, estendendo in questo modo i confini dell'opera di Nabokov. Le parole aggiunte (scritte a mano) rimangono tuttavia visivamente distinte da quelle originali (stampate), quasi a voler visualizzare un movimento nel testo che unisce una parola con l'altra. Il confine viene così interpretato non come fine di uno spazio o come distanza nostalgica di un soggetto rispetto ad un oggetto, ma invece come punto d'inizio di una nuova storia. Questo continuum spaziale è tuttavia possibile solamente all'interno del testo stesso, in quanto le parole di Matt Lomas costruiscono un senso esclusivamente perché vicine a quelle di Nabokov. La distanza diventa quindi vicinanza.

Alfred Grenander (1863 – 1931) incaricato della progettazione di diverse stazioni della metropolitana di Berlino, sviluppò negli anni 20 il principio del “Kennfarben” (colore di riconoscimento) con cui cercò di dare un'identità specifica ad ogni fermata. L'idea originaria del “kennung” (riconoscimento) diventa per **Claudia Olendrowicz** oggi una domanda, “Cosa siamo in grado ancora di riconoscere?”. Da questa riflessione sulla natura del luogo parte il suo lavoro, che spesso si rivolge a spazi di confine della vita quotidiana, perché è proprio in questi che l'ospitalità si contamina d'estraneità - e viceversa. I materiali che utilizza nel suo collage (fogli di carta standard A4 e tessuto) provengono da luoghi tra loro incompatibili, concettualmente distanti. La carta verde-menta richiama il colore originario delle mattonelle della fermata della metropolitana più vicina allo spazio espositivo, mentre il tessuto è un resto della tenda bianca che chiude la grande parete dello spazio stesso. Si combinano così due luoghi, uno pubblico e l'altro privato. Tra l'uno e l'altro solo una breve distanza temporale: in pochi minuti si passa quindi dalla metropolitana allo spazio domestico e viceversa. Nella stoffa sono ricavati dei vuoti, riempiti dai fogli di carta disposti in sequenza regolare, come le mattonelle rispetto alle fughe. La funzione strutturale delle fughe viene in un primo momento negata, sia perché la stoffa risulta visivamente meno rigida della carta sia perché più leggera e mossa dal vento. In un secondo momento però, quando il processo dell'opera risulta più chiaro, la stoffa torna ad essere elemento portante, in quanto è la parte svuotata o - per meglio dire - la parte che realmente costruisce l'immagine. Questo cercare di 'posizionarsi' in uno spazio di confine è ancora più evidente nelle sue sculture, realizzate con la stessa carta utilizzata per i collage. In questo caso l'artista riflette sulla mobilità di un confine, come ad esempio quello della porta, la quale con la sua posizione stabilisce una relazione diversa tra il dentro e il fuori. La carta, sovrapposta su più strati incollati tra loro, aderisce alla cerniera della porta fissando un preciso stato di apertura di questa stessa.

Bruno Di Lecce presenta un lavoro site specific che parte da semplici elementi presenti nello spazio, come una tenda, una finestra, un albero nel cortile, un rilievo geometrico dello spazio. Tali elementi vengono combinati insieme in una simulazione virtuale. Il video sembra mostrare un'installazione già avvenuta, mentre gli elementi reali sono presenti nello spazio come testimoni dell'accaduto. I diversi livelli che si sovrappongono nell'animazione concorrono a costruire una sorta di macchina della visione in cui lo schermo non è più finestra invisibile ma invece entità presente con una sua matericità, sensibile ai fenomeni fisici del vento e della luce. La visione diventa così 'attraversamento' di un confine fisico oppure il risultato di un compromesso casuale e necessario con esso. La stessa volontà di dare corpo alla visione è presente anche nella mappa, realizzata percorrendo in macchina il tragitto che va da Pietra Iaccata ad Armento, in Basilicata. L'azione performativa è consistita nello scrivere, una dopo l'altra e in maniera indistinta, tutte le cose osservate. La scrittura, a causa delle curve della strada e della velocità del veicolo, risulta a tratti chiara e in certi momenti incomprensibile. Il segno si libera dal linguaggio, portando in evidenza la relazione tra paesaggio e corpo nell'atto di attraversare.

Berlin, July 2012

photo Bruno Di Lecce
courtesy the artists