

# Sirianni

Diana  
Desorden

en  
palacio

in  
the palace

Disorder

Diana  
Sirianni  
en  
palacio

Desorden



rand III

Over the last three years the Palacio de Abrantes, the splendid headquarters of the Italian Cultural Institute, has been filled with numerous contemporary art exhibitions and all the artists that we have invited to collaborate with us used this setting in a very particular and personal way, realizing extremely different works. The key theme of each exhibition, of each *site-specific* project, was how to use the space, our space, how to consider the framework of this beautiful and ancient building. The theme of space and spatiality is crucial in the contemporary artistic debate: nowadays, contemporary art museums have stopped being simply spaces filled with artwork from the past. They transformed themselves in empty territories that artists should use individually, according to their sensitivity and aesthetic vision.

When we got in touch with Diana Sirianni to invite her to create this exhibition, what fascinated us by her work was the way in which she not only uses space, but literally makes it explode. Diana Sirianni does not work *with* space, but *in* the space, originally coagulating, almost solidifying it, giving body and shape to the specks of dust that float in the atmosphere. Sirianni's fragmented space could be read as a metaphor of our inner world: in today's world, what seems to float unfastened, drifting away, within a complex but *liquid* system, as Zygmunt Bauman says, are us, human beings.

A lo largo de estos últimos tres años, el espacio del Palacio de Abrantes, espléndida sede del Instituto Italiano de Cultura de Madrid, se ha llenado de obras contemporáneas, ya que cada uno de los artistas que hemos ido invitando a trabajar con nosotros lo han utilizado de una forma muy peculiar y totalmente personal, con absoluta libertad, creando obras muy distintas entre sí. El tema central de cada exposición, de cada proyecto *site specific* ha sido cómo utilizar el espacio, nuestros espacios, en el marco de un palacio como este, de gran belleza y lleno de historia. Ese tema, del espacio y de la espacialidad, es clave en el debate artístico de hoy en día, en un mundo en el cual los museos contemporáneos ya dejan de ser edificios simplemente repletos de obras de arte del pasado, transformándose más bien en contenedores vacíos que los artistas tienen que utilizar con nombre propio, según su sensibilidad y su visión estética.

Cuando desde el Instituto contactamos con Diana Sirianni para encargarle esta exposición, lo que nos fascinaba – y nos sigue fascinando – de su trabajo es la forma que ella tiene no tanto de utilizar el espacio, sino de hacerlo literalmente estallar. Diana Sirianni no trabaja *con* el espacio, sino trabaja *en* el espacio, coagulando de forma muy personal, casi solidificando, dando cuerpo y forma a los polvillo que flotan en la atmósfera. El

Forced cybernauts, sometimes despite our will, we live in a continuous fragmentation of our self, our ideas, our beliefs, our knowledge, since it seems that nothing solid is left in this world. Sirianni gives us back the grace, tenderness, and the beauty of a crepuscular world through her extremely refined installations, in which the apparently random distribution of the fragments actually depends on the artist's will.

Sirianni is always able to establish a very specific relationship with the space she works in. In this installation the natural light is of utmost importance since it allows the fragments to become one, to amalgamate everything that seemed solid (I insist on this concept, paraphrasing the title of a remarkable essay by Antonio Muñoz Molina), to bathe them so that the shape she gives them becomes consistent.

Traces from the past, present interventions, randomness, intentionality, are all elements that combine in a way which is only apparently random, in order to take us into a world that we are sometimes not able to see and in which everything recovers its harmony. In the end, it is up to us to make it happen, up to our eyes and our spiritual disposition. Those who admire this installation can decide either to get lost in its enshrined beauty or to be carried away by the game of reflections proposed by the artist; it could be that for just a

moment, albeit an eternal one, that we recuperate the unity of the whole which today we all too often seem to lose.

**Carmelo Di Gennaro**

Director Italian Cultural Institute in Madrid

espacio fragmentado de Sirianni se podría leer como una similitud de nuestro mundo interior, dado que en este mundo actual, los que parecen flotar sin anclaje, a la deriva, dentro de un sistema complejo pero *líquido*, como nos indica Zygmunt Bauman, somos nosotros, los seres humanos. Cibernautas obligados, tal vez a nuestro pesar, vivimos en una continua fragmentación de todo nuestro ser, de nuestras convicciones, de nuestras creencias, de nuestros conocimientos, ya que parece que nada de sólido se haya quedado en este mundo. Sirianni nos devuelve la gracia, la ternura, la belleza de un mundo crepuscular, gracias a sus instalaciones refinadísimas, en las cuales la aparente casualidad de los fragmentos desplegados depende realmente, solo y únicamente de la voluntad del artista. Sin embargo Diana Sirianni siempre es capaz de establecer una relación muy puntual con el espacio en el cual trabaja; en esta instalación, la luz natural tiene una importancia formidable, ya que permite a los fragmentos de coger una unidad, de amalgamar todo lo que poco antes parecía sólido (insisto en ese concepto, parafraseando aquí el título de un magnífico ensayo de Antonio Muñoz Molina), de bañarlos para que la forma final que ella les da llegue a ser coherente.

Rastros del pasado, intervenciones del presente, casualidad, proyecto, son elementos que se

mezclan de forma, repito, solo aparentemente caótica, para llevarnos en un mundo que a menudo no somos capaces de ver, en el cual el todo recupera su armonía. Al final, que eso ocurra depende de nosotros, de nuestra mirada, de nuestra disposición anímica; los que admiramos esta instalación podemos decidir si perdernos en su belleza encerrada o nos dejarnos llevar por el juego de refracciones que el artista nos propone; puede ser que solo por un instante, pero eterno, recuperemos la unidad del conjunto, la que hoy en día demasiado a menudo se nos escapa.

**Carmelo Di Gennaro**

Director Instituto Italiano de Cultura de Madrid

4

Sky behind the box II



5

Sky behind the box I







# Network thinking, digital space: body and self in Diana Sirianni's expanded collages

Pensamiento en red,  
espacio digital:  
el cuerpo y el ser en los  
collages expandidos  
de Diana Sirianni

Adela Yawitz,  
artistic office, KW Institute for  
Contemporary Art

by Adela Yawitz,  
artistic office, KW Institute for Contemporary Art

Diana Sirianni's collages propose an active, ongoing formation of shape, disintegrated and reformed within each installation and continuous across her body of works. Each collage includes hundreds of variables, digital derivatives of other spaces and works, held in place in one particular arrangement. Viewing Sirianni's work may be impeded by narrow definitions of sculpture or painting: though she comfortably employs expectations from both fields, she expands upon them, knowingly accounting for her viewer's consciousness within the piece. The activity is not finished when all the pieces are hung in space. The work keeps pulsing even when it is finished, its formal decisions are possibilities for multiple perspectives, not commands, and an invitation to choose a view of your own. In this sense, the work is not three dimensional as a sculpture is, but multi-dimensional as a web of infinite combinations, a quiet zone of potentiality, switched on by the viewer's body within it.

Los collage de Diana Sirianni proponen una formación del espacio activa y continua, que se desintegra y vuelve a juntarse en cada instalación y que continua a lo largo de todos sus trabajos. Cada collage incluye centenares de variables, derivaciones digitales de otros espacios y trabajos, colocados en un montaje específico. La visión del trabajo de Sirianni podría ser interferida por definiciones estrictas de escultura o pintura: a pesar de que ella adopte expectativas de ambas disciplinas, ella las amplía, considerando intencionalmente la conciencia del espectador en el interior de la pieza. La actividad no acaba cuando todas las piezas están colgadas. El trabajo sigue pulsando incluso cuando está acabado, sus decisiones formales son posibilidades, no órdenes, de múltiples perspectivas y una invitación a elegir nuestra visión personal. En este sentido, el trabajo no es tridimensional, como una escultura, sino multi-dimensional como una web de combinaciones infinitas, una zona tranquila de potencialidades, activada por el cuerpo del espectador que se mueve en el interior de la obra.

Sirianni's collages depend on the viewer moving within them and drawing connections between the architectural space, the installation, and his or her body. Analyses of the body in relation to a work of art, however, risk bringing the work itself to a formalistic standstill. Historically, certain paintings were meant to suck the eye into an illusion of depth, while others left the gaze self-consciously on the surface. Sculpture often aims to make the body aware of itself in relation to an object, or to mediate the body's relation to a specific site. In contrast to these corporal categories, Sirianni's installations imagine the body not as a formal presence but as an entity, a self, whose relation to objects goes deeper than a physical awareness or a formal examination. The body inhabits the spaces she creates as it inhabits the world—continually constructing itself in relation to its ever-changing options and its precarious surroundings. The viewer is not a formal body, anybody, in relation to the piece, but rather him or herself in relation to a fragmented environment. The experience is visually attractive and new, and yet somehow identifiable from daily reality and the whirlwind of information continually making up our space. Sirianni manages to create a reflection of that familiar state: the viewer enters a physical space of disengaged, fragmented and distracted materiality, inconsistent in scale and lacking any single reference, in which the self—not the physical body but its emotional unity—struggles to find a consistent perspective.

Since it does not relate to the formal body but to the body as a sense of self, Sirianni's work does not benefit from definitions of painting or sculpture that relate the viewer's body to a certain type of object. It may, however, be useful to look at definitions that widen these categories, critiques that recognize artists whose work expands their mediums' limitations of expression. Rosalind Krauss' seminal piece *Sculpture in the Expanded Field*<sup>1</sup> questioned the outer limits of sculpture: as categorically neither architecture, nor landscape, sculpture was always limited in scale and in its relation to the human body. Krauss discusses the historical precedents of monuments and modernist sculpture, two straightforward ways of relating sculpture to the body. Monuments are larger-than-life installations representing achievement in a specific time and place, whereas modernist sculpture refers more than anything to itself and the conditions of sculpture and often includes its own pedestal so that it becomes placeless and moveable. Krauss does not mention miniatures, which are too small to have a relation to the body besides that of precious protection, collection and decoration. In contrast to these historical limiting categories, Krauss presents earthworks and minimalist sculpture as the logical expansion

Los collages de Sirianni dependen del movimiento del espectador en su interior y de su capacidad de dibujar conexiones entre el espacio arquitectónico, la instalación y el cuerpo del espectador o espectadora. Analizar el cuerpo en relación con una obra de arte, sin embargo, conlleva el riesgo de llevar el trabajo en sí a un bloqueo formalista. Históricamente, ciertas pinturas tenían el objetivo de llevar la mirada hacia una ilusión de profundidad, mientras otras la dejaban conscientemente en la superficie. Las esculturas a menudo quieren hacer sentir el cuerpo consciente de sí mismo en relación con un objeto, o mediar la relación del cuerpo con un lugar específico. En contra de estas categorías corporales, las instalaciones de Sirianni imaginan el cuerpo no como una presencia formal sino como una entidad, un ser, cuya relación con los objetos va más allá de una conciencia física o de una investigación formal. El cuerpo habita los espacios que ella crea tal y como habita el mundo – construyéndose continuamente a sí mismo en relación con sus posibilidades, siempre cambiantes, y sus entornos precarios. El espectador no es un cuerpo formal, uno cualquiera, en relación con la pieza, sino sí mismo en relación con un ambiente fragmentado. La experiencia es visualmente atractiva y nueva, aunque de cierta manera se pueda identificar con la realidad del día a día y el torbellino de informaciones que continuamente plasma nuestro espacio. Sirianni consigue crear un reflejo de aquel estado familiar: el espectador entra en un lugar físico hecho de materialidad suelta, fragmentada y distraída, incoherente en su escala y falto de cualquier tipo de referencia, donde el ser – no el cuerpo físico sino su unidad emocional – lucha para encontrar una perspectiva coherente.

El trabajo de Sirianni, al no implicar el cuerpo formal sino el cuerpo como conciencia de sí mismo, no se beneficia de definiciones de pintura o escultura que pongan en relación el cuerpo del espectador con un determinado tipo de objetos. Podría, de todas formas, ser útil considerar definiciones que puedan ampliar estas categorías y críticas que reconocen a artistas cuyo trabajo expande los límites de expresión de sus medios. La pieza fundamental de Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field"<sup>1</sup>, cuestionó los límites externos de la escultura: puesto que no pertenece como categoría ni a la arquitectura ni al paisaje, por lo tanto la escultura siempre estuvo limitada en su escala y en su relación con el cuerpo humano. Krauss considera los precedentes teóricos de los monumentos y de la escultura modernista como dos maneras directas de relacionar la escultura y el cuerpo. Los monumentos son instalaciones significativas que representan un logro en un lugar y un momento determinados, mientras que la escultura modernista tiene que ver más que nada consigo misma y las condiciones de la escultura, y a menudo incluye su mismo pedestal, para así convertirse en algo sin lugar y que puede ser trasladado. Krauss no hace referencia a las miniaturas, que son demasiado pequeñas

of the medium, large enough to include the human body within them and to create their own spatial experience. She compares them to non-Western artistic structures such as the Japanese garden or the labyrinth, which invite you into them and intersect freely with both architecture and landscape. Instead of considering sculpture as a null, a sum of what it is not, she proposes canceling the dichotomy of its opposites in order to widen its definition. She explains that when you consider that "landscape" actually equals "not architecture", and vice versa, the field of possibility is logically expanded. Sculpture can thus be not-not architecture, it can be site-construction or pre-existing sites, it can engulf the viewer in it and create an environment, and it can use both architecture and landscape on its own terms.

Sirianni's collages can be read as Krauss' idea of not not-architecture: not exactly architecture, but using its derivatives to create another kind of space. Particles of existing rooms are the building blocks of her installations, and though they do give context to the human body, they do not build a real enclosure around it, instead creating openness for it to move within. Her installations do not follow the architectural, physical restraints of gravity and straight lines, but expose our expectations for these rules, raising curiosity, for instance, when a piece of matter dangles in the air or an architectural detail is enlarged and displaced. As Krauss writes: "whatever the medium employed, the possibility explored in this category is a process of mapping the axiomatic features of the architectural experience—the abstract conditions of openness and closure—onto the reality of a given space"<sup>2</sup>. In her piece *Verknotet*, produced for the Martha Herford Museum in 2013, Sirianni refers to the given architectural space with a spiraling construction that echoes the high, twisting corridor. At its upper part it relates to the square skylight, a clear geometrical reference, but also to the more complicated shapes produced by different viewpoints of the odd-shaped curvilinear crevice between the wall and the skylight's column of space. In a prominent corner of the installation, she inserts an image from another space, from the piece she did for the Kunstverein Arnsberg earlier in 2013, in which yet another layer of space is shown through a striped window. The real architectural corner is opened up by an image of another space's window, and the whole installation references the site's winding architecture while overlooking its gravity and rules. While architecture creates a real space for the body, Sirianni's work uses features and details of real space impractically, tangles them and draws the viewer in. Instead of a steady ground to orient the body within, she creates a psychological space of construction, a

para tener una relación con el cuerpo más allá de ser una preciosa protección, colección y decoración. En contra de estas categorías históricas limitativas, Krauss presenta los earthworks y la escultura minimalista como la lógica expansión del médium, suficientemente grande como para incluir el cuerpo humano y crear su propia experiencia espacial. Las compara con estructuras artísticas no occidentales como los jardines japoneses o los laberintos, que te invitan a adentrarte y se relacionan libremente con la arquitectura y el paisaje. En lugar de definir la escultura como algo nulo, como lo que no es, ella propone la cancelación de la dicotomía entre sus contrarios para ampliar su definición. Explica que si se considera que "paisaje" corresponde a "no-arquitectura" y viceversa, las posibilidades lógicamente se multiplican. La escultura, entonces, puede ser "not-not-architecture", puede ser la construcción de un lugar o lugares preexistentes, puede englobar al espectador y crear un ambiente, y puede usar tanto la arquitectura como el paisaje en sus propios términos.

Los collages de Sirianni pueden ser leídos como la idea de "not-not-architecture", de Krauss: no exactamente arquitectura, aunque utilizan sus derivaciones para crear otro tipo de espacio. Partículas de habitaciones existentes son la base de sus instalaciones, y a pesar de que den un contexto al cuerpo humano, no construyen un verdadero recinto a su alrededor, al contrario, crean un ambiente abierto para que se mueva en su interior. Sus instalaciones no siguen las limitaciones arquitectónicas y físicas de la gravedad y las líneas rectas, sino que exponen nuestras expectativas basadas en esas reglas, creando curiosidad, por ejemplo, cuando un trozo de material cuelga en el aire o un detalle arquitectónico es ampliado y desplazado. Como escribe Krauss: "independientemente del médium empleado, la posibilidad explorada en esta categoría es un proceso para crear un mapa de las características axiomáticas de la experiencia arquitectónica – las condiciones abstractas de abertura y cierre – en la realidad de un espacio determinado". En su pieza *Verknotet*, realizada para el Martha Herford Museum en 2013, Sirianni se relaciona con el espacio arquitectónico a través de una construcción en espiral que recuerda la cúpula alta y retorcida. En la parte más elevada se relaciona con la claraboya cuadrada, una clara referencia geométrica, pero también con las formas más complicadas producidas por diferentes puntos de vista de la grieta curvilinea con su forma peculiar que se encuentra entre la pared y la columna espacial debajo de la claraboya. En una esquina prominente de la instalación, la artista inserta una imagen sacada de otro espacio, la pieza que hizo precedentemente en el 2013 para el Kunstverein Arnsberg, en la que otro estrato de espacio es mostrado a través de una ventana de rayas. La verdadera esquina arquitectónica es abierta por una imagen de la ventana de otro espacio, y toda la instalación hace referencia a la arquitectura tor-

space where although the body is insecure, you can nonetheless construct an inner understanding of where you stand.



verknotet



cleanspace-one



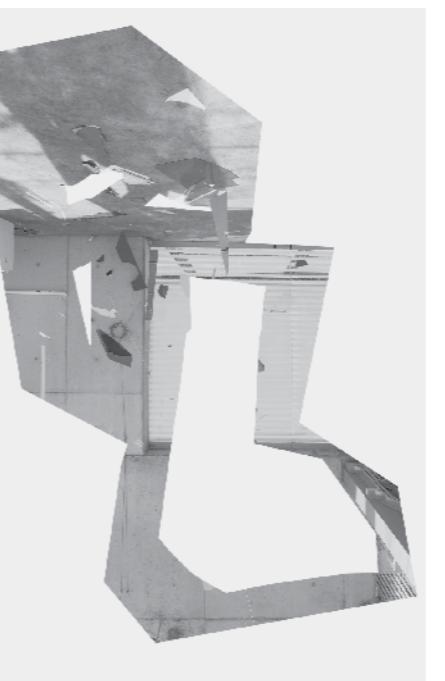
cleanspace-one ► verknotet

Another attempt of expanding a medium's limits that is helpful for understanding Sirianni's work is David Joselit's concept of Network Painting, which he recently established in his essay *Painting Beside Itself*<sup>3</sup>. Joselit argues that painting's new claim to relevance in the Internet age is its existence within a network. He terms the most recent, relevant artwork "Transitive Painting", defined by its "capacity to hold in suspension the passages internal to a canvas, and those external to it"<sup>4</sup>. This new type of painting exists within a network of its past and future locations, of figures and words that activate it, of its imagery sources and the images that will use it as a source. He presents a social network of interactions and exchanges of money and time that accumulate around the image—a process perhaps purposefully brought out by the artists he champions, but one that undoubtedly already existed around many paintings beforehand. In his analysis, Joselit does not connect the new painting's materiality to the actual network of the Internet, but to a metaphorical network formed around a work of art.

This idea of expanding a single painting into a whole mass of information extended in a network around it is surely captivating when viewing one of Sirianni's installations. The idea of the painting as a single image blown into pieces, tied to each other with invisible lines through space, is illustrated in an attractive way. They also

tuousa del lugar, mientras pasa por alto su gravedad y sus reglas. Si la arquitectura crea un espacio real para el cuerpo, en cambio el trabajo de

function in the way Joselit intends, creating a lively network in relation to its surroundings. More than simply site-specific to its architectural location, a network piece refers to the web of social interactions that surround it as well. Sirianni's installation at the ABC art fair in Berlin, for instance, interacted socially with the viewers the fair attracts, with the web of booths around it and of course with the network of buying, selling, introducing and critiquing that took place in and around it. As opposed to most other pieces traditionally shown in an art fair, the piece was made specifically for the space and referenced the fair's architecture, and just like the fair, had to be dismantled after its three-day existence.



cleanspace-one ► verknotet



cleanspace-one ► verknotet

Sirianni's spatial collages go further than that, however. Joselit's idea of network painting is removed from the actual network we are increasingly dependent on; he references the Internet as the ultimate network, but it remains a vast and ungraspable entity, removed from the gallery or art-space. The artists he mentions may use online images, or have parts of their work online, but the real network for him is created between people, paintings, money and time. Sirianni's constructions, in contrast, are of our moment in a way that begins to tackle the Internet as a definer of our mental and corporal space. It manages to touch at the psychological and corporal experience we are getting accustomed to: having our body in this world and at the same time having a constant connection to the online world. In this sense, it goes beyond the discussion

de Internet, sino con una red metafórica formada alrededor de un trabajo artístico.

Esta idea de expandir una única pintura en una gran masa de información extendida en una red alrededor de ella, desde luego es cautivadora cuando nos encontramos delante de una de las instalaciones de Sirianni. La idea de pintura como una única imagen hecha añicos, conectados entre ellos por líneas invisibles que atraviesan el espacio, es planteada de una forma atractiva. También funciona de la manera que Joselit señala, es decir creando una red animada en relación con su entorno. Más que simplemente *site-specific* con respecto a su posición arquitectónica, una network piece se refiere a la red de interacciones sociales que también la rodean. La instalación de Sirianni en la feria de arte ABC de Berlín, por ejemplo, interactuaba socialmente con los visitantes, con la red de cabinas a su alrededor y, por supuesto, con la red de compradores, vendedores, presentadores y críticos que tuvo lugar a su alrededor. Al contrario que la mayoría de piezas normalmente expuestas en una feria de arte, aquella obra estaba hecha específicamente para aquel espacio y se relacionaba con la arquitectura de la feria, y precisamente como la feria tuvo que ser desmantelada al final de sus tres días de vida.

Sin embargo, los collages espaciales de Sirianni van más allá. La idea de *network painting* de Joselit no incluye la red real de la que cada día dependemos más; él menciona internet como la red final, pero describiéndolo como una entidad amplia e inalcanzable, que no pertenece a la galería o al espacio artístico. Los artistas que menciona pueden usar imágenes online o tener parte de sus trabajos online, pero la verdadera red para él es la que se crea entre las personas, las pinturas, el dinero y el tiempo. Las construcciones de Sirianni, al contrario, son de nuestro momento ya que empiezan a afrontar internet como lo que define nuestro espacio mental y corporal. Ellas consiguen llegar a la experiencia psicológica y corporal a la que nos estamos acostumbrando: tener nuestro cuerpo en el mundo pero al mismo tiempo estar constantemente conectados al mundo on-line. En este sentido van más allá de la discusión entre espacios bi y tridimensionales para concebir el espacio digital como una dimensión nueva. La incesante conciencia de otras múltiples realidades, otras infinitas perspectivas, los contactos y respuestas inmediatas están definiendo cada día más nuestra experiencia del mundo. Mientras las redes de Joselit son un intento de estar al paso con esta nueva dimensión de la experiencia y añadir a una pintura más perspectivas de la que puede conllevar una sola imagen, el trabajo de Sirianni tiene que ver intuitivamente con la red en la que vivimos y cómo afecta a nuestros cuerpos. Su trabajo no es de ninguna manera la representación de internet ni hace referencia a datos de forma analítica. Al contrario, Sirianni utiliza sus intuiciones compositivas, pictóricas y escultóricas para crear sus instalaciones con reglas definidas pero

between two- and three-dimensional spaces and engages with the digital space as a relatively new dimension. The non-stop awareness of multiple other realities, endless other perspectives and instant contact and response are increasingly defining our experience of the world. While Joselit's networks are an attempt to keep up with this new dimension of experience and add more perspectives into a painting than a single image can hold, Sirianni's work is intuitively about the network we live in and how it affects our bodies. Her work is by no means an illustration of the Internet, nor does it



elegy for the lost piece ► rippling



elegy for the lost piece

sin algoritmos o resultados creados por un ordenador. Internet se ha convertido en una parte muy importante de cómo experimentamos físicamente el mundo pero nuestra comprensión corporal es todavía totalmente abstracta. ¿Qué es el cuerpo en relación con la pantalla? Los dedos han reemplazado nuestros ojos como la extensión natural en el mundo online, formando una conexión con la pantalla que no está completamente fuera del cuerpo, no es totalmente eliminada de éste. Es una dimensión que está basada en redes y conexiones pero también en el cambio inmediato, hecho de minúsculos elementos que crean un imagen íntera, y una profundidad que no es estrictamente física, pero tampoco es una ilusión. El cuerpo puede experimentar toda una serie de acciones online, desde volver a encontrarse con sus seres queridos hasta visitar lugares lejanos, gastarse todo el dinero o crear un grupo, risas, inquietud, sexo. Los efectos son muy reales, el cuerpo los percibe, pero su espacio es todavía definido como irreal, "virtual". Los collages de Sirianni crean un espacio real que puede ser el reflejo del espacio online y de sus efectos disociadores del ser, que imagina como este ser podría existir en la red y como un cuerpo podría moverse en este espacio online. Sus instalaciones sugieren un entendimiento de cómo esta experiencia fragmentada, pixelada y simultánea es vivida por nuestros cuerpos y como nuestra conciencia podría mediar con este nuevo tipo de espacio.

effects are very real, the body feels them, but their space is still defined as unreal, "virtual". Sirianni's collages create a real space that might reflect the online space and its dissociating effects on the self, it imagines how this self may exist within the network, and how a body might move in this online space. Her installations suggest an understanding of how this fragmented, pixelated and simultaneous experience is experienced by our bodies, and how our consciousness might mediate this new type of space.



index I ► rippling

index I

deal with data analytically. Instead, Sirianni uses her compositional, painterly and sculptural intuitions to arrange her installations, with outlined rules but no algorithms or computer-generated results. The Internet has become such an important part of how we physically experience the world, but our bodily understanding of it is still totally abstract. What is the body in relation to the screen? Fingers have replaced our eyes as the natural extension into the online world, forming a connection to the screen that is not completely out-of-body, not totally removed. It is a dimension that is based on networks and connections but also on immediate change, made up of tiny elements that create a whole picture, and depth that is not strictly physical but is not an illusion, either. The body can experience a whole range of physical actions online, from reuniting with loved ones to visiting faraway places, spending all your money or making a bundle, laughter, suspense, sex. The

1 Rosalind Krauss. *Sculpture in the Expanded Field*, October, Spring 1979: pp. 30 – 44

2 Krauss, 41

3 David Joselit. *Painting Beside Itself*, October, Fall 2009: pp. 125 – 134

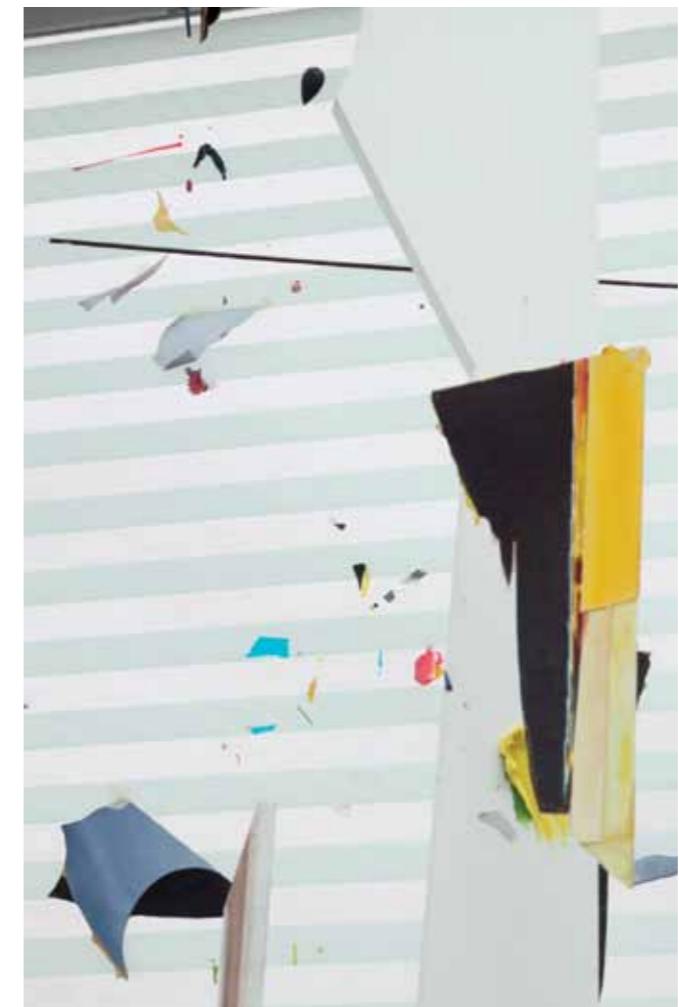
4 Joselit, 129



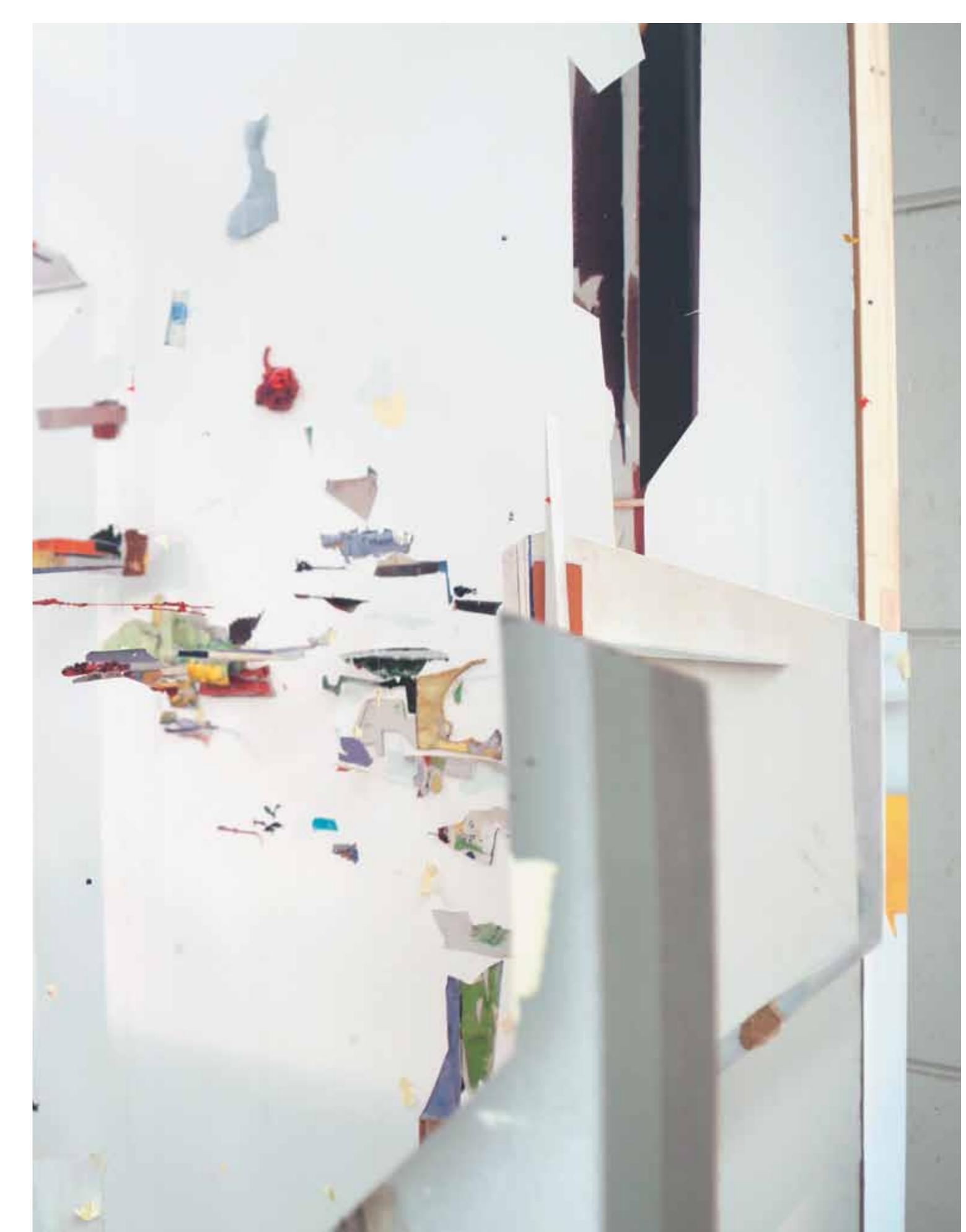


elegy for the lost piece

cleanspace-one (tackling space debris)









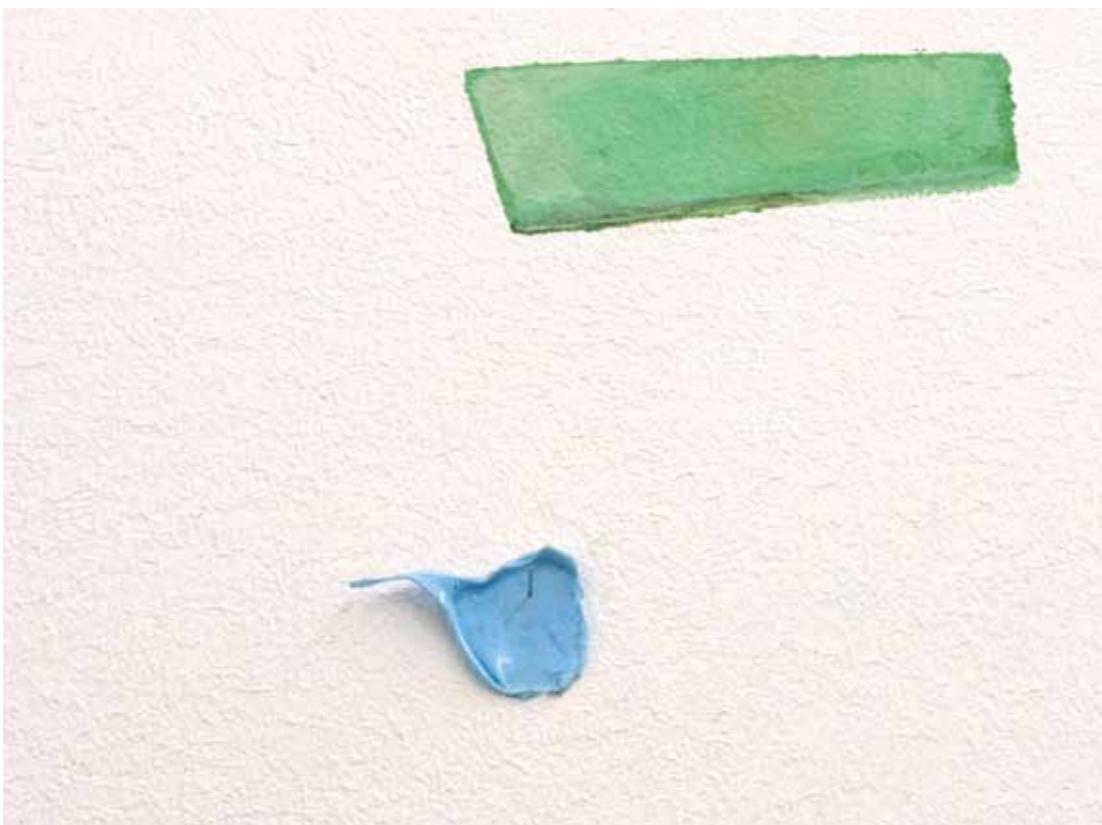




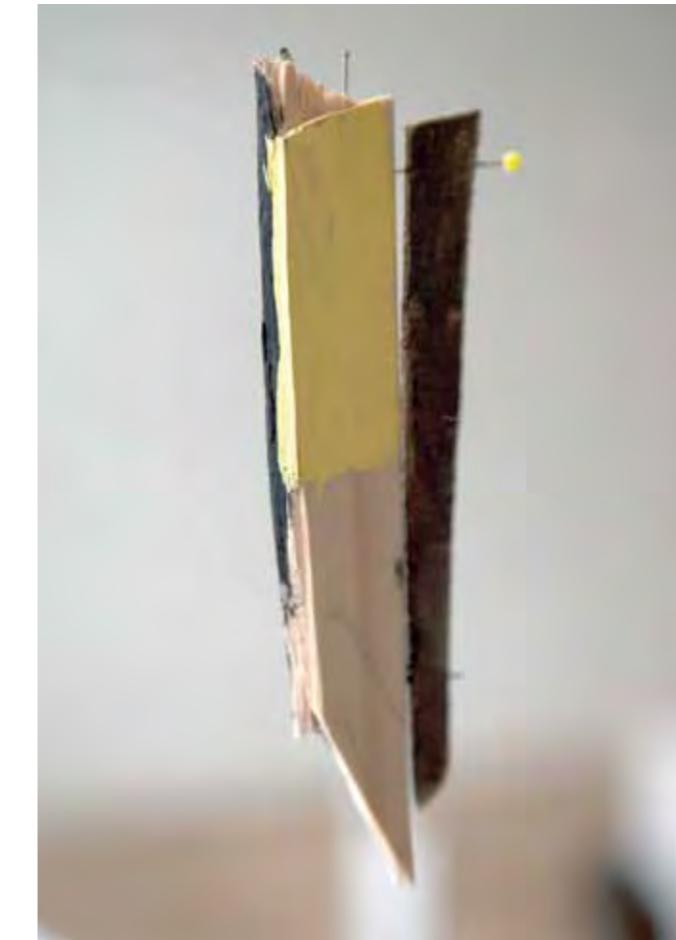
caramel escape



caramel escape VI



caramel escape



stecklingsvermehrung







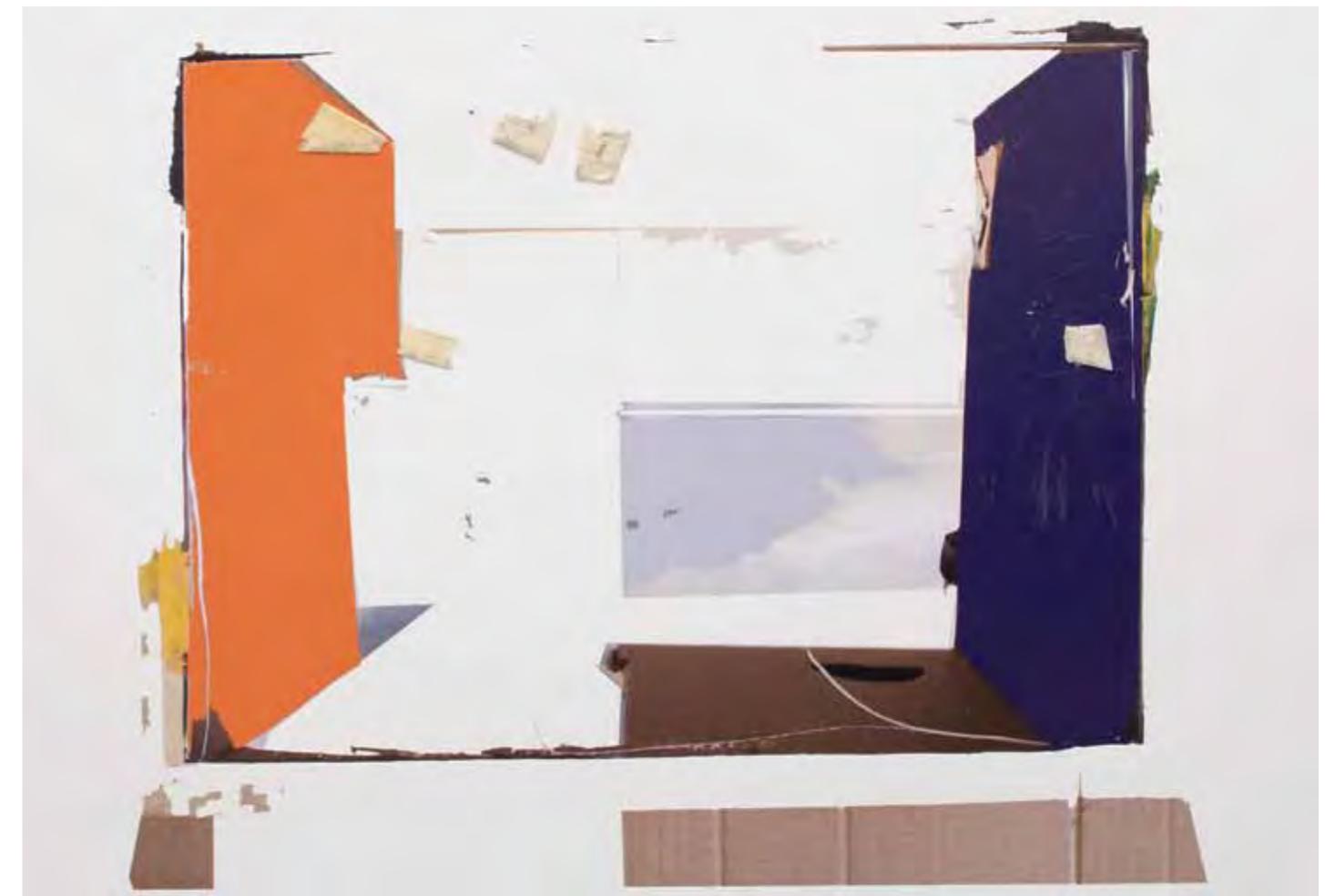




steckling II



steckling I







raumfahrt II (detail)

46



raumfahrt

47



raumfahrt IV



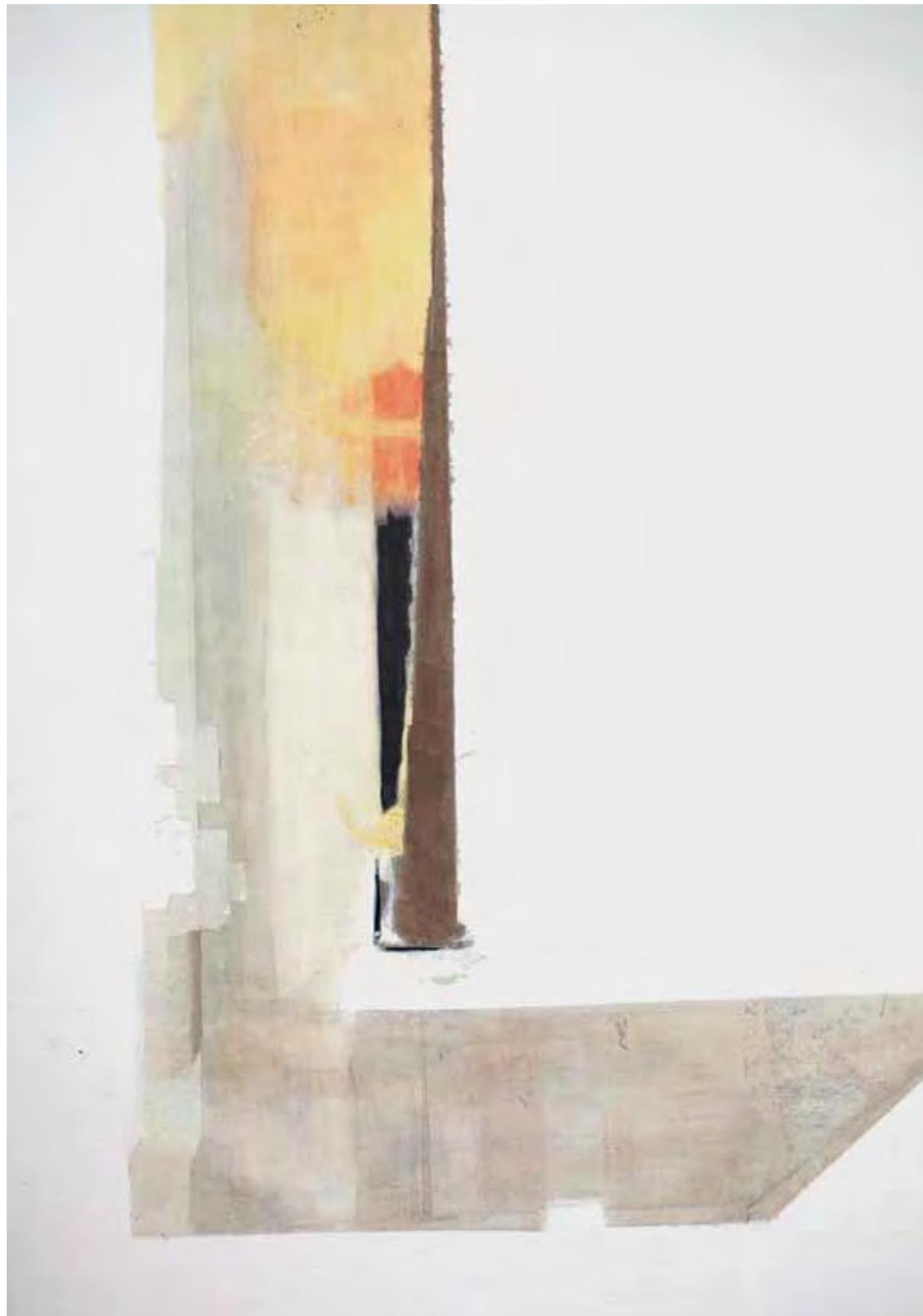
scatola-UR II + I





# Inside Out

Dentro Fuera



Interview with Diana Sirianni  
by Julia Rosenbaum, independent curator and art educator,  
Deutsche Bank Kunsthalle amongst others

Entrevista a Diana Sirianni  
Julia Rosenbaum comisaria independiente  
y promotora de arte, Deutsche Bank  
Kunsthalle entre otros.

I would like to start with your working process. What is your approach when constructing your large-scale installations?

In general I start by photographing the space and by doing simple drawings to visualize the kind of movement I want to create in it. I consider the space in the same way a painter considers the canvas, wondering which sorts of tensions it can carry. I think that my foundation as an expressionist painter plays an important role in this phase, in which I reflect upon the gestures and perspectival flows I want to activate in the image.

What is the next step?

The digital collage comes next: using Photoshop, I overlay the photographs of the space with fragments of images from previous pieces, and arrange them until I get a good composition. I could hardly imagine realizing a complex installation without sketching it before: I would get absorbed in the details and lose any overview of the whole design.

With Photoshop I copy, paste, resize, cluster, remove and add pieces. This exercise is playful and intuitive, and I do not pay attention to the technical difficulties that might arise in turning the composition into reality. The elements I use for material in the collage come from previous works: I select them from my documentation photo archive of former installations and collages and cut them out along their edges, at times leaving traces of their surrounding environments. I like the idea that these fragments carry a kind of

Me gustaría empezar preguntándote sobre tu manera de trabajar. ¿Cuál es tu actitud cuando tienes que construir tus instalaciones a larga escala?

En general empiezo fotografiando el espacio y haciendo sencillos dibujos para visualizar el tipo de movimiento que quiero crear. Considero el espacio como un pintor considera los lienzos, pensando en las tensiones que puede tener. Creo que mi formación como pintora expresionista juega un papel importante en esta fase, en la que reflexiono sobre los gestos y las fugas de perspectiva que quiero que tenga la imagen.

¿Cuál es la segunda fase?

La siguiente es el collage digital: utilizando Photoshop, cubro las fotografías del espacio con fragmentos de imágenes de piezas anteriores y los ajusto hasta conseguir una buena composición. Difícilmente me podría imaginar realizando una instalación compleja sin hacer antes un boceto: estaría absorta en los detalles y perdería cualquier visión de la totalidad del dibujo.

Con Photoshop copio, pego, cambio el tamaño, agrupo, quito y añado piezas. Este ejercicio es divertido e intuitivo, y no me preocupo de las dificultades técnicas que podría tener a la hora de convertir la composición en la realidad. Los elementos que utilizo en el collage para el material pertenecen a trabajos previos: los selecciono de mi archivo de documentación fotográfica de anteriores instalaciones y collages y los voy recordando en los bordes, dejando al mismo tiempo los rastros del ambiente que los rodea. Me gusta la idea que estos fragmentos lleven una especie de sombra de espacios donde han estado, y el objetivo de reutilizar estos rastros es el de configurar nuevos espacios, nuevos modelos visuales, de los cuales las fotografías se convertirán en el punto de partida para nuevos collages y así sucesivamente.

shadow of the spaces they existed in, and the goal of reusing these traces is to configure new spaces, new visual patterns, whose photographs will become the starting point for new collages, and so on.

I make many sketches in preparation, between ten to fifty for each installation. I then select one and start dealing with how to translate the two-dimensional image into a three-dimensional, "real" installation.

### What does the translation from the two- to three-dimensional imply?

It implies that the process becomes more technical and more precise. I have to decide which size to make each fragment, which appear in the photographs from only one point of view and with no consistent scale, and assign each one with a distance from one another while also considering the viewer's access to the space. It is not an easy task, and I deal with it both by alternating the graphic and mathematical representations and by empirical attempts. Generally, I start by sticking some pieces on the wall, and then let the work progress into the open space.

Another question I have to deal with at this point are the physical traits of each element represented in the sketch: deciding which kind of materiality to use for it (paint, silicon, object, assemblage, film..?), and whether it should be laid on a surface or hung in space.

### I find your approach of combining two techniques very interesting: while you work with a very traditional style of cutting and gluing, you are also taking advantage of digital techniques.

I use these practices because they are the easiest way of solving pragmatic needs. Cutting and pasting is the most direct way to materialize an element of the work, once I know what it should look like. I work with digital manipulation because it gives me freedom to collage and create complex compositions, and to access an archive of images from my previous pieces. It is fast, cheap and reversible. Within my work the two techniques influence each other: the final pieces simultaneously have a hand-made character and also the abstraction and extraneousness of a digital photomontage, which is a clash that produces an interesting ambiguity.

Normalmente realizo muchos esbozos preparatorios, entre diez y hasta cincuenta para cada instalación y luego selecciono uno y empiezo a pensar cómo transformar la imagen bidimensional en tridimensional, en instalación "real".

### ¿Qué implica la transformación de la dimensión bidimensional a la tridimensional?

Implica que el proceso se hace más técnico y exacto. Tengo que decidir el tamaño de cada fragmento, que aparece en las fotografías desde un único punto de vista, y dar a cada uno una distancia respecto a otro considerando a la vez el acceso del espectador al espacio. No es una tarea fácil, y para conseguirlo voy alternando las representaciones gráficas y matemáticas y los intentos empíricos. Generalmente, empiezo pegando unas piezas en la pared, y luego dejo que el trabajo se desarrolle en el espacio abierto.

Una vez llegado a este punto tengo que afrontar otro problema relativo a las características físicas de cada elemento representado en el bosquejo: decidir qué tipo de material utilizar (pintura, silicona, objeto, montaje, película..?), y si aplicarlo sobre la superficie o colgarlo en el espacio.

### Considero que sea muy interesante tu manera de combinar dos técnicas: a la hora de trabajar con un estilo muy tradicional de cortar y pegar, también utilizas las técnicas digitales con todas sus ventajas.

Las utilizo porque son la manera más fácil de resolver necesidades pragmáticas. Cortar y pegar es la manera más directa de materializar un elemento del trabajo, una vez que sé cómo tendría que ser. Trabajo con la manipulación digital porque me da la libertad de montar y crear composiciones complejas, y de acceder al archivo de imágenes de mis piezas anteriores. Es rápido, económico y reversible. En mi trabajo las dos técnicas se influyen la una con la otra: las piezas finales a la vez tienen un carácter artesanal y también la abstracción y la enajenación de un fotomontaje digital, que es un contraste que produce una interesante ambigüedad.

There is an ongoing discussion today about the definition of painting. Since you often use fragments of oil paintings from prior wall works, how would you define whether your work is painting or installation? And is the definition of a specific medium important to you?

The discussion about painting and its relationship to installation and sculpture is old—I just have to think of the experiments of Emilio Vedova, Robert Rauschenberg, and even beforehand of the Russian Constructivists' exhibitions. Of course in everyday terms, if I have to describe my work, to give an approximate idea I usually say that I work between painting, sculpture and installation, according to the basic definition that painting is two-dimensional, sculpture three-dimensional and installation involves the architectural space. However, that definition implies that my work is challenging the border between these domains, which is why I try to avoid it. I do not think that this challenge is my focus, and in general I have the feeling that the critical grasp of this medium-based question as a tool for understanding art has lost its power, it rarely helps us learn anything new about the work. I like to define my practice as collage: both its small, you may say more traditional expression of the paper collages or collage boxes, as well as its large format expression, which can be called collage expanded in space. The advantage of this terminology is that the collage is an unstable structure per se, characterized by an insecure balance between signifier and signified, frame and content, in and out. Therefore, when you approach my work as a form of collage you do not have to put any preliminary effort into discussing the ambivalence of its media, and can concentrate on its fresher, more exciting aspects. The other advantage of the definition "collage" is that it brings a unity to my entire production, and allows the small collages to acquire the same importance and function as the works in space.

### What are the differences between your small collages and your installations?

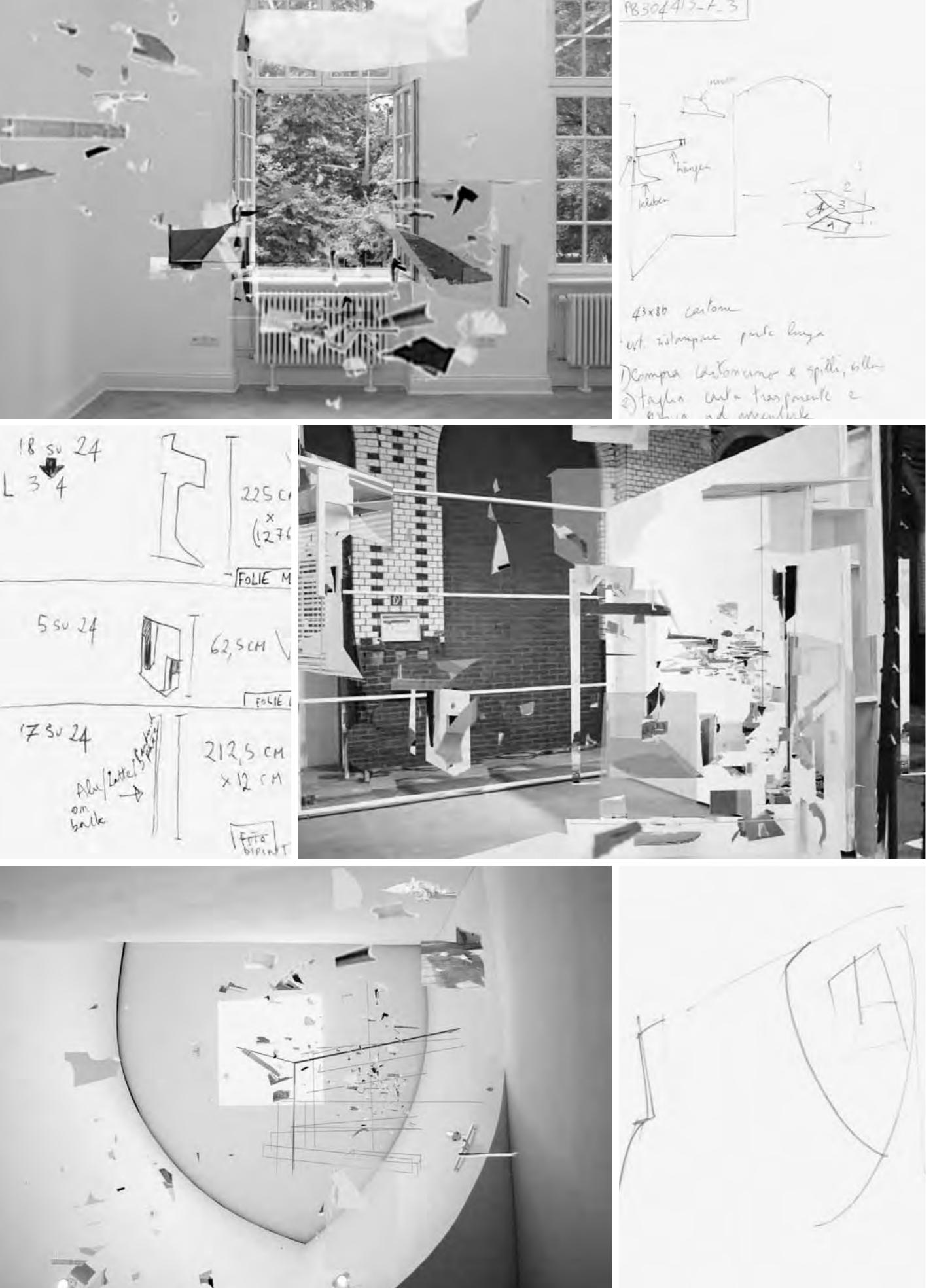
Both the small, framed collages and the expanded collages relate to illusionism and the idea of infinity, as becomes visible through the use of perspective and flow points. The difference lies in where the perspectival illusion begins: the small-size collages are built like theaters, and the perspectival flow pulls the viewer inside the fictional world of the image, which presents itself as infinitively deep. In this case, the illusion begins on the image's surface, in the space defined by its frame. The installations, on the other hand, entertain a different relation with the viewer, since they are not only frontal,

Hoy en día se discute acerca de la definición de pintura. Puesto que a menudo utilizas fragmentos de pinturas al óleo de anteriores trabajos realizados sobre paredes, cómo defines tu trabajo: pintura o instalación? ¿Y la definición de una técnica específica es importante para ti?

La discusión acerca de la pintura y su relación con la instalación y la escultura es vieja – pienso en los experimentos de Emilio Vedova, Robert Rauschenberg e incluso en las exposiciones de los constructivistas rusos. Desde luego hoy en día, si tengo que describir mi trabajo, para dar una idea aproximativa normalmente digo que trabajo entre pintura, escultura e instalación, según la definición básica según la cual la pintura es bidimensional, la escultura tridimensional y la instalación implica el espacio arquitectónico. De todas formas esa definición implica que mi trabajo desafía los límites entre estas categorías, que quiero evitar. No creo que este desafío sea central en mi trabajo y, en general, tengo la sensación de que la posición crítica de esta pregunta, que gira alrededor de la definición del médium como instrumento para comprender el arte, haya perdido eficacia y raramente ayuda a entender algo nuevo en el trabajo artístico. Me parece apropiado definir mi práctica artística como collage: sea en su expresión en formato reducido y digamos tradicional (los collages sobre papel y las cajas –collage) sea en su expresión más amplia, que se puede individuar como collage expandido en el espacio. La ventaja de esta terminología es que el collage es una estructura inestable de por sí, caracterizada por un variable equilibrio entre significado y significante, contenido y continente, dentro y fuera. Por lo tanto, cuando se entra en contacto con mi trabajo entendiéndolo como una forma de collage, no hay que debatir antes sobre la ambivalencia del medio, y nos podemos concentrar sobre los aspectos más frescos e interesantes. La otra ventaja de la definición "collage" es que proporciona una unidad a toda mi producción, y permite que los pequeños collages adquieran la misma importancia y función que los trabajos en el espacio.

### ¿Qué diferencias existen entre tus pequeños collages y tus instalaciones?

Sea los pequeños collages enmarcados, sea los collages extendidos se refieren al ilusionismo y a la idea del infinito, que se puede ver en el uso de la perspectiva y de los diferentes puntos de vista. La diferencia reside en dónde empieza la ilusión de la perspectiva: los pequeños formatos de los collages están construidos como teatros, y la construcción de la perspectiva empuja al visitador hacia el mundo de ficción de la imagen, que se presenta inmensamente profundo. En este caso, la ilusión empieza desde la superficie de la imagen, en el espacio definido por su estructura. Las instalaciones, además, establecen una relación diferente con el visitante, ya que



stecklingsvermehrung

rippling

verknotet

but all-around. The fragments shape forms and perspectives in the space, which disappear with the movement of the viewer, and the viewer finds him or herself immersed in ever-changing flows of perspectives, and never outside them. The illusion of depth is defined less clearly, because the work confuses itself with the original environment and with its pieces, and mixes with the traces left in the space by the passing of time. In the spatial collages, the boundary between fictional and real space shifts constantly.

Calling the installation "collage", are you inventing a new medium in a way?

I am not sure that mine is really a new way of calling it. The *Merzbau* by Kurt Schwitters was also a collage. Anyway, I think that words have to follow reality to keep carrying a meaning, and reality is changing all the time. So it is good to stretch the domain of collage, so to speak, if that helps understand certain practices more precisely.

The use of different materials is an essential part of your art. Which kinds do you use?

I use silicon, thin nylon, cut-outs from photographs, different kind of tapes, pins, paper, cardboard, wood, acrylic color, wall color, enamel, transparent and colored films and fishing material.

Fishing material?

I have loved fishing ever since I was a child. It has the craft of a primitive practice and it is evocative for my imagination.

First of all I love its materials: fishing hooks, nylon strings and colored pieces like baits that draw your attention. Then there is the movement, the energy. The idea of trying to catch something although you do not see what is going on down there, in that mysterious world underwater. Then you have the sudden contact with something that materializes on the other end of the rod. Two worlds connect.

Sometimes I think that my artistic practice represents a strategy I found just to continue fishing—without doing it literally. After all, in my work I construct a net in the space to "fish" some vibrations. I wish there to be something shamanic in my work, something that moves the viewer, physically and emotionally producing an energetic transformation and tickling the awakening of some anarchic energy.

no son solo frontales, sino que lo rodean. Los fragmentos toman formas y perspectivas en el espacio, que desaparecen con el movimiento del visitante y el visitante se encuentra a sí mismo o a sí misma sumergido en cada mutable diferente punto de vista y nunca fuera. La ilusión de la profundidad está menos claramente definida, porque el trabajo se confunde con el ambiente originario y con sus piezas, y se mezcla con las huellas que ha dejado en el espacio el paso del tiempo. En los collages espaciales, los límites entre espacio ficticio y real cambian constantemente.

Llamando la instalación "collage", está creando un nuevo género?

No estoy segura que el mío sea realmente una nueva manera de definirla. El *Merzbau* de Kurt Schwitters también era un collage. De todas formas, creo que las palabras tienen que seguir la realidad para seguir teniendo un significado, y la realidad cambia continuamente. Es mejor ampliar la visión del collage, si esto ayuda a entender mejor algunas prácticas artísticas.

El uso de diferentes materiales es una parte esencial de tu trabajo artístico. ¿Qué material utilizas?

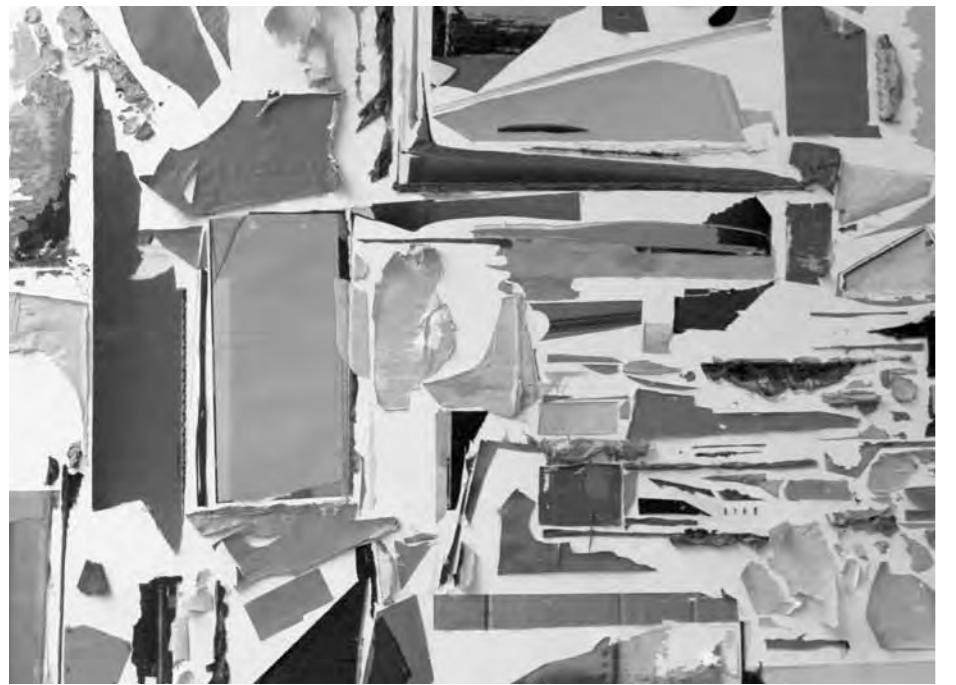
Utilizo silicona, nailon fino, recortes de fotografías, diferentes tipos de cinta adhesiva, alfileres, papel, cartón, madera, color acrílico, pintura para pared, esmalte, películas transparentes y de color y material para pescar.

¿Material para pescar?

Siempre he amado pescar desde que era una niña. Tiene la creatividad de una práctica primitiva y es evocativo para mi imaginación. Ante todo amo sus materiales: anzuelos para pescar, hilos de nailon y piezas de color, como cebos que llaman la atención. Luego está el movimiento, la energía. La idea de intentar capturar algo aunque no veas lo que está ocurriendo allí abajo, en ese misterioso mundo debajo del agua. Además tienes el contacto inmediato con algo que se materializa en la otra punta de la caña. Dos mundos en conexión.

A veces creo que mi trabajo artístico representa una estrategia que he encontrado para seguir pescando – sin hacerlo literalmente. Después de todo, en mi trabajo construyo una red en el espacio para "pescar" algunas vibraciones. Deseo que haya algo chamánico en mi trabajo, algo que mueva al espectador, física y emocionalmente, produciendo una transformación energética y estimulando el despertar de alguna energía anárquica.

Can you tell me more about the importance of the range of materials?



index (detail)

Ever since I have been working by recycling my own visual materials, they have evolved into elements of a private alphabet. I started thinking of them as though they constituted a para-system of signs, whose elements can be newly applied when I approach a space and which I can modulate in reaction to it.

This idea directly inspired *Index*, a collection of leftover materials from previous installations, arranged in a square composition.

Constantly reusing the same materials naturally implies a certain limitation and exhibits a form of control; it means drastically restricting the keyboard of possibilities you work with. You do not directly access external sources, but rather you have a system, and you filter through the material with certain set procedures and rules.

At the beginning of my practice I started working this way—making a collage, then using its documentation as a starting point for constructing the next one, and so on—without thinking too much about it. I persevered with this system when I realized that it allowed me to easily create my own expressive world, until it became articulated enough that other people could also access it.

There are many artists nowadays who work in a similar way, and I think it is a strategy of protection from the information overload of our moment. Aside from this sociological aspect, I think that I use a limited range of material and a series of self-imposed procedures

¿Puedes decirme algo más acerca de la importancia de la gama de materiales?

Desde que he empezado a trabajar, reciclando mis materiales visuales, se han ido transformando en elementos de un alfabeto privado. Empecé a pensar en ellos como si fueran un "para-sistema" de signos, del cual los elementos pueden ser aplicados de nuevo, cuando me acerco a un espacio y puedo modular actuando en él.

Esta idea inspira directamente *Index*, una colección de restos de materiales de anteriores instalaciones, organizadas en una composición cuadrada.

Volver a utilizar los mismos materiales naturalmente implica una cierta limitación y una forma de control; significa que drásticamente se reducen las posibilidades con la que trabajas. No accedes directamente a recursos exteriores, sino que tienes un sistema, y filtras el material con unos ciertos procedimientos y reglas. Al principio trabajaba de esta manera — haciendo un collage, después empecé a utilizar esa documentación como punto de partida para la construcción de uno nuevo, y así sucesivamente — sin pensármelo mucho.

He seguido con este sistema hasta cuando me he dado cuenta que me permitía crear fácilmente mi propio mundo expresivo, hasta hacerlo suficientemente articulado para que otras personas también pudieran acceder a él. Hay muchos artistas que hoy trabajan de la misma manera, y creo que es una estrategia para protegerse de la saturación de información de nuestra época. Además de este aspecto sociológico, creo que utilizo una gama de materiales limitada y una serie de procedimientos propios, porque me permiten tener un cierto control. Contrariamente a la parte anárquica de mi trabajo que he mencionado antes, este control refleja otra fuente emocional del mismo; el aspecto obsesivo, consciente y de auto-control.

Mi trabajo se mueve entre estos dos polos; por una parte el deseo de libertad y por otra la necesidad de una estructura, dos fuerzas opuestas. Dibujo mi mundo según las normas y luego quiero romperlas. En este sentido soy como Penélope, que tejía la tela de Ulises de día y la deshacía de noche, solo para empezar su tarea de nuevo la mañana siguiente.

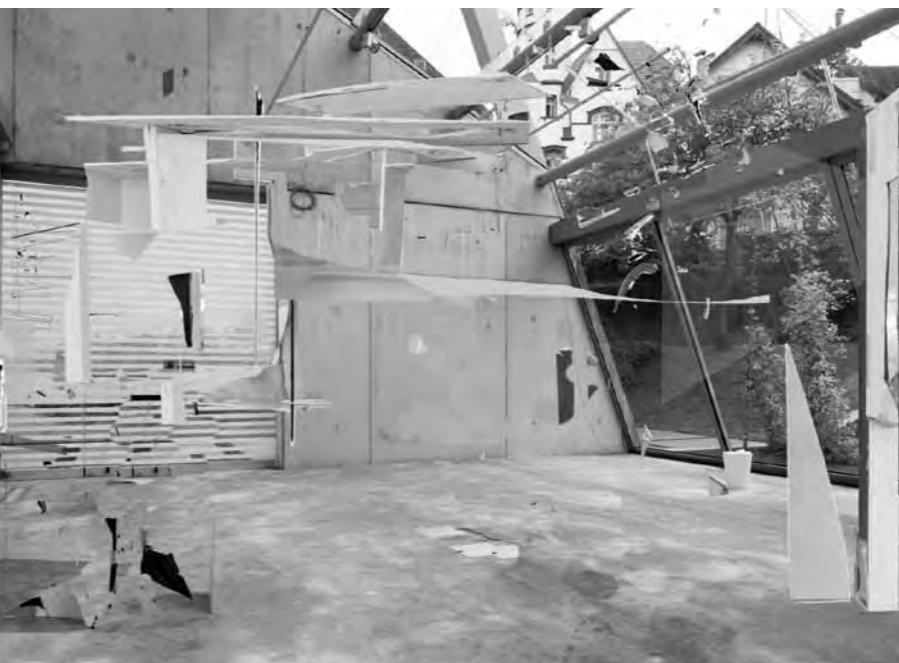
disordine a palazzo (sketch)



verknotet



cleanspace-one



because they allow me to put into form an attitude of control. In contrast to the anarchist side of my work, which I mentioned before, this control reflects my work's other emotional source: the obsessive, hyper-aware and self-regulating aspect. My work shifts between these two poles; the desire of freedom on one hand and need of structure on the other, two opposing forces. I design my world according to rules and therefore I want to break through them. In this sense I am like Penelope, weaving Ulysses' shroud during the day and unraveling it during the night, only to start her task again the next morning.

#### Does each element in your collages have its own character?

Many of them do. They are like pictograms, maybe like those in the paintings of Jean Miro or Wassily Kandinsky. They come into existence more or less accidentally in the passage from one work into another and survive if they prove themselves effective on the visual level. David Ross, the former director of the Whitney Museum, once said of the alphabet of elements' role in my work that my materials are not just materials, rather they are figures. Some can fly, some are delicate, and some are just strong! He said that every time I make a new work, I put the figures on stage, invent some new figures while some others get lost, and will end up dispersed in the world.

Let's talk about the importance of the self-recycling strategy in your work. You told me that someone once said to you: "Diana, you are made out of your own remnants." How do you relate to this statement?

Well, this was another joke of a friend. But I think he was also right: I love leftovers, because I think that there is nothing in the human world which is not a leftover, that is to say, there is nothing really "whole", nothing truly new. Our world is a linguistic world that is permanently reusing itself. That said, I am also convinced that invention and creativity have a very important place in this galaxy of linguistic relics. Remains of structures are constantly rearranging themselves in new configurations, reacting to new environments, being forgotten and then discovered anew.

¿Cada elemento en tus collages tiene un carácter propio?

Muchos de ellos sí. Son como pictogramas, quizás como aquellos los cuadros de Jean Miro o Wassily Kandinsky. Toman cuerpo más o menos accidentalmente en el momento de pasar de un trabajo a otro y sobreviven si demuestran ser efectivos a nivel visual. David Ross, ex director del Whitney Museum, una vez afirmó hablando del alfabeto de signos en mi trabajo que mis materiales no son auténticos materiales sino más bien unos personajes. ¡Algunos pueden volar, otros son delicados y otros son solamente fuertes! Dijo que cada vez que realizo un nuevo trabajo, pongo mis personajes en escena, añadiendo algunos y perdiendo otros en la confusión del mundo.

Hablemos de la importancia del reciclaje en tu trabajo. Me has dicho que alguien te dijo: "Diana, estás hecha de tus propios retales". ¿Qué opinas?

Bueno, esta fue una broma de un amigo pero creo que tiene razón: amo los restos, porque creo que no hay nada en nuestro mundo que no sea un resto, quiero decir que no existe nada realmente "íntegro", verdaderamente nuevo. Nuestro mundo es un mundo lingüístico que se recicla permanentemente. Dicho esto, estoy convencida también que la invención y la creatividad tienen un papel muy importante en esta galaxia de reliquias lingüísticas. Restos de estructuras se reorganizan constantemente en nuevas formas, interactuando con los nuevos ambientes, siendo olvidadas y luego descubiertas de nuevo.

Everything seems to begin with an explosion, a chaotic destruction of a system. Then this system needs to be reorganized, stabilized and unified. Your body of work represents this endless circle of evolution. What are its dynamics?

I think that behind every visual representation there is a struggle. Every representation, in order to come into existence, has to be literally torn out of the world; it has to be extracted with energy from the flux of life in order to become its representation. I am interested in shaking the apparently peaceful landscape of visual representations and in visualizing the dynamics of their birth. These dynamics appear in my work if you consider my whole production, the shifting of an image from one work to another; but also if you look at the single pieces. As I rearrange images and architectures I am constantly looking for formal assets, which both appear to be solid and hold within them the potential for collapse. I look for new visual patterns that are simultaneously stable and unstable.

Shifting between collage and site-specific installations, you are also shifting between proportions: A certain fragment may appear small in your collage or have a minor importance, while in the installation it is dominant. Which role does democracy play between all your fragments?

The shifting in proportion is connected to the structural flexibility of my work. As in the game of Chinese boxes, the micro coincides with macro, and a sideways perspective might take over the center.

Todo parece empezar con una explosión, una caótica destrucción de un sistema. Entonces este sistema necesita ser reorganizado, asentado y unificado. Todos tus trabajos representan este círculo infinito de la evolución. ¿Cuáles son sus dinámicas?

Creo que detrás de cada representación visual existe una lucha. Toda forma de representación, en el momento en que sale a la luz, tiene que ser literalmente sacada del mundo; tiene que ser extraída con energía del flujo de la vida para convertirse en su representación. Me interesa sacudir el paisaje de las representaciones visuales aparentemente pacífico y hacer visible las dinámicas de su génesis. Estas dinámicas aparecen en mi trabajo si se considera la totalidad de mi producción, en el desplazamiento de una imagen de un trabajo a otro, pero también en cada pieza. Cuando reorganizo imágenes y arquitecturas, estoy constantemente buscando configuraciones formales, que aparezcan estables, pero que al mismo tiempo parecen estar al borde del colapso. Busco nuevos modelos visuales que sean a la vez estables e inestables.

Moviéndote entre collage e instalaciones site-specific, te estás moviendo incluso entre proporciones: un determinado fragmento puede aparecer pequeño en tu collage o tener una importancia menor, mientras que en la instalación es fundamental. ¿Qué papel juega la democracia entre tus fragmentos?

El movimiento de las proporciones está relacionado con la flexibilidad estructural de mi trabajo. Como en el juego de las cajas chinas, la más pequeña coincide con la más grande, y una perspectiva lateral puede ser central. La representación devora la realidad y la realidad vence su representación. La democracia entre las piezas, el hecho que todos los fragmentos tienen el mismo valor, es una consecuencia de esta ductilidad. No hay partes menos importantes que otras, porque un fragmento marginal puede convertirse en el centro de un nuevo trabajo.



caramell escape (work in progress)

Inside Out

Dentro Fuera

Representation eats up reality and reality overcomes its representation. Democracy between the pieces is a consequence of this pliancy.

The expansion into space and its appropriation is a significant moment for all artists dealing with collage. I want to talk about the architectural space that you create in your work. Are all of your works site-specific, and can your work exist without architecture?

My work presupposes the existence of some kind of frame. It works only negatively, as a dismantling of a visual structure. In the small format, the sheet or the box represent the frame. In the expanded collages, the architecture becomes my frame and the pieces that I distribute in it adapt themselves to the space, and at the same time create a tension with it. So of course I need to know the space in order to create an installation: otherwise I have no frame. I can even say that all my works are site-specific, even the collages on paper, because their inner structure is determined by a reaction to a specific frame.

Getting to the second part of your question, whether my work can exist without architecture, I think you are raising a big issue, especially if you mean the question in the sense of "can your work exist in a world without architecture?". I suspect that the *forma mentis* behind my work is based on the existence of architecture: my work borrows some organic elements from the biological and natural world and applies them to the geometrical and clear structure of a Cartesian space. If you look deeper, you see that the same kind of mentality that produces architecture is in fact also responsible for producing (or conceiving) a square sheet of paper. The same thinking lies behind both, a certain paradigm of space rooted deep in our culture, that is the geometrical, mathematical, rationalistic space. If architecture did not exist, at least in the form we know, it would also mean that I could not see a sheet of paper in the way that I do, and that there would be other conventions that determined my way of envisioning space. If architecture did not exist, it would mean that the idea of space behind it would not exist, and therefore also that my work could not, since it is a product and a reaction to it.

La expansión en el espacio y su apropiación es un momento fundamental para cada artista que trabaja con el collage. Me gustaría hablar del espacio arquitectónico que creas en tu trabajo. ¿Todos tus trabajos son *site-specific* y tu trabajo podría existir sin la arquitectura?

Mi trabajo implica la existencia de algún tipo de marco y funciona solo negativamente, como un proceso de desmantelamiento de una estructura visual. En el formato pequeño, la hoja o la caja representa la estructura. En los collages expandidos, la arquitectura se convierte en mi estructura y las piezas que distribuyo se adaptan al espacio, creando al mismo tiempo una tensión en él. Por supuesto necesito conocer el espacio para poder crear una instalación: de otra manera no tendría estructura. Puedo hasta decir que todos mis trabajos son *site-specific*, incluso los collages sobre papel, porque su estructura interior está determinada por una reacción a una estructura específica.

Por lo que concierne la segunda parte de la pregunta, si mi trabajo puede existir sin arquitectura, creo estás planteando una gran cuestión, sobre todo si la pregunta se entiende como "¿puede tu trabajo existir en un mundo sin arquitectura?". Supongo que la *forma mentis* de mi trabajo se basa en la existencia de la arquitectura: mi trabajo toma prestado algún elemento orgánico del mundo biológico y natural y los aplica a la clara estructura geométrica de un espacio cartesiano. Si observas con profundidad, puedes ver que la misma mentalidad que produce la arquitectura es la responsable de producir (o conce-



caramell escape (work in progress)

Living in a global international world we got very careful about looking for national distinctions. However do you think your cultural heritage has influenced your work?

Of course it did! It influenced my work so much.

First of all I understood something about language. Growing up in Rome, I got used to thinking of form and aesthetics as an indispensable mediation for conveying meaning; I learned to appreciate their sophistication and became sensitive to issues like harmony and proportions.

I understood—later as well through my philosophy studies—that language essentially contributes to shaping the world, and that its signs are not only repetitions of something else, but that they create a certain space of visibility, a certain relation between the seen and the unseen.

This background naturally conditioned my expressive means, leading me to work formally. Or better put: leading me to locate the conflict in my work on the level of its form. Even if my work is not about form, form is the field where the conflict takes place. It is a form that rebels against itself.

The other big heritage is the tradition. In Rome you are surrounded by the greatest results of an ancient and gorgeous art heritage. You learn that everything you do refers to something which happened before, and that you must relate to it. Italians, who have overall been stuck in a cultural paralysis for years, sometimes complain that this history is an obstacle for new development; but the phantasmagoric churches, statues or paintings surrounding them are surely not responsible, but rather the economical, social and political depression. On the other hand, I wish that the past was not mummified but perceived as something alive and open, inspiring for the present; its perfection should not be a confirmation of some minority complex but a stimulus for ambition.

Finally, speaking of art history, I want to mention another great influence source coming specifically from Rome's past as a baroque centre. Everything there seems to happen on a magnificent stage, in a gorgeous theater setting. It produces a surreal feeling of unreality, which always makes you wonder where imagination starts and reality ends.

bir) una hoja cuadrada de papel. Existe el mismo concepto en ambos, un cierto paradigma de espacio está arraigado profundamente en nuestra cultura, que es el espacio geométrico, matemático, racional. Si no existiera la arquitectura, por lo menos de la manera que conocemos, no podría ver una hoja de papel como la veo, y habrían otras normas que determinarían mi manera de ver el espacio. Si no existiera la arquitectura, no existiría la idea del espacio que esta conlleva, y por lo tanto tampoco mi trabajo, puesto que es un producto y una reacción al espacio mismo.

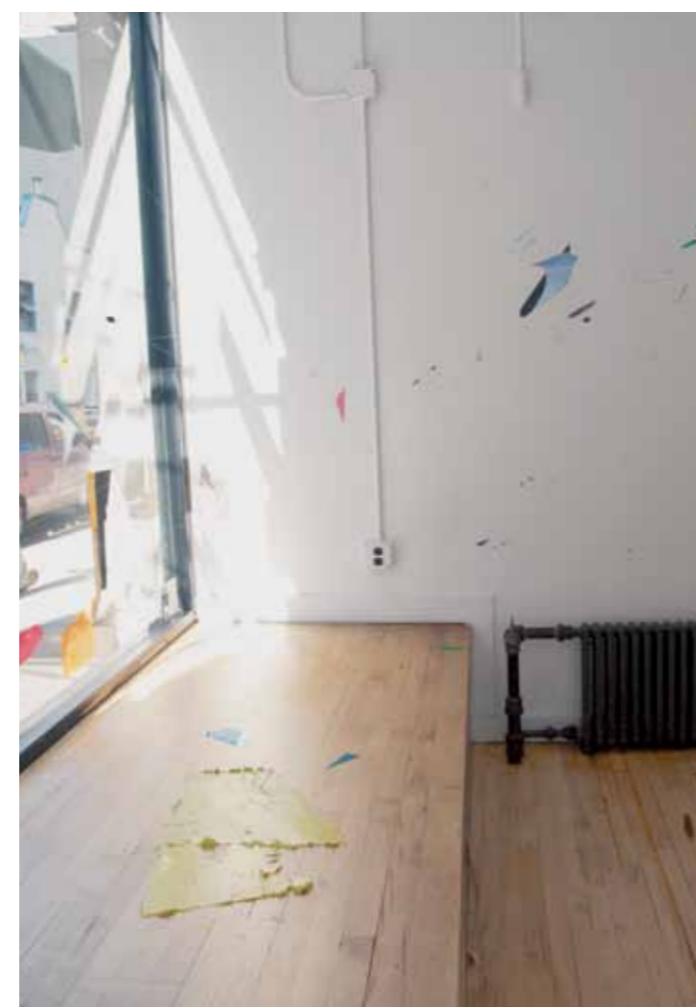
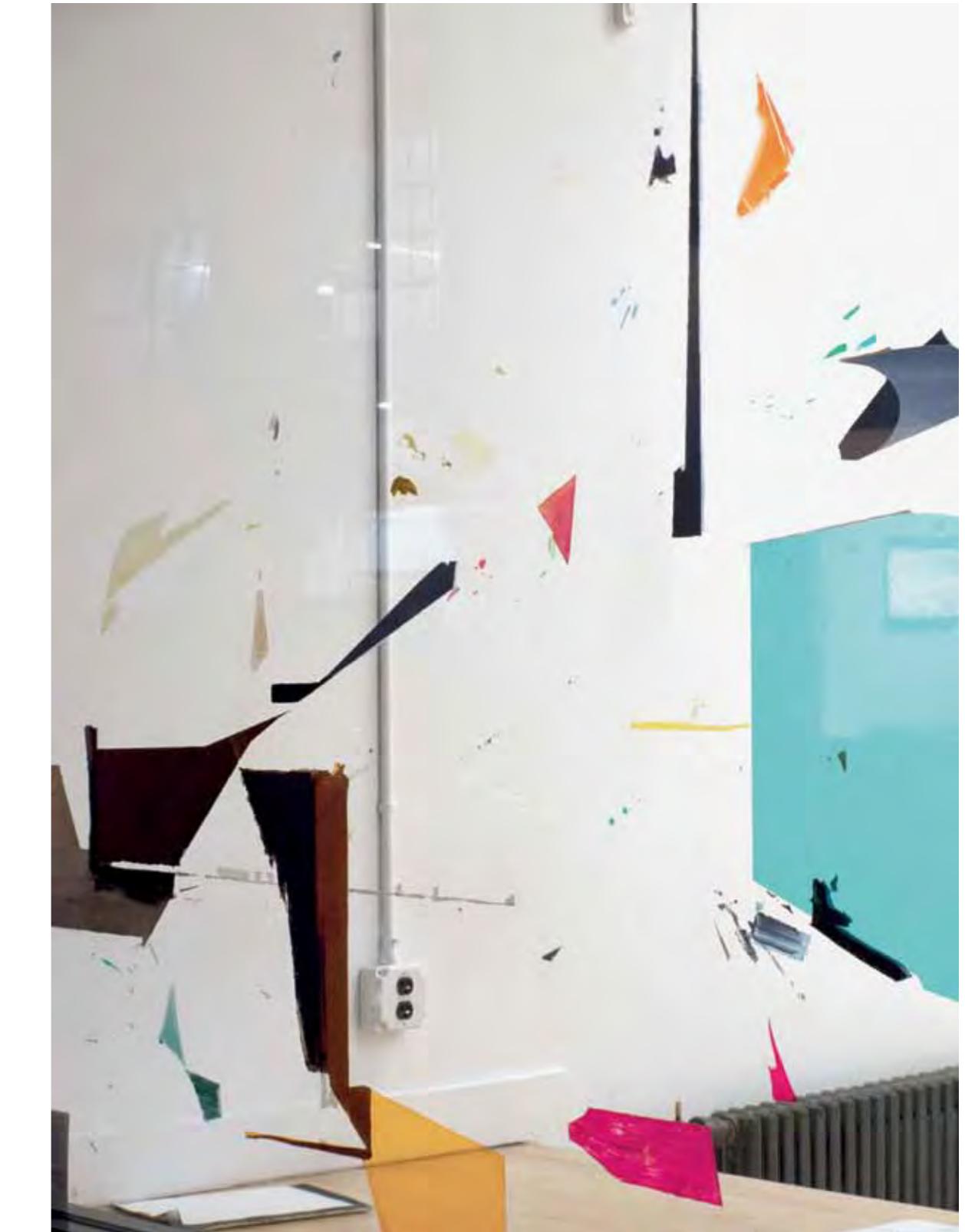
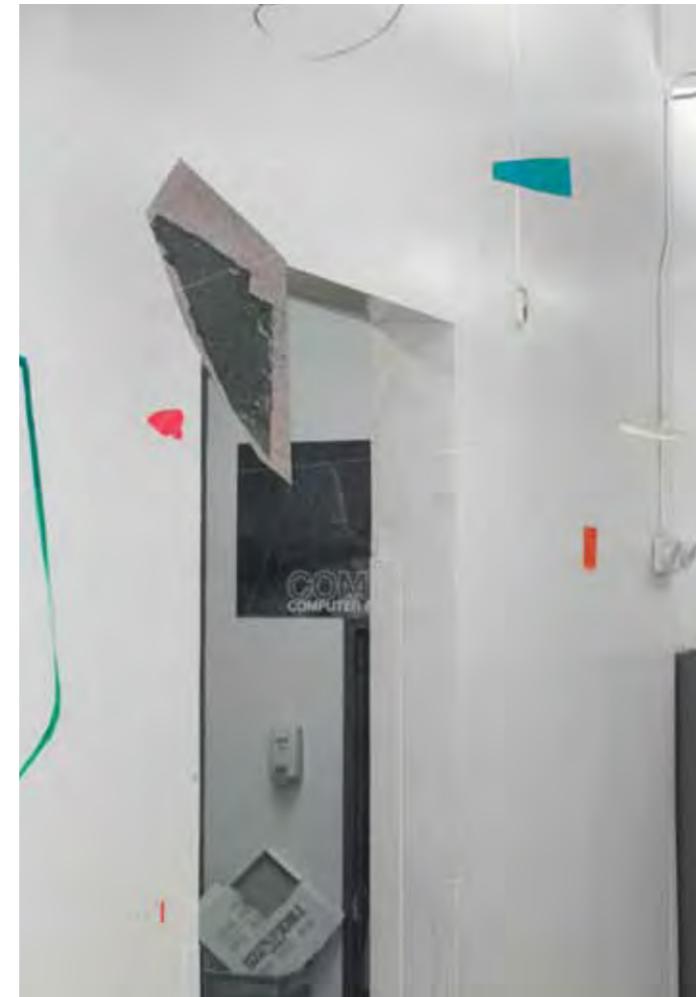
Viviendo en un mundo internacionalmente globalizado tenemos mucho cuidado a la hora de buscar características nacionales. ¿De todas formas crees que tu bagaje cultural haya influenciado tu trabajo?

IPor supuesto! Ha influido mucho mi trabajo. Ante todo he entendido algo acerca del lenguaje. Me crié en Roma y me he acostumbrado a pensar en la forma y en la estética como una mediación indispensable para poder transmitir sentido; he aprendido su sofisticación y me he planteado problemas tales como la armonía y las proporciones.

He entendido – más tarde estudiando filosofía – que el lenguaje esencialmente contribuye a dar forma al mundo y que sus signos no son solo repeticiones de algo más, sino que crean un determinado espacio de visibilidad, una cierta relación entre lo visto y lo no visto. Este bagaje cultural naturalmente ha condicionado mis recursos expresivos, empujándome a trabajar de una manera formalista, o mejor dicho, llevándome a individuar el conflicto en mi trabajo a nivel de la forma. Incluso si mi trabajo no tenga la forma como tema, sin embargo la forma es el terreno donde el conflicto tiene lugar. Es una forma que se rebela a sí misma.

Otra grande herencia es la tradición. En Roma estás rodeado por los más grandes resultados de una antigua y maravillosa herencia. Aprendes que cualquier cosa que haces tiene que ver con algo que ocurrió antes y que tienes que saber relacionar. Los italianos, que en general han estado estancado en una parálisis cultural durante años, a veces consideran que esta historia sea un obstáculo para nuevos avances; sin embargo las fantasmagóricas iglesias, estatuas o cuadros que los rodean seguramente no son responsables, sino más bien la depresión económica, social y política. Además, me gustaría que el pasado no sea momificado sino percibido como algo vivo y abierto, que inspira el presente; su perfección tendría que ser un estímulo para nuestra ambición.

Finalmente, hablando de historia del arte, quiero mencionar otra gran influencia que procede especialmente del pasado de Roma como un centro barroco. Todo allí parece suceder en un magnífico escenario, en una maravillosa puesta en escena teatral. Produce una sensación surrealista de no realidad, que siempre te hace reflexionar sobre dónde empieza la imaginación y dónde acaba la realidad.

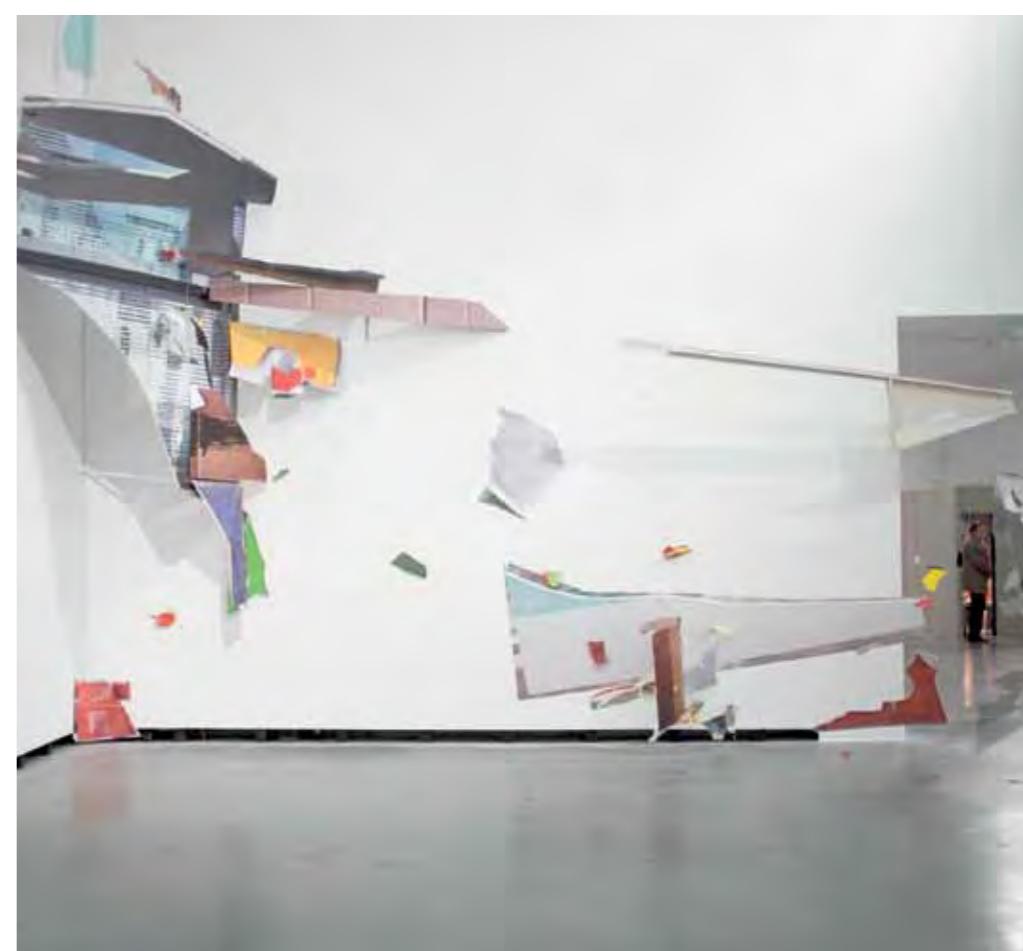
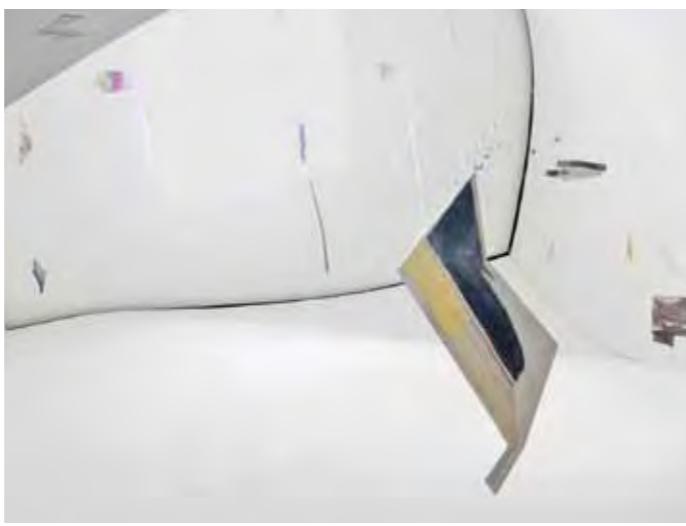
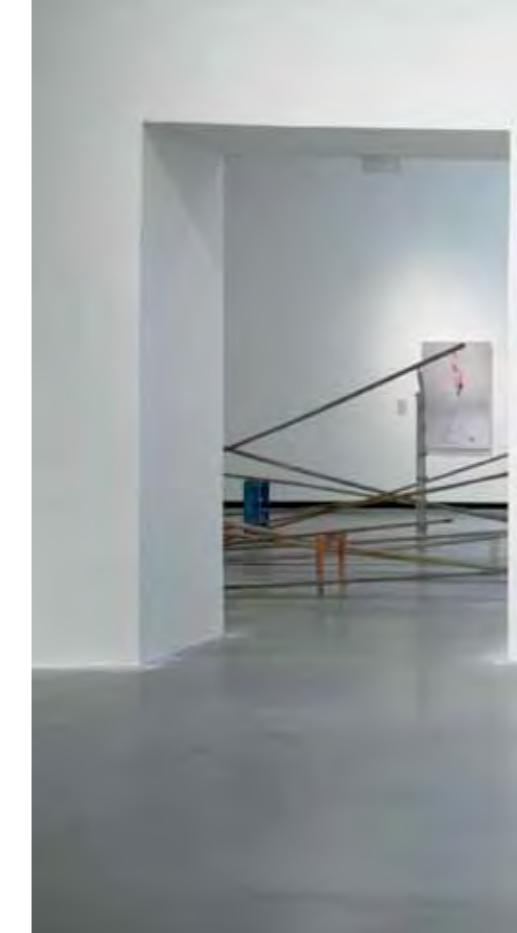






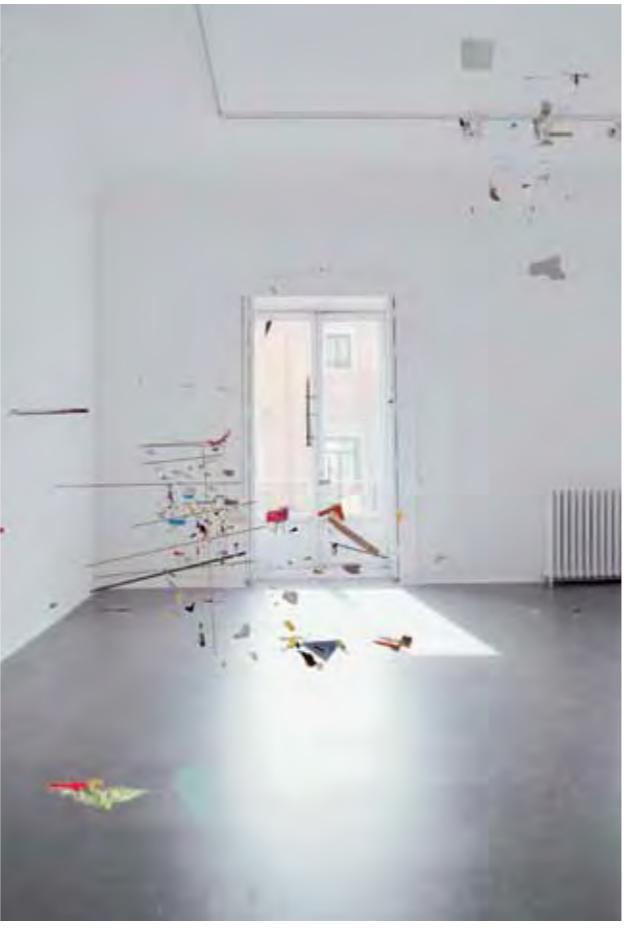
unwrapping candies











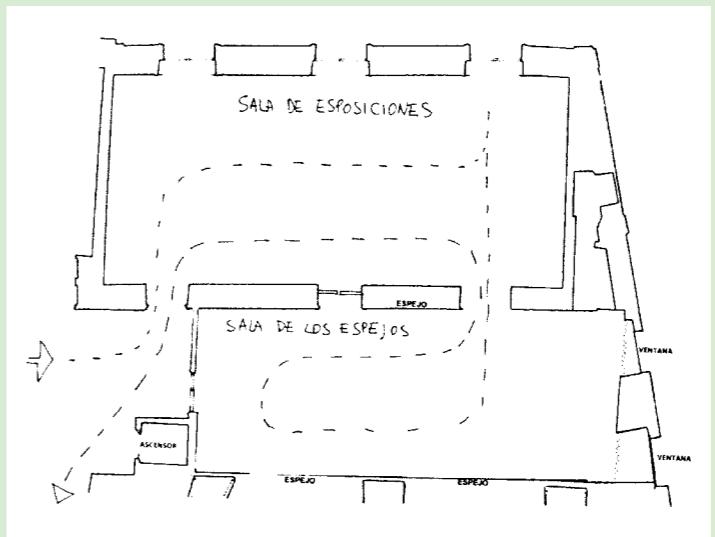
Desorden en palacio (sketches)

## DISORDER IN THE PALACE

02/18–03/28/2014 DESIGN AND STRUCTURE

The exhibition is inspired by the idea of a visitor who, as if in a dream, finds himself crossing the spaces of the Institute in a suspended atmosphere. The representational and antique space of the seventeenth century palace is strangely empty and illuminated only by natural light for tranquil and private exploration. The dissemination of fragments of various kinds (photographs, paper, color, film, wood, nylon) distributed among different environments attract the attention of the visitor and act as a path to be followed during the crossing of the diverse rooms.

The exhibition is designed in a site-specific way, and is structured in two interconnected parts, an installation and smaller collages. A narrative thread leads the visitor from the vestibule on the first floor to the Exhibition Hall, to the Hall of Mirrors and then once again, re-crossing the first Hall, to the hallway and the Belvedere Room. In the first spaces the fragments that comprise the installation fluctuate, while in the last, collages that bidimensionally re-elaborate the installation itself are found.



Path through the installation  
Recorrido a través de la instalación.

### DESCRIPTION OF THE EXHIBITION

1. The visitor walks up the stairs from the ground floor heading as usual to the first floor. The existing works of art are removed from the stairs and the first floor entrance is void of all decoration (the carpet, flowers, the vase, each element that has a representative function). The installation space is immersed in dim light and tranquility. Natural light comes in from the adjacent room. The visitor is in awe of the collective atmosphere and instinctively follows the light, finding himself once again in the Exhibition Hall.
2. Here lies the main body of the installation. The visitor, having taken his first steps into the room, is surrounded by a swarm of fragments, a secret life that emerges from scuffed and peeling windowpanes, from the holes, the screws and the traces of previous exhibitions on the ceiling.

## Idea y Estructura

La exposición se inspira en la idea de un visitador que, como en un sueño, se encuentra a cruzar los espacios del Instituto en una atmósfera suspendida. Los espacios representativos y antiguos del palacio del siglo XVII se presentan insólitamente vacíos y esclarecidos solo por la luz natural para una exploración privada y sosegada. Una disseminación de fragmentos de varia naturaleza (fotografía, papel, color, películas, madera, nylon) distribuidos en los distintos ambientes llama la atención como un rastro que hay que seguir a la hora de cruzar los diferentes habitaciones.

La exposición está pensada como site-specific y se estructura en dos partes relacionadas entre sí, una relativa a la instalación, y la otra constituida por collages; recorre la exposición un hilo narrativo que lleva al visitador del vestíbulo a la primera planta, a la Sala de Exposiciones, a la Sala de los Espejos y luego de nuevo, vuelve a cruzar la primera sala, en el pasillo y en la sala Belvedere. En los primeros espacios fluctúan los fragmentos que componen la instalación, mientras en el último se recogen los collages que reelaboran en clave bidimensional la instalación misma.

## Descripción del recorrido expositivo

1. El visitador sube las escaleras desde la planta baja dirigiéndose, como es habitual, a la primera planta. En la escalera se han quitado las obras de arte preexistentes y la entrada de la primera planta se ha vaciado de toda decoración (la alfombra, las flores, el florero, cualquier elemento que se remonta a una función representativa). El espacio está sumergido en la penumbra y en la tranquilidad. Se entrevé la luz natural que entra desde la habitación adyacente. El visitador está sorprendido por esta atmósfera recogida y sigue instintivamente la luz, encontrándose en la habitación de las exposiciones.
2. Aquí hay el cuerpo central de la instalación. El visitador después de haber realizado los primeros pasos en la habitación se encuentra sumergido en una multitud de fragmentos, una vida secreta que emerge desde las ventanas descascarilladas, desde los agujeros, los tornillos y los rastros de las exposiciones anteriores que se encuentran en el techo.

3. It is as if the visitor secretly enters the forsaken palace and discovers something precious and magical. He forgets himself, fully engrossed in discovery, until arriving at the height of the third window of the Exhibition Hall where he turns, and with surprise, sees his reflection in the large Room of Mirrors. The relationship with the external converts ever so suddenly into a relationship with the interior.

4. The visitor enters the Room of Mirrors through this door, the only point of access to the room. The lights are off and in the dim light he contemplates the mirrors and the fragments that float in space like reflections (the second and most colorful layer of curtains on the window to the left are removed, leaving only the solid curtain).

5. Once having returned to the vestibule, the visitor is directed toward the Belvedere Room, always accompanied by small fragments, arranged here and there, which he will have learned to recognize from his experiences in the previous rooms. In the room the visitor finds collages made principally of photographs taken during the construction of the installation.

#### EXHIBITION HALL DETAILS 1/2

Natural light softly enters in the room through the unrestored shutters and fragments play with them. A contrast between the order of the room with its clean exhibition apparatus and entropic disorder introduced by the traces of time emerges.

#### EXHIBITION HALL DETAILS 2/2

The tracks for the spotlights on the ceiling are masked by a structure of white cardboard. The floor is covered with a layer of MDF painted with a light gray lacquer as to be visually lighter and contribute to a feeling of abstraction from the room.



3. Es como si el visitador penetrara a escondidas en el palacio abandonado y descubriera algo precioso y mágico. Se olvida de sí mismo absorto en el descubrimiento, hasta que, una vez llegado a la altura de la tercera ventana de la Sala de Exposiciones, se da la vuelta y sorprendentemente vislumbra su propia imagen reflejada en el gran espejo de la habitación de los espejos. La relación con el exterior se convierte así de repente en una relación con el interior.

4. El visitador entra en la habitación de los espejos a través de esta puerta, el único acceso posible a la habitación. La luz está apagada y en la penumbra contempla los espejos y los fragmentos que fluctúan en el espacio como unos reflejos (se ha quitado la segunda y más coloreada capa de la cortina de la ventana a la izquierda, únicamente permanece la cortina de un solo color).

5. Tras haber vuelto al vestíbulo, el visitador se dirige hacia la Sala Belvedere, siempre acompañado por pequeños fragmentos dispuestos por aquí y por allá que habrá aprendido a reconocer en las habitaciones anteriores. En la sala encuentra unos collages reproducidos utilizando como base los materiales y las fotos realizadas durante la construcción de la instalación.

## Detalles Sala de Exposiciones I/II

La luz natural entra suavemente en la habitación a través de los postigos de las ventanas no restauradas y los fragmentos juegan con ella. Emerge un contraste entre el orden de la sala con su limpio aparato expositivo y el desorden entrópico introducido por las huellas del tiempo.

## Detalles Sala de Exposiciones II/II

Las guías para los focos en el techo están cubiertas con una estructura de cartulina blanca. El suelo está cubierto con una capa de MDF pintado con una laca gris clara para que tenga mayor ligereza visualmente y contribuir a una sensación de abstracción de la habitación.



Caramel escape 2011	Elegy for the lost piece 2013	Longing for a center 2012	p. 48, 52	Raumfahrt IV (Yellow), 2010	Sog I, II, III 2009	Unwrapping candies 2012
pp. 470 x 390 x 350 cm 28 – acrylic color, wall paint, pigments, inkjet prints, silicone, tape, wood / color acrílico, pintura para pared, pigmentos, impresiones inkjet, silicona, cinta adhesiva, madera <i>Laws of Painting – an exhibition series § 1 Each painting has a frame: Diana Sirianni</i> Espace Surplus, Berlin November 5 – December 17, 2011 / 5 noviembre – 17 diciembre 2011	pp. variable dimensions / 14, dimensiones variables cardboard, acrylic color, films, metal, nylon, wall paint, pigments, paper, plexiglass, inkjet adhesive prints, silicone, tape, wood / cartón, color acrílico, películas, metal, nailon, pintura para pared, pigmentos, papel, plexiglás, impresiones inkjet adhesivas, silicona, cinta adhesiva, madera <i>Salon Juchman, Modehaus Specht, Arnsberg, august 10 – 19, 2012 / 10 – 19 agosto 2012</i> Universität der Künste Berlin, <i>Meisterschülerausstellung</i> July 10 – 14, 2013 / 10 – 14 julio 2013	pp. variable dimensions / 50 – dimensiones variables cardboard, acrylic color, films, metal, nylon, wall paint, pigments, paper, inkjet prints, silicone, tape, wood / cartón, color acrílico, películas, metal, nailon, pintura para pared, papel, pigmentos, impresiones inkjet, silicona, cinta adhesiva, madera <i>Neubarocke I (Palazzo Altemps) 2013</i> <b>Empyrean</b> (“from matter’s largest sphere, we now have reached the heaven of pure light..”) 2012	pp. 34,2 x 40 cm 62 inkjet prints / impresiones inkjet	360 x 254 cm acrylic color, wall paint, digital print, tape / color acrílico, pintura para pared, impresiones inkjet, cinta adhesiva <i>Universität der Künste Berlin, Rundgang, July 15 – 18, 2010 / 15 – 18 julio 2010</i>	29,7 x 21 cm laser prints, turpentine, graphite / impresión láser, trementina, grafito <i>Reindeer 2010</i>	variable dimensions / dimensiones variables cardboard, acrylic color, films, metal, nylon, wall paint, paper, pigments, plexiglass, inkjet prints, silicone, tape, wood / cartón, color acrílico, esmalte, películas, nailon, pintura para pared, papel, pigmentos, impresiones inkjet, silicona, cinta adhesiva, madera <i>School of Visual Arts, 131 West 21st Street, New York, March 10 – 27, 2012 / 10 – 27 marzo 2012</i>
p. 83 <b>Caramel escape IV</b> , 2012 58 x 51 x 8 cm cardboard, enamel, wall paint, paper, laser prints, tape, wood / cartón, esmalte, pintura para pared, papel, fotocopias, cinta adhesiva, madera		<b>Rand III</b> 2011	450 x 380 cm 44 – acrylic color, wall paint, digital print on adhesive film, tape / color acrílico, pintura para pared, impresiones inkjet, cinta adhesiva <i>Espace Surplus, Berlin October 1 – 15, 2010 / 1 – 15 octubre 2010</i>	450 x 380 cm 44 – acrylic color, wall paint, digital print on adhesive film, tape / color acrílico, pintura para pared, impresiones inkjet, cinta adhesiva <i>Rippling 2013</i>	450 x 380 cm 44 – acrylic color, wall paint, digital print on adhesive film, tape / color acrílico, pintura para pared, impresiones inkjet, cinta adhesiva, madera <i>Figge von Rosen Galerie, Berlin November 30, 2012 – January 19, 2013 / 30 noviembre 2012 – 19 enero 2013</i>	variable dimensions / dimensiones variables cardboard, acrylic color, films, metal, nylon, wall paint, pigments, paper, plexiglass, inkjet prints on adhesive film, silicone, tape, wood / cartón, color acrílico, películas, metal, nailon, pintura para pared, impresiones inkjet sobre película adhesiva, silicona, cinta adhesiva, madera <i>Steckling I, 2012</i>
p. 31 <b>Caramel escape VI</b> 2012 34,2 x 25,5 x 7 cm wall paint, paper, pin, laser prints, tape, wood / pintura para pared, papel, alfiler, fotocopias, cinta adhesiva, madera	pp. acrylic color, enamel, films, nails, nylon, pigments, silicone, tape, wood / color acrílico, esmalte, películas, clavos, nailon, pigmentos, silicona, cinta adhesiva, madera <i>School of Visual Arts, BFA Open Studios, New York, April 23, 2012 / 23 abril 2012 april 2012</i>	73 – pp. 335 x 40 x 10 cm 74 2 silicone, pigments / silicona, pigmentos <i>Espace Surplus, Künstlerische Produktion, 1 – 29 October, 2011 / 1 – 29 Octubre 2011</i>	312 x 272 cm 47 inkjet print on adhesive film / impresión inkjet sobre película adhesiva <i>Raumfahrt 2010</i>	312 x 272 cm 47 inkjet print on adhesive film / impresión inkjet sobre película adhesiva, silicona, cinta adhesiva, madera <i>Scatola-UR I 2008</i>	312 x 272 cm 47 inkjet print on adhesive film / impresión inkjet sobre película adhesiva, silicona, cinta adhesiva, madera <i>ABC – Art Berlin Contemporary September 19 – 22, 2013 / 19 – 22 septiembre 2013</i>	312 x 272 cm 47 inkjet print on adhesive film / impresión inkjet sobre película adhesiva, silicona, cinta adhesiva, madera <i>Scatola-UR II 2008</i>
pp. variable dimensions / dimensiones variables 12 – cardboard, acrylic color, films, metal, nylon, wall paint, pigments, paper, plexiglass, inkjet prints on adhesive film, silicone, tape, wood / cartón, color acrílico, películas, metal, nailon, pintura para pared, pigmentos, papel, plexiglás, impresiones inkjet sobre película adhesiva, silicona, cinta adhesiva, madera <i>Cleanspace-one (tackling space debris) 2013</i> Lichthaus, Kunstverein Arnsberg July 26 – September 8, 2013 / 26 julio – 8 septiembre 2013	pp. circa / hacia 400 x 400 cm 58, leftover materials from previous works / restos de materiales de trabajos anteriores 84 Universität der Künste Berlin, May 3 – 13, 2010 / 3 – 13 mayo 2010	pp. 56 x 52 cm arriba digital print, tape / imprenta digital, cinta adhesiva <i>Raumfahrt I, 2009</i> top 56 x 52 cm arriba digital print, tape / imprenta digital, cinta adhesiva <i>Raumfahrt II, 2009</i> 62 x 63 x 58 cm cardboard, acrylic color, films, metal, nylon, paper, wall paint, pigments, paper, inkjet prints, silicone, tape, wood / cartón, color acrílico, películas, metal, nailon, papel, pintura para pared, pigmentos, papel, plexiglás, impresiones inkjet sobre película adhesiva, silicona, cinta adhesiva, madera <i>Raumfahrt III, 2009</i> bottom 60 x 42 cm abajo cardboard, wall paint, digital print, tape / cartón, pintura para pared, impresiones inkjet, silicona, cinta adhesiva, madera	29,6 x 38,5 cm bottom inkjet print / impresión inkjet abajo inkjet print / impresión inkjet <i>Sky behind the box II 2009</i>	29,6 x 38,5 cm bottom inkjet print / impresión inkjet abajo inkjet print / impresión inkjet <i>Sky behind the box I 2009</i>	29,6 x 38,5 cm bottom inkjet print / impresión inkjet abajo inkjet print / impresión inkjet <i>Scatola-UR II 2008</i>	29,6 x 38,5 cm bottom inkjet print / impresión inkjet abajo inkjet print / impresión inkjet <i>Scatola-UR III 2012</i>
pp. sketches for the exhibition at the Italian Cultural Institute, Madrid / Bozetas para la exposición en el Istituto Italiano de Cultura de Madrid February 19 – March 28, 2014 / 19 febrero – 28 marzo 2014			59,5 x 42 cm inkjet print / impresión inkjet	59,5 x 42 cm inkjet print / impresión inkjet	59,5 x 42 cm inkjet print / impresión inkjet	59,5 x 42 cm inkjet print / impresión inkjet

Diana Sirianni	Scholarships / Becas
1982 born in Rome, lives and works in Berlin nacida en Roma, vive y trabaja en Berlín	<b>2012–13</b> NaFöG-Stipendium des Berliner Senats / Beca NaFöG del Senado de Berlín <b>2011</b> DAAD / Studienabschluss-stipendium / Beca DAAD para terminar los estudio <b>2006</b> Salzburg International Summer Academy of Fine Arts
<b>Education / Estudios</b>	
<b>2012–13</b> Universität der Künste Berlin, Meisterschüler by / Master en Artes visuales conseguido con Gregor Schneider	<b>2014</b> <i>Imaginäre Größe oder Der Anfang von Etwas</i> , Schau Fenster Raum für Kunst, Berlin <i>Ausgezeichnet</i> , Universität der Künste Berlin Scholarship and Grant Holders Exhibition 2012–2013, Haus am Kleistpark
<b>2011–12</b> School of Visual Arts, New York, student exchange program / programa de intercambio <b>2008–13</b> Universität der Künste Berlin, Diplom by / Diploma en Artes Visuales conseguido con Gregor Schneider <b>2007–08</b> Accademia di Belle Arti, Roma, studied by / estudio con Donatella Landi <b>2004–07</b> Università "La Sapienza", Roma, Master in Philosophy / Máster en Filosofía <b>2001–04</b> Università "La Sapienza", Roma, Bachelor in Philosophy / Licenciada en Filosofía	<b>2013</b> <i>Ruhe-Störung. Streifzüge durch die Welten der Collage</i> , MARTa Herford Museum, Herford <i>Meisterschülerausstellung</i> , Universität der Künste, Berlin <b>2012</b> <i>Doublings</i> , Kunsthalle am Hamburger Platz, Berlin <i>Once Upon</i> , Kunstverein Arnsberg, Arnsberg <i>Der Geist von Kurumba oder Farbe lügt!</i> , Figge von Rosen Galerie, Berlin <i>Salon Juchmann</i> , Modehaus Specht, Arnsberg <i>Neue Klasse</i> , Wiensowski & Harbord, Berlin <i>Open Studios</i> , BFA, School of Visual Arts, New York <i>Material Magic</i> , Visual Arts Gallery, New York <b>2011</b> <i>guided tours / Tönnchen exhibition no. 9</i> , Berlin <i>Künstlerische Produktion</i> , espace surplus, Berlin <i>Leo Baeck Salon No. 9 (The Fine Art Issue)</i> , Berlin, in collaboration with the / en colaboración con Leo Baeck Institut New York / Berlin <b>2010</b> <i>Minimal / Maximal</i> , Al-Riwaq Art Space, Manama, in collaboration with / en colaboración con DAAD <i>Update Art 2010</i> , Universität der Künste, Berlin, in collaboration with / en colaboración con Art Forum Berlin <i>PLUS – Vorübergehender Überschuss</i> , espace surplus, Berlin <i>Aufbau. Klasse Schneider</i> , Bremerhaven, Kunsthalle Bremerhaven, Bremerhaven

Group exhibitions / Projects (selection) Exposiciones colectivas / Proyectos (selección)
<b>2014</b> <i>Imaginäre Größe oder Der Anfang von Etwas</i> , Schau Fenster Raum für Kunst, Berlin <i>Ausgezeichnet</i> , Universität der Künste Berlin Scholarship and Grant Holders Exhibition 2012–2013, Haus am Kleistpark

Italian Cultural Institute in Madrid Instituto Italiano de Cultura de Madrid
Director Carmelo Di Gennaro
Assistant Direction / Asistente de Dirección Alessandra Picone

Catalogue / Catálogo
<b>Edita</b> Italian Cultural Institute in Madrid Instituto Italiano de Cultura de Madrid
<b>Textos / Texts</b> Carmelo Di Gennaro Adela Yawitz Julia Rosenbaum
<b>Translations / Traducciones</b> Italian / English Kate Francis Editing English Adela Yawitz, Kate Francis English / Italian / Spanish Alessandra Picone

Exhibition / Exposición Desorden en palacio
February 18 – March 28 2014 18 de febrero – 28 de marzo de 2014 Instituto Italiano de Cultura de Madrid

Graphic Design and Typesetting / Diseño Gráfico e Impresión
Tobias Wenig

Production / Producción Druckerei Pöge, Leipzig Buchbinderei Mönch OHG
ISBN 978-84-695-9536-7 Deposito Legale M-1713-2014

Under the patronage of the Italian Embassy in Madrid / Bajo los auspicios de la Embajada de Italia en Madrid
 Ambasciata d'Italia Madrid


Supported by / Patrocinada por
the artist likes to thank / El artista agradece a Katharina Brünner Figge von Rosen Galerie Kate Francis Marina Gigante Donatella Landi Via Lewandowsky Julia Rosenbaum Valeria Sanguini Gregor Schneider Amedeo Sirianni Guido Sirianni Hadas Tapouchi Adela Yawitz







Ambasciata d'Italia  
Madrid

IVECO

