

German Pavilion
60th International Art Exhibition
La Biennale di Venezia



La Biennale di Venezia

60. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni Nazionali

Thresholds

Pavilion

4

German Pavilion
Deutscher Pavillon

25/35

Chroniclers
Chronisten

37

La
Certosa

9

Works
Arbeiten

29

Thresholds – When
the dreams sleep

40

Works
Arbeiten

19

Artists
Künstler*innen

61

Thanks/Dank
Team

50

Artists
Künstler*innen

German Pavilion Deutscher Pavillon

En

In a time of uncertainties and catastrophes, boundaries and thresholds hold a particular meaning. As a loaded space of experiencing and suffering, as a camouflaged place of division, the border is also and always a provisional space. For it is the border in its divisive and obstructive nature that makes us aware of the provisional nature of human existence, and of what can potentially await us. For only in its existence as a line can it become a threshold, a place that dreams of a shared future starting from the here and now. **Threshold's** contribution aims to engage with this border, becoming a threshold, and the dreams and stories associated with it.

The main entrance to the pavilion is blocked by earth. This earth is part of Ersan Mondtag's work **Monument of an Unknown Man** (more on p. 12). It disrupts the symmetry of the pavilion, which can only be entered through the side entrance to the right. The right wing houses the first part of Yael Bartana's work **Light to the Nations** (more on p. 6), a floating model of the spaceship created by Bartana. From this point, the path leads to the main room where Ersan Mondtag's **Monument of an Unknown Man** meets the video installation **Farewell** by Yael Bartana. The film is a standalone work, but it is also thematically linked to the narrative of the spaceship (more on p. 10). In the front section of the left wing, one room is dedicated to introducing the background of **Light to the Nations**. It includes an interview with Doreet Levitte-Harten, who, as an expert on science fiction as well as Jewish mysticism and theory, was an inspiration for the work and provided extensive support during its creation. The central area of the left wing leads to the inner world of the spaceship, which has been created in virtual reality. Back in the main room, you'll find the entrance to the **Monument of an Unknown Man** by Ersan Mondtag. All levels of this multi-story installation are open to the public. Its top floor provides a clear view out of the pavilion towards the lagoon. The German exhibition continues there: on the island of La Certosa. To visit this part, you have to turn around and leave the pavilion. To find out more what to expect at La Certosa, turn this booklet over and read it from back to front.

De

In einer Zeit der Unsicherheiten und Katastrophen kommt der Grenze und den aus ihr entstehenden Schwellen eine besondere Bedeutung zu. Die Grenze ist als belasteter Erfahrungsraum, als ein sich tarnender Ort der Teilung auch Provisorium. Erst die Grenze in ihrer spaltenden und hindernden Natur vergegenwärtigt uns die Vorläufigkeit von dem, was das Menschsein bedeutet, von dem, was potenziell auf uns warten kann. Denn nur sie kann in ihrem Dasein als Linie zur Schwelle, zu einem Ort werden, der ausgehend vom Hier und Jetzt eine Zukunft der kollektiven Teilhabe träumt. Der Beitrag **Thresholds** möchte an dieser zur Schwelle werdenden Grenze und den mit ihr verbundenen Träumen und Geschichten anknüpfen.

Der Haupteingang des Pavillons ist durch Erde versperrt. Sie ist Teil der Arbeit **Monument eines unbekannten Menschen** von Ersan Mondtag (mehr dazu auf S. 12). Damit wird die Symmetrie des Pavillons gestört, der nur durch den rechten Seiteneingang betreten werden kann. Im rechten Seitenflügel befindet sich der erste Teil der Arbeit **Light to the nations** (Licht der Völker) von Yael Bartana (mehr dazu auf S. 6), das schwebende Modell des von Bartana konzipierten Raumschiffs. Von hier führt der Weg in den Hauptraum, wo Ersan Mondtags **Monument eines unbekannten Menschen** auf die Videoinstallation **Farewell** (Lebewohl) von Yael Bartana trifft. Der Film ist eine eigenständige Arbeit, die aber mit der Erzählung des Raumschiffs assoziativ verknüpft ist (mehr dazu auf S. 10). Im vorderen Bereich des linken Seitenflügels schließt sich ein Raum an, der in die Hintergründe von **Light to the Nations** einführt. Er beinhaltet ein Interview mit Doreet Levitte-Harten, die als Expertin sowohl für Science-Fiction als auch für jüdische Mystik und Theorie die Arbeit intensiv begleitet und inspiriert hat. Der zentrale Bereich des Seitenflügels führt in die innere Welt des Raumschiffs, die hier als virtuelle Realität umgesetzt sind. Zurück im Hauptraum gelangt man zum Eingang des **Monuments eines unbekannten Menschen** von Ersan Mondtag. Die mehrgeschossige Installation ist auf all ihren Ebenen begehbar und zugänglich. Von ihrem obersten Stockwerk aus gibt sie den Blick frei und verweist aus dem Pavillon hinaus in Richtung Lagune. Der deutsche Beitrag setzt sich hier fort: auf der Insel La Certosa. Um ihn zu besuchen, muss man umkehren, und den Pavillon verlassen. Um mehr darüber zu erfahren, was Sie auf La Certosa erwartet, drehen sie dieses Heft um und lesen von hinten nach vorn.

Yael Bartana Light to the Nations

En

In an act of salvation, the generation ship **Light to the Nations** carries humans toward new galaxies and planets. Named after a passage in the Book of Isaiah calling for leadership, the generation ship serves humanity in the face of the man-made environmental and political destruction of Planet Earth. The dimensions of the ship allow for controlled population growth, ensuring the survival of future generations. This grand, open-ended journey will continue for eons, encapsulating utopian and dystopian elements in equal measures.

The ship's creator, Yael Bartana, works within the framework of Jewish mysticism, the Kabbalah. She superimposes the Sephirot diagram, the main image of Kabbalah, on the spaceship structure. The ten Sephirot transform into the ship's spheres, designed as clusters for various functions including ship headquarters, space research, engineering, medical center, learning centers, agriculture, heritage, public sphere, living quarters, and recycling. The Sephirot contain all facets of God, symbolizing the idea of God as **Ain Sof**—an eternity that equals the endless outer space of the generation ship's journey. Overlaying imagined technologies with mystical doctrine, Bartana utilizes the ship as a vehicle of redemption, analogous to the **Merkava**, the Kabbalistic carriage that brings the mystic close to the throne of God. The spaceship's journey toward a utopian ideal relates to the core messianic promise of a better future and to a further Kabbalistic concept: that of **Tikkun Olam**, the mending of the world. Without humans present to destroy it, Earth can recover, and without the restrictions of the land, new forms of societies can be designed on the ship.

While **Light to the Nations** is based on Jewish traditions, the grand endeavor transcends religious, ethnic, national, state, and tribal boundaries. It offers a future to all humanity while acknowledging a certain hubris inherent in its biblical reference. The spaceship navigates beyond traditional notions of space, land, and human connection to the Earth, defying the gravitational pull and the human quest for belonging. It serves as a symbol of redemption and a physical embodiment of new societal structures, redefining humanity's relationship with its terrestrial and territorial origins. As a beacon of hope and innovation, the generation ship operates as a blueprint for the potential construction of further spaceships, inviting humanity to embark on collective journeys while Earth is healing.

De

In einem Akt der Erlösung transportiert das Generationenschiff **Light to the Nations** (Licht der Völker) Menschen zu neuen Galaxien und Planeten. Benannt nach einer Passage aus dem Buch Jesaja, der Verheißung eines Auswegs, steht es angesichts der menschengemachten ökologischen und politischen Zerstörung des Planeten Erde im Dienste der Menschheit. Die Ausmaße des Generationenschiffs ermöglichen ein kontrolliertes Bevölkerungswachstum, das das Überleben künftiger Generationen sichert. Diese Reise mit offenem Ausgang wird sich über Äonen hinziehen und gleichermaßen utopische und dystopische Elemente enthalten.

Den Rahmen für die Arbeit von Yael Bartana, der Erfinderin des Schiffs, bildet die jüdische Mystik, die Kabbala. Bartana überlagert die Struktur des Raumschiffs mit dem Sephiroth-Diagramm, dem zentralen Bild der Kabbala. Die zehn Sephiroth verwandeln sich in die Sphären des Schiffes, die als Cluster für verschiedene Funktionen konzipiert sind, darunter Schiffshauptquartier, Weltraumforschung, Technik, medizinisches Zentrum, Lernzentren, Landwirtschaft, kulturelles Erbe, öffentlicher Bereich, Wohnbereich und Recycling. Die Sephiroth enthalten alle Facetten Gottes und symbolisieren die Vorstellung von Gott als **En Sof** – als Ewigkeit, die auf der Reise des Generationenschiffs dem endlosen Weltraum entspricht. Indem Bartana imaginäre Technologien mit mystischen Lehren überlagert, nutzt sie das Schiff als Vehikel der Erlösung, analog zur **Merkaba**, dem kabbalistischen Wagen, mit dem sich der Mystiker dem Thron Gottes nähert. Die Reise des Raumschiffs in Richtung eines utopischen Ideals bezieht sich auf das zentrale messianische Versprechen einer besseren Zukunft und auf das **Tikkun Olam**, ein weiteres kabbalistisches Konzept, das die Wiederherstellung der Welt beinhaltet. Ohne die Anwesenheit von Menschen, die sie zerstören, kann sich die Erde erholen, und ohne die auf dem Land herrschenden Einschränkungen können auf dem Schiff neue Gesellschaftsformen entworfen werden.

Light to the Nations basiert zwar auf jüdischen Traditionen, aber das Vorhaben als Ganzes geht über religiöse, ethnische, nationale, staatliche und Stammesgrenzen hinaus. Es bietet der gesamten Menschheit eine Zukunft, weiß aber zugleich um eine gewisse Hybris, die sich aus dem biblischen Bezug ergibt. Das Raumschiff lässt die traditionellen Vorstellungen von Raum, Land und der Erdverbundenheit des Menschen hinter sich, es trotz der Gravitation und dem menschlichen Bedürfnis nach Zugehörigkeit. Es dient als Symbol der Erlösung und als physische Verkörperung neuer gesellschaftlicher Strukturen und definiert die Beziehung der Menschheit zu ihren irdischen und territorialen Ursprüngen neu. Ein Leuchtfeuer der Hoffnung und Innovation, dient das Generationenschiff als Blaupause für den potenziellen Bau weiterer Raumschiffe und lädt, solange die Erde heilt, die Menschheit ein, sich kollektiv auf Reisen zu begeben.

אין סוף
EIN SOF
The Infinite Das Unendliche



The Ten Sefirot of the Kabbalah
Die Zehn Sephiroth der Kabbalah

כתר

KETER
Crown Krone
Headquarters Zentrale

בינה

BINAH
Comprehension Verstand
Engineering Maschinenbau

גבורה

GEVURAH
Power and Restraint Stärke
Learning centers Lernzentrum

הוד

HOD
Splendour Pracht
Heritage & history Herkunft & Geschichte

תפארת

TIFERET
Glory Schönheit
Public space Öffentlicher Bereich

חכמה

CHOKHMAH
Wisdom Weisheit
Cosmology Kosmologie

חסד

CHESED
Kindness Güte
Medical center
Medizinisches Zentrum

נצח

NETZACH
Eternity Ewigkeit
Agriculture Agrikultur

יסוד

YESOD
Foundation Basis
Living quarters Quartier

מלכות

MALKUTH
Queenship Reich
Recycling Verwertung

Spaceship length: 32 km
Raumschifflänge 32 km

The Ten Spheres of the Generation Ship *Light to the Nations*
Die Zehn Sphären des Generationenschiffs *Licht den Nationen*

Yael Bartana

1 Light to the Nations Generation Ship

3D model / 3D-Modell

3 The Generation Ship Topography

Chalk Drawings / Kreidezeichnungen

4 Doreet LeVitte Harten, Interview

Single channel video, 11.30 min.

5 Life in the Generation Ship

3D rendering for dome projection /
3D-Renderings für Kuppelprojektion, 21 min.

Yael Bartana Farewell

Single channel video and sound installation, 15.20 min

En

Farewell portrays a ceremony preceding the departure of the generation ship **Light to the Nations**, destined for distant galaxies. With a journey transcending the boundaries of time and space about to begin, the ceremony is designed to observe this separation from Earth.

The dancers in **Farewell** evoke a sense of longing and anticipation as their ethereal movements navigate the liminal space between our world and the unknown. Dressed as sylphs, they allude to the spirit of Romanticism and its explorations of human transformation and the supernatural. Bartana also draws from the Labanotation, a system developed by choreographer Rudolf von Laban in the early twentieth century. Laban's style of expressionistic dance combined collective and ritualistic movement in a way that echoes Bartana's own engagement with social themes. As the video unfolds, Bartana's lens transports viewers beyond the confines of Earth to the vast expanse of space, where the generation ship, **Light to the Nations**, floats in the cosmic void. The ship emerges as a messianic vessel, a promise of redemption, and the dancers mirror the kinetic movement of the ship as well as the human endeavor behind it.

Towards the ceremony's climax, the dancers don animal masks—a horse, a donkey, and a ram—evoking apocalyptic imagery and connecting to the Judeo-Christian messianic narrative woven throughout Bartana's work. **Farewell's** pre-enactment of an ecstatic dance becomes a visceral exploration of looming catastrophe and hope.

The forest setting reflects **Light to the Nations'** imperative to grant nature a chance for rejuvenation. The ceremony marks humanity's parting from Earth and its journey toward salvation, underscoring the interconnectedness of utopia and catastrophe. **Farewell** envisions a departure toward realities yet unknown to humankind.

De

Farewell (Lebewohl) stellt eine Zeremonie dar, die der Abfahrt des Raumschiffs **Light to the Nations** zu fernen Galaxien vorausgeht. Kurz vor einer Reise, die die Grenzen von Zeit und Raum transzendiert, dient die Zeremonie dazu, diese Loslösung von der Erde zu feiern.

In **Farewell** gleiten die Tänzerinnen und Tänzer mit ihren ätherischen Bewegungen durch den Grenzbereich zwischen unserer Welt und dem Unbekannten und strahlen dabei ein Gefühl der Sehnsucht und Vorfreude aus. Als Sylphen gekleidet sind sie ein spielerischer Verweis an den Geist der Romantik, der die Transformation des Menschen und das Übernatürliche erkundete. Yael Bartana greift auch auf die Labanotation zurück, ein System, das der Choreograf Rudolf von Laban im frühen zwanzigsten Jahrhundert entwickelte. Laban pflegte einen Stil des Ausdruckstanzes, der kollektive und rituelle Bewegungen in einer Weise verbindet, die sich auch in Bartanas Auseinandersetzung mit sozialen Themen widerspiegelt. Im Verlauf des Videos trägt die Kameralinse der Choreografin den Betrachter über die Grenzen der Erde hinaus in die unermesslichen Weiten des Weltraums, wo das Raumschiff **Light to the Nations** in der kosmischen Leere schwebt. Das Schiff entpuppt sich als messianisches Vehikel, als Verheißung der Erlösung, und die Tänzer und Tänzerinnen spiegeln seine kinetische Bewegung ebenso wider wie das menschliche Streben, das sich dahinter verbirgt.

Auf dem Höhepunkt der Zeremonie setzen die Tänzer Tiermasken auf – ein Pferd, ein Esel, ein Widder. Sie beschwören apokalyptische Bilder herauf und stellen Verbindungen zu dem jüdisch-christlichen, messianischen Narrativ her, das sich durch Bartanas Werk zieht. Als Pre-enactment eines ekstatischen Tanzes wird **Farewell** zu einer instinktiven Erkundung heraufziehender Katastrophe und Hoffnung.

Die Waldkulisse spiegelt das Gebot von **Light to the Nations** wider, der Natur eine Chance zur Verjüngung zu geben. Die Zeremonie markiert den Abschied der Menschheit von der Erde und ihre Reise zur Erlösung. Sie unterstreicht den engen Zusammenhang von Utopie und Katastrophe. **Farewell** stellt einen Aufbruch in eine der Menschheit noch unbekannte Realität dar.

6 Ersan Mondtag Monument eines un- bekannten Menschen

Multimedia installation

Earth, steel, wood, fabric, furniture, everyday objects, video/

Multimedia installation

Erde, Stahl, Holz, Stoff, Möbel, Gebrauchsgegenstände, Video

En

Ersan Mondtag counters the pavilion's fascist architecture oriented towards eternity with a "monument" whose intellectual center is the question of collective memory. What do we take with us, what do we leave behind? In a droplet-shaped structure with three levels to explore, Mondtag gathers the fragments of a life: the world of work, housing, and public space. In this world, figures move like quotations of an everyday life that is past and cannot be reconstructed clearly. It is a search through the dust of unwritten history, its starting point is the biography of Mondtag's grandfather, Hasan Aygün. Originally from a poor, rural region east of Ankara, Aygün moved to West Berlin in the mid-1960s and worked for more than 30 years at the Eternit company, which manufactured building materials from asbestos. Leaving for a future in Berlin, 3000 kilometers away, was the only opportunity for him to escape a life in abject poverty with no prospects. But for him, it also turned into a deadly trap. In 1993, asbestos processing was finally banned in Germany. Shortly after his retirement, Aygün died from a severe lung condition that was clearly caused by inhaling the toxic fibers. In the entrance area of the monument, things and documents from Hasan Aygün's estate are displayed in a kind of showroom next to Eternit flowerpots (one of the company's best sellers and a symbol of the "economic miracle" associated with objects like them). From here, life unfurls as walkable architecture through which performers and visitors can move freely. Throughout the work, realistic details are mixed with invented elements and stories from other biographies. The result is a space of remembrance that is not museum-like, but tangibly alive instead. The earth, as a contested site of territorial conflicts, becomes a migrant itself in Mondtag's design. Even before the exhibition was built, Montag brought soil from the birthplace of Hasan Aygün into the pits opened in the pavilion's foundation by Maria Eichhorn in 2022 - a gesture of empowerment directed against the ideology of purity enshrined in its fascist architecture. Even outside the build-

ing, the earth blocks any access to a single-point perspective, appearing again and again as an element in the symbolic excavation site. Here Mondtag mixes soil from Anatolia with overburden from the Giardini. On the other end, there is the parquet flooring covering the floor in the interior. It comes from an abandoned cultural center in Kirchmöser, Brandenburg, and represents the workers' society of the GDR. Here, as throughout the entire work, a bridge is built between the guest workers in the West and the workers in East Germany. Both groups experience the following: In the West German-shaped historical discourse, their fates are only mentioned, if at all, as "the other lives." By placing motifs from East German and migrant workers' biographies at the center of the pavilion, Montag poses, in a radical way, the questions of representation and narrative on the threshold of a post-industrial landscape. The title of the work refers to "Guidance for the People on Top," a poem by Bertolt Brecht, in which he confronts the practice of honoring an unknown soldier with a call for, in the age of industrial work, "a ceremony to finally honor/ the Unknown Worker / from the great cities on the populated continents," whose traces are lost in the anonymity of cities. One hundred years after Brecht's poem, Mondtag's work is a staged archaeology examining the promises of this technological age and its consequences. At the same time, it is also the recording of a memory: of a life on the threshold between departure and arrival, a life that remains unknown to us. The last floor of the monument reveals scenic views - looking out towards the gardens and towards the lagoon - worlds that are present and, at the same time, inaccessible.

De

Der faschistischen, auf Ewigkeit ausgerichteten Architektur des Pavillons setzt Ersan Mondtag ein „Monument“ entgegen, in dessen gedanklichem Zentrum die Frage nach dem kollektiven Gedächtnis steht. Was nehmen wir mit, was lassen wir zurück? In einer tropfenförmigen Architektur mit drei begehbaren Ebenen versammelt Mondtag die Fragmente eines Lebens: Arbeitswelt, Wohnraum und öffentlicher Raum. In dieser Welt bewegen sich Figuren als Zitate eines vergangenen, nicht eindeutig zu rekonstruierenden Alltags. Es ist eine Suche im Staub nicht geschriebener Geschichte, deren Ausgangspunkt die Biografie von Mondtags Großvater Hasan Aygün ist. Aus einer armen, dörflich geprägten Region östlich von Ankara stammend, ging Aygün Mitte der 1960er-Jahre nach Westberlin und arbeitete über 30 Jahre in der Firma Eternit, die aus Asbest Baumaterialien fertigte. Der Aufbruch in eine Zukunft im 3000 Kilometer entfernten Berlin war für ihn die einzige Chance, einem Leben in bitterer Armut und ohne Perspektive zu entkommen. Sie wurde für ihn aber auch zur tödlichen Falle. 1993 wurde die Verarbeitung

von Asbest in Deutschland endgültig verboten. Aygün starb kurz nach seiner Pensionierung an einer schweren Lungenerkrankung, die eindeutig auf das Einatmen der toxischen Fasern zurückzuführen war. Im Eingangsbereich des Monuments finden sich in einer Art Verkaufsraum neben Eternit-Blumenkübeln (einem der Verkaufsschlager der Firma und Symbol für das Wirtschaftswunder, das sich mit Gegenständen wie diesem verband) Dinge und Dokumente aus dem Nachlass von Hasan Aygün. Von hier aus öffnet sich das Leben als begehbarer Architektur, in der sich die Performer:innen und Besucher:innen frei bewegen. Dabei mischen sich realistische Details mit erfundenen Elementen und den Erzählungen anderer Biografien. Es entsteht ein Erinnerungsraum, der nicht museal, sondern konkret belebt ist. Die Erde als umkämpfter Ort territorialer Konflikte wird in Montags Entwurf selbst zur Migrantin. Bereits vor dem Aufbau hat Montag Erde aus dem Geburtsort von Hasan Aygün in den von Maria Eichhorn 2022 geöffneten Hohlraum in das Fundament des Pavillons eingebracht - eine Geste des Empowerments gegen die Reinheitsideologie der faschistischen Architektur. Schon im Außenbereich versperrt Erde den Zugang zur Zentralperspektive, sie taucht als Element in der symbolischen Ausgrabungsstätte immer wieder auf. Montag mischt hier Erde aus Anatolien mit Abraum aus den Giardini. Demgegenüber steht das Parkett, das den Boden im Innenraum bedeckt. Es stammt aus einem verlassenen Kulturhaus im brandenburgischen Kirchmöser und steht für die Arbeiter-Gesellschaft der DDR. Hier - wie in der gesamten Arbeit - wird eine Brücke zwischen den Gastarbeiter:innen im Westen und den Arbeiter:innen in Ostdeutschland geschlagen. Für beide Gruppen gilt: Im westdeutsch geprägten historischen Diskurs kommen ihre Schicksale, wenn überhaupt, nur als „das andere Leben“ vor. Indem Montag Motive ostdeutscher und migrantischer Arbeiter-Biografien ins Zentrum des Pavillons rückt, stellt er radikal die Frage nach Repräsentation und Erzählung auf der Schwelle zu einer Industriefolgelandschaft. Der Titel der Arbeit rekurriert auf das Gedicht „Anleitung für die Oberen“ von Bertolt Brecht, in dem er die Praxis, „den unbekannten Soldaten“ zu ehren mit der Forderung konfrontiert, dass im Zeitalter der Industriearbeit auch dem „unbekannten Arbeiter / Aus den großen Städten der bevölkerten Kontinente / Endlich eine Ehrung bereitet“ werden müsse, dessen Spur sich in der Anonymität der Städte verliert. Einhundert Jahre nach Brechts Gedicht ist Montags Arbeit eine szenische Archäologie der Verheißungen dieses technischen Zeitalters und ihrer Konsequenzen. Es ist aber auch das Festhalten einer Erinnerung: an ein Leben auf der Schwelle zwischen Aufbrechen und Ankommen, ein Leben, das uns unbekannt bleibt. Die letzte Etage des Monuments gibt den Blick frei - in Richtung der Gärten und in Richtung Lagune - Welten, die gleichzeitig präsent und unerreichbar sind.

Yael Bartana



En

Yael Bartana is an observer of the contemporary and a pre-enactor. She employs art as a scalpel inside the mechanisms of power structures and navigates the fine and crackled line between the sociological and the imagination. In her films, installations, photographs, staged performances, and public monuments she investigates subjects like national identity, trauma, and displacement, often through ceremonies, memorials, public rituals, and collec-

tive gatherings. Her work has been exhibited worldwide, including the solo exhibitions GL Strand Copenhagen (2024); Jewish Museum Berlin (2021); Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (2020); Philadelphia Museum of Art (2018); as well as the group exhibitions São Paulo Biennial (2014, 2010, 2006), Berlin Biennale (2012), La Biennale di Venezia/Polish Pavilion (2011), and documenta 12, Kassel (2007). She won the Artes Mundi 4 Prize (2010) and the trilogy **And Europe Will Be Stunned** was ranked as the 9th most important art work of the 21th century by the Guardian newspaper (2019). She is represented in the collections of many museums, including the Museum of Modern Art, New York; the Tate Modern, London; Centre Pompidou, Paris; and Stedelijk Museum, Amsterdam. Yael Bartana was awarded the Rome Prize of Villa Massimo 2023/24 and is in residency there until the end of June 2024. Furthermore, she lives in Berlin and Amsterdam.

De

Yael Bartana ist eine Beobachterin der Gegenwart und nennt sich selbst Pre-Enactor – auf Geschichte Bezug nehmend, um Zukunft zu imaginieren. Sie setzt die Kunst wie ein Skalpell an Mechanismen von Machtstrukturen an und bewegt sich auf der feinen und brüchigen Trennlinie zwischen Soziologie und Imagination. In ihren Filmen, Installationen, Fotografien, Performances und öffentlichen Denkmälern beschäftigt sie sich mit Themen wie nationaler Identität, Trauma und Vertreibung, oft in Form von Zeremonien, Gedenkfeiern, öffentlichen Ritualen und kollektiven Versammlungen. Ihre Arbeiten wurden weltweit ausgestellt, darunter bei Einzelausstellungen im GL Strand, Kopenhagen (2024); im Jüdischen Museum Berlin (2021); in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (2020); im Philadelphia Museum of Art (2018); sowie in Gruppenausstellungen bei der São Paulo Biennale (2014, 2010, 2006); der Berlin Biennale (2012); La Biennale di Venezia – 54. Internationale Kunstausstellung/Polnischer Pavillon (2011) und der documenta 12, Kassel (2007). Sie gewann den Artes Mundi 4 Preis (2010) und ihre Trilogie **And Europe Will Be Stunned** wurde von der Zeitung **The Guardian** 2019 als das neuntwichtigste Kunstwerk des 21. Jahrhunderts ausgezeichnet. Sie ist in den Sammlungen zahlreicher Museen vertreten, darunter im Museum of Modern Art, New York; in der Tate Modern, London; im Centre Pompidou, Paris und im Stedelijk Museum, Amsterdam. Yael Bartana wurde mit dem Rompreis Villa Massimo 2023/24 ausgezeichnet und lebt und arbeitet dort bis Ende Juni 2024. Darüber hinaus lebt sie in Berlin und Amsterdam.

Ersan Mondtag



En

Ersan Montag works in the fields of theater and music, performance, and installation. In 2012, he founded KAPITÄL ZWEI KOLEKTIF in Munich, with which he conceived durational performances, experimental party forms, and interdisciplinary theater works. Since 2015, he has shown his work in various institutions, including the Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (2022), Deutsche Oper Berlin (since 2022), Berliner Ensemble (since 2019), MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (2017), Münchner Kammerspiele (since 2017), Thalia Theater, Hamburg (since 2016), Maxim Gorki Theater, Berlin (since 2016) and the 2nd and 3rd Berliner Herbstsalon (2016, 2017). The trade magazine **Theater Heute** named Montag Young Director of the Year 2016 and he was also awarded in the categories Stage Designer (2016) and Costume Designer of the Year (2016, 2017). His productions **Das Internat**, Theater Dortmund (2018), **Die Vernichtung**, Theater Bern (2017), and **Tyrannis**, Staatstheater Kassel (2016), were invited to the Theatertreffen. Montag was awarded the short-term Fellowship of Villa Massimo 2024 (January – March). Ersan Montag lives in Berlin.

De

Ersan Montag arbeitet an den Schnittstellen von Theater und Musik, Performance und Installation. In München gründete er 2012 das KAPITÄL ZWEI KOLEKTIF, mit dem er Dauerperformances, experimentelle Partyformen sowie interdisziplinäre Theaterarbeiten konzipierte. Seit 2015 zeigt er seine Arbeit in diversen Institutionen, unter anderem an der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (2022), an der Deutschen Oper Berlin (seit 2022), am Berliner Ensemble (seit 2019), am MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (2017), an den Münchner Kammerspielen (seit 2017), am Thalia Theater, Hamburg (seit 2016), am Maxim Gorki Theater, Berlin (seit 2016) und beim 2. und 3. Berliner Herbstsalon (2016, 2017). Das Fachmagazin **Theater Heute** kürte Montag zum Nachwuchsregisseur des Jahres 2016. Gleichermäßen wurde er in den Kategorien "Bühnenbildner" (2016) und "Kostümbildner des Jahres" (2016, 2017) ausgezeichnet. Seine Inszenierungen **Das Internat**, Theater Dortmund (2018), **Die Vernichtung**, Theater Bern (2017), und **Tyrannis**, Staatstheater Kassel (2016) wurden zum Theatertreffen eingeladen. Montag wurde mit dem Kurzzeitstipendium Villa Massimo 2024 (Januar-März) ausgezeichnet. Ersan Montag lebt in Berlin.

Georgi Gospodinov

En Excess Baggage of Sorrow

Each of us was secretly dragging an abandoned house on our backs. A load you can't escape with anywhere. At the borders they don't let in excess baggage.

My father, like everyone at the time, had left his childhood house to work in the city. Then he came back, already middle-aged, to look after his old parents, then buried them, slaughtered the rooster, brought to town just the cat and a bag of last autumn pears. The house was closed up and later bought by an elderly English couple.

I also left the house of my childhood in the town of T. 'A house' is putting it strongly, in fact it was a rented ground-floor room, but still, the place where I was growing up. I heard they tore it down.

If nostalgia comes etymologically as an ache (algos) for the home (nostos), a home that is waiting for you somewhere, our nostalgia is for a home that no longer exists. And therefore - incurable.

De Überflüssiges Gepäck des Kummers

Jeder von uns schleppte insgeheim ein verlassenes Haus auf dem Rücken mit sich herum. Eine Last, mit der man nirgendwohin entkommen kann. An den Grenzen lassen sie kein Übergepäck rein.

Mein Vater hatte, wie alle damals, sein Elternhaus verlassen, um in der Stadt zu arbeiten. Dann kam er zurück, im mittleren Alter bereits, um sich um seine alten Eltern zu kümmern, begrub sie, schlachtete den Hahn, brachte nur die Katze und eine Tüte mit den letzten Herbstbirnen in die Stadt zurück. Das Haus wurde verschlossen und später von einem älteren englischen Ehepaar gekauft.

Auch ich habe das Haus meiner Kindheit in der Stadt T. verlassen. „Haus“ ist übertrieben, es war ein gemietetes Zimmer im Erdgeschoss, aber dennoch der Ort, an dem ich aufgewachsen bin. Ich habe gehört, dass es abgerissen wurde.

Wenn Nostalgie etymologisch gesehen Sehnsucht (algos) nach dem Zuhause (nostos) ist, nach einem Zuhause, das irgendwo auf einen wartet, dann ist unsere Nostalgie eine Sehnsucht nach einem Zuhause, das es nicht mehr gibt – und deshalb unheilbar.

Georgi Gospodinov

En

The Lost Homeland of Childhood

As I stroll through a Berlin cemetery near a Turkish market, I shrink for a minute. I'm 6 and walking through the village cemetery, slowly spelling my first words on the sun-baked stone crosses: "Here lies..." What is my childhood doing here, why my grandfather and grandmother walk with me through the foreign German cemetery?

Why distant places where no one of my entire ancestry has set foot evoke this sudden epiphany of childhood? Why do places thousands of miles away from that village house where I grew up bring back to me a sense of home and childhood? How could these faraway places lift the floodgates of the past that will sweep me away at any moment?

And then this possible answer came to me.

Because we are all immigrants from the homeland of childhood.

And the natural place to encounter ourselves as children and our lost loved ones is there, in the foreign country of our growing up and growing old. The personal, bodily sense of leaving childhood and the geographical leaving enter into a particular synchronicity. Biography and geography resonate at the same frequency. Growing old is exile, further and further far away from the lands of childhood, further and further far away from our child's body.

All our journeys are ultimately wanderings of strangers left without that most important homeland of childhood.

De

Die verlorene Heimat der Kindheit

Als ich über einen Berliner Friedhof in der Nähe eines türkischen Marktes schlendere, schrecke ich für einen Moment zusammen. Ich bin sechs und gehe über den Dorffriedhof, buchstabiere langsam meine ersten Worte auf den sonnenverbrannten Steinkreuzen: „Hier liegt ...“ Was hat meine Kindheit hier zu suchen, warum gehen mein Großvater und meine Großmutter mit mir über den fremden deutschen Friedhof?

Warum rufen ferne Orte, auf die niemand aus meiner gesamten Ahnenreihe je einen Fuß gesetzt hat, diese plötzliche Kindheits-erinnerung hervor? Warum bringen mir Orte, die Tausende von Kilometern von dem Dorfhaus entfernt sind, in dem ich aufgewachsen bin, ein Gefühl von Heimat und Kindheit zurück? Wie konnten diese weit entfernten Orte die Schleusen der Vergangenheit öffnen, die mich jeden Moment mitreißen können?

Und dann fiel mir diese Antwort ein.

Weil wir alle Einwanderer aus der Heimat der Kindheit sind.

Und der natürliche Ort, an dem wir uns selbst als Kinder und unseren verlorenen Lieben begegnen, ist dort, in dem fremden Land unseres Erwachsenwerdens und Altwerdens. Das persönliche, körperliche Gefühl, die Kindheit zu verlassen, und das geografische Verlassen gehen eine besondere Synchronizität ein. Biographie und Geographie schwingen in der gleichen Frequenz. Altwerden ist Exil, immer weiter entfernt von den Ländern der Kindheit, immer entfernter von unserem kindlichen Körper.

Alle unsere Reisen sind letztlich Wanderungen von Fremden, die die wichtigste Heimat, die der Kindheit, verloren haben.

Çağla İlk Thresholds When the dreams sleep

En

The path from the dock to the island of La Certosa passes over a long pier. It's an in-between area that reveals stunning views: Sant'Elena and the city on one side, the island on the other. It's not clear where the island actually begins, it's not clear if I'm heading towards the future and leaving the past behind or if I'm on my way from the future to the past. This is also where the idea emerged for the title of the German presentation at the Biennale: **Thresholds**.

In a time of global crises and wars, we asked ourselves the following question: What do places of solidarity look like? How can we leave behind the nation-state spatial constructs and ways of thinking? Change begins when I become aware of the temporary nature of my position. When dreams sleep on the threshold of awakening. The position of the threshold is this kind of temporary place between a past that is disappearing and a future that we have not yet entered. How can we succeed in creating a situation of transition out of the hard boundaries set by the German Pavilion with its dominating walls, a situation that opens up the gaze, stretches the moment, and turns a line into a threshold? How can a complete narrative be told in fragments? Perhaps the notion of the threshold helps to question the practice of logic.

In our work, **Thresholds** signify the awakening of a longing for the deterritorialization of the political imagination. We are witnessing an extreme formulation of confinement in nation-state, territorial thought that dominates our discourse on history and thus on the future as well. For many people around the world, living in the threshold between nationalities and affiliations is a traumatic and violent experience. Our exhibition aims to generate, from this experience, a position of insight and to transcend these borders for a moment. From the threshold, more becomes visible, perceptions and images are superimposed on one another. Louis Chude-Sokei, who theoretically influenced the preparations for this project as a chronicler, has pointed out the connection between the perception of the threshold and the experience of migration in his writings. We do not enter the pavilion through the portal designed for that purpose, because, from the very first moment, we want to define the threshold as a place for the viewer. Thresholds are not meant

to stay. They are transitional spaces. For us, the pavilion should serve as this kind of space, a space in which visitors are on the move, a space in which there is no arriving.

We enter the pavilion in order to leave. Yael Bartana's work **Light to the Nations** is about nothing less than the radical question of that possibility. Is abandoning the earth the ultimate consequence of the failure of humanity as a collective? At the same time, her spaceship is a narrative of the possibilities of what a future might have been like if the impulse of healing instead of destruction had determined our actions. It seems almost impossible at the moment to defend the threshold's position as one that makes something like hope possible, without sliding into negligent naivety. Nevertheless, we defiantly assert this word. Hope lies in movement in the threshold, in the refusal to accept arrival as a benchmark.

Ersan Mondtag's work **Monument of an Unknown Man** begins in front of the portal of the German Pavilion. The earth, which blocks off access to the single-point perspective, has a history of migration. Some of it comes from the place where Ersan Mondtag's grandfather Hasan Aygün set off for an uncertain future in West Berlin in 1965. The earth is in motion, utopian, uncontrollable, vulnerable. The threshold is the place where all those are sent who have been denied the right to arrive and thus a history and future as well. But the now is not a place where you can stay.

The pavilion's aesthetic posture of domination can only be robbed of its power when its boundaries are dissolved. The German exhibition, therefore, does not stop at the walls of the German pavilion but takes a boat and crosses over to the island of La Certosa instead, where visitors land on the threshold between cultural and natural landscape, in a perceptual space that obeys other laws. The island is not a pristine, untouched place, it has a human history and a natural history, it whisks you away into a fragile situation in which non-human nature tries to cope with the ruins of human culture.

In their works, Michael Akstaller, Nicole L'Huillier, Robert Lippok, and Jan St. Werner undertake reconfigurations of space that invalidate the pavilion from a distance. What's inside, what's outside? Seen from the position of the threshold, these categories are muddled. On La Certosa we must adjust our tools for perception, we must set ourselves in motion and, with every step we take, the contexts of meaning change. The body becomes a resonance chamber, the threshold between different states. What we think we know when we see a ruin, a swampy landscape, a bunker fragment, or a forest on the shores of the lagoon is contradicted, reinforced, confused, and expanded by works that interact with the landscape and with each other in extremely varied ways.

We can only overcome the violent space of punctuation through political boundaries with a concept that is transdisciplinary and involves multiple artistic languages. When traversing these artistic positions and experiencing their superimposition, the threshold can be experienced as a walkable space.

In his novel **Time Shelter**, Georgi Gospodinov, who chronicled the process of creating this Biennale exhibition, addresses the temptation to go back to the past, to surrender to nostalgia, and to block out the catastrophic signs of history in order to escape the pressure to act in the present. The book refers to an attempt to freeze time and live within that time capsule. For Gospodinov, the past is a monster lying in wait for us. I wish to counteract uncritical nostalgia and the tendency towards backwardness as they are portrayed in the novel. Thresholds are the shared moments of the present that cannot be obtained as a finished concept.

I consider the pavilion's architecture to be a lie, a dangerous fairy tale of apparent harmony. With **Thresholds**, we encounter this harmony through asynchrony and temporal ambivalence. We cannot curate the present, but we can create transient, disparate perceptual spaces that disturb the certainties constituting our self-confidence in the present.

On the island of La Certosa, these spaces become a physical experience. From deep in the ground of history, Robert Lippok draws the sound of his work - the earth underneath the grass is not devoid of history, and Lippok amplifies those signals in **Feld (Field)**. Within the fraught space between the ruin and a line dividing the island acoustically, Jan St. Werner's **Volumes Inverted** creates a space of meaning beyond images, which changes with every step and turns us into protagonists in the work of art. In **Encuentros (Encounters)**, Nicole L'Huillier develops a transmitter-receiver system that translates the sounds of the island into varying frequencies. The sounds of the island itself are the central source for Nicole L'Huillier's work, her membranes are feeling and listening entities in search of an encounter. They inhabit the island and enter into communication with the environment of La Certosa on a frequency level. And, in dialogue with the vegetation of the island, Michael Akstaller searches for the temporal in-between space, the lost ability to listen to answers.

If it is true that our future also depends on how we tell our history, then the moment of perception on the threshold is crucial. What opens up from there is everything but a calm, static picture. The monument is inhabited, the past moves in between the visitors, acting differently than planned, than predicted. In the spheres of Yael Bartana's vision, we are swept away into an overwhelming world of images until we realize that the future is happening without us there. On La Certosa I must move, engage in listening in order to discover.

In recognition of our origins and histories, and in dialogue with these places in Venice, we designed **Thresholds** together as a transdisciplinary work that acknowledges our own limitations. In this collaboration as a network that uses walls and leaves them behind, we are seeking something like hope in times that offer no grounds for it. Not out of the hubristic belief that we can change the world, but out of despair for the world, we attempt to be those grounds ourselves.

Der Weg vom Schiffsanleger zur Insel La Certosa führt über einen langen Steg. Es ist ein Zwischenbereich, der den Blick freigibt: S. Elena und die Stadt auf der einen Seite, die Insel auf der anderen Seite. Es ist nicht klar, wo die Insel eigentlich beginnt, es ist nicht klar, ob ich mich in Richtung Zukunft begeben und die Vergangenheit hinter mir lasse oder ob ich auf dem Weg aus der Zukunft in die Vergangenheit bin. Hier entstand der Gedanke, der Arbeit am deutschen Beitrag zur Biennale den Titel **Thresholds** – Schwellen – zu geben.

In einer Zeit der globalen Krisen und der Kriege haben wir uns die Frage gestellt: Wie sehen Orte des Zusammenhalts aus? Wie können wir das nationalstaatlich geprägte Denken und Raumkonstrukt verlassen? Veränderung fängt da an, wo ich mir der Vorläufigkeit meiner Position bewusst werde. Wenn die Träume schlafen an der Schwelle zum erwachen. Die Position der Schwelle ist solch ein vorläufiger Ort zwischen einer Vergangenheit, die verschwindet, und einer Zukunft, die wir noch nicht betreten haben. Wie kann es gelingen, aus den harten Grenzen, die der Deutsche Pavillon mit seinen übermächtigen Mauern vorgibt, eine Situation des Übergangs zu schaffen, die den Blick öffnet, den Moment dehnt und die Linie zur Schwelle macht? Wie ist es möglich, eine komplette Erzählung in Fragmenten zu erzählen? Vielleicht hilft der Begriff der Schwelle, die Praxis der Logik in Frage zu stellen.

Thresholds bedeutet in unserer Arbeit das Wecken der Sehnsucht nach Deterritorialisierung der politischen Fantasie. Wir erleben gerade die extreme Ausformulierung der Verhaftung im nationalstaatlichen, territorialen Denken, das unseren Diskurs über Geschichte und damit auch über die Zukunft beherrscht. Für viele Menschen auf der Welt ist das Leben auf der Schwelle zwischen Staatsangehörigkeiten und Zugehörigkeiten eine traumatische und gewaltsame Erfahrung. Unser Beitrag versucht, aus dieser Erfahrung eine Position der Erkenntnis zu generieren und für einen Moment die Grenzen zu überschreiten. Von der Schwelle aus wird mehr sichtbar, überlagern sich Wahrnehmungen und Bilder. In seinen Texten hat Louis Chude-Sokei, der als Chronist die Vorbereitungen auf dieses Projekt theoretisch beeinflusst hat, auf den Zusammenhang von Wahrnehmung der Schwelle und Migration als Erfahrung hingewiesen. Wenn wir den Pavillon nicht durch das dafür vorgesehene Portal betreten, dann deshalb, weil wir vom ersten Moment an die Schwelle als Ort der Betrachtenden vorschlagen wollen. Schwellen sind nicht dafür vorgesehen, zu bleiben. Sie sind Übergangsräume. Für uns soll der Pavillon ein solcher Raum sein, ein Raum, in dem die Besucher:innen unterwegs sind, ein Raum, in dem es kein Ankommen gibt.

Wir betreten den Pavillon, um ihn zu verlassen. In Yael Bartanas Arbeit **Light to the Nations** geht es um nicht weniger als um die radikale Frage nach dieser Option. Ist die letzte Konsequenz aus dem Scheitern der menschlichen Gemeinschaft das Verlassen der Erde?

Zugleich ist ihr Raumschiff eine Erzählung der Möglichkeiten dessen, was eine Zukunft hätte gewesen sein können, wenn der Impuls der Heilung statt der Zerstörung das Maß des Handelns gewesen wäre. Ohne sich fahrlässiger Naivität schuldig zu machen, scheint es derzeit fast unmöglich, die Position der Schwelle als eine einzunehmen, die etwas wie Hoffnung möglich macht. Wir behaupten dennoch trotz dieses Wort. Hoffnung liegt in der Bewegung auf der Schwelle, in der Nichtakzeptanz des Ankommens als Maßstab.

Ersan Mondtags Arbeit **Monument eines unbekannten Menschen** beginnt vor dem Portal des Deutschen Pavillons. Die Erde, die den Zugang zur Zentralperspektive versperrt, hat Migrationsgeschichte. Sie stammt in Teilen aus dem Ort, aus dem Ersan Mondtags Großvater Hasan Aygün 1968 in eine ungewisse Zukunft Richtung Westberlin aufbrach. Die Erde ist in Bewegung, utopisch, unbeherrschbar, verletzlich. Die Schwelle ist der Ort, an den alle verwiesen werden, denen das Recht auf Ankommen und damit Geschichte und Zukunft verweigert wird. Das Jetzt aber ist kein Ort, an dem man bleiben kann.

Dem ästhetischen Überwältigungsgestus des Pavillons seine Macht zu nehmen, kann nur gelingen, indem man ihn entgrenzt. Der deutsche Beitrag bleibt deshalb nicht bei den Mauern des deutschen Pavillons stehen, sondern nimmt ein Boot und setzt zur Insel La Certosa über. Hier landet die Besucherin auf der Schwelle zwischen Kultur- und Naturlandschaft, in einem Wahrnehmungsraum, der anderen Gesetzmäßigkeiten folgt. Die Insel ist kein unberührter Ort, sie hat eine Menschengeschichte und eine Naturgeschichte, sie entführt in eine fragile Situation, in der nichtmenschliche Natur mit den Ruinen menschlicher Kultur zu rechtzukommen sucht.

Die Neukonfiguration von Raum, die Michael Akstaller, Nicole L'Huillier, Robert Lippok und Jan St. Werner in ihren Arbeiten vornehmen, setzt den Pavillon aus der Distanz außer Kraft. Was ist innen, was ist außen? Von der Position der Schwelle gesehen, werden diese Kategorien verwirrt. Auf La Certosa müssen wir unsere Wahrnehmungstools umstellen, müssen uns in Bewegung setzen und mit jedem Schritt verändert sich der Bedeutungszusammenhang. Der Körper wird zum Resonanzraum, zum Schwellenbereich zwischen verschiedenen Zuständen. Was wir zu wissen glauben, wenn wir eine Ruine, eine Sumpflandschaft, ein Bunkerfragment oder einen Wald am Ufer der Lagune sehen, wird konterkariert, verstärkt, irritiert und erweitert durch die Arbeiten, die auf extrem unterschiedliche Art mit der Landschaft und miteinander interagieren.

Den gewalttätigen Raum der Zeichensetzung politischer Grenzen können wir nur in einem transdisziplinären künstlerisch mehrsprachigen Konzept überwinden. Im Durchlaufen der künstlerischen Positionen und in der Erfahrung ihrer Überlagerung wird die Schwelle als beweglicher Raum erfahrbar.

Georgi Gospodinov, der als Chronist die Arbeit an diesem Beitrag zur Biennale begleitet hat, erzählt in seinem Roman **Zeit-**

zuflucht von der Verlockung, sich in die Vergangenheit zurückzusetzen, sich der Nostalgie zu ergeben und die katastrophischen Zeichen der Geschichte auszublenden, um dem Druck in der Gegenwart handeln zu müssen zu entfliehen. Das Buch bezieht sich auf einen Versuch, die Zeit einzufrieren und in dieser Zeitkapsel zu leben. Für Gospodinov ist die Vergangenheit ein Ungeheuer, das uns auflauert. Unkritischer Nostalgie und der Tendenz zur Rückwärtsbezogenheit, wie sie im Roman thematisiert wird, möchte ich entgegenwirken. **Thresholds** sind die geteilten Momente der Gegenwart, die als abgeschlossenes Konzept nicht zu haben ist.

Ich betrachte den Pavillon in seiner Architektur als Lüge, als ein gefährliches Märchen scheinbarer Harmonie. Mit **Thresholds** begegnen wir dieser Harmonie durch Asynchronität und zeitliche Ambivalenz. Wir können Gegenwart nicht kuratieren, aber momenthaft disparate Wahrnehmungsräume schaffen, die die Gewissheiten verunsichern, aus denen sich unser Selbstbewusstsein von Gegenwart zusammensetzt.

Auf der Insel La Certosa wird dies körperlich erfahrbar. Tief aus dem Boden der Geschichte holt Robert Lippok den Klang seiner Arbeit – die Erde unter dem Gras ist nicht geschichtslos, Lippok verstärkt mit **Feld** ihre Signale. Im Spannungsraum zwischen der Ruine und einer Linie, die die Insel akustisch teilt, setzt Jan St. Werner mit **Volumes Inverted** einen Bedeutungsraum jenseits der Bilder, der sich mit jedem Schritt verändert und uns zu Akteuren des Kunstwerks macht. Mit **Encuentros** entwickelt Nicole L'Huillier ein Sender-Empfänger-System, das die Klänge der Insel in variierende Frequenzen übersetzt. Ihre Membranen sind Fühler und zuhörende Entitäten auf der Suche nach einer Begegnung. Sie bewohnen die Insel und treten in Kommunikation mit der Umwelt von La Certosa. Und Michael Akstaller sucht mit **Scattered by the trees** im Dialog mit der Vegetation der Insel nach dem zeitlichen Zwischenraum, der verloren gegangenen Fähigkeit des Zuhörens auf Antworten.

Wenn es stimmt, dass unsere Zukunft auch davon abhängt, wie wir Geschichte erzählen, dann ist der Wahrnehmungsmoment auf der Schwelle entscheidend. Was sich von hier aus eröffnet, ist kein ruhiges, statisches Bild. Das Monument ist bewohnt, die Vergangenheit bewegt sich zwischen den Besucher:innen hindurch, agiert anders als geplant, als vorhergesehen. In den Sphären von Yael Bartanas Vision werden wir in eine überwältigende Bildwelt entführt, bis wir wahrnehmen, dass hier die Zukunft ohne uns stattfindet. Auf La Certosa muss ich mich bewegen, mich auf das Hören einlassen, um zu entdecken.

Wir haben **Thresholds** gemeinsam konzipiert, in Anerkennung unserer Herkunft und Geschichten und in der Begegnung mit den Orten in Venedig als disziplinenübergreifende, unsere eigenen Grenzen erkennende Arbeit. In der Kollaboration als Netzwerk, das die Mauern benutzt und verlässt, suchen wir nach so etwas wie Hoffnung in Zeiten, die dazu keinen Anlass bieten. Nicht aus der Selbstüberhebung, die Welt verändern zu können, sondern aus Verzweiflung über die Welt, versuchen wir selbst ein solcher Anlass zu sein.

Louis Chude-Sokei

En

From Thresholds and Echoes: On Migrant Listening

We move through doorways too quickly. The only time we take them seriously is during earthquakes when they are safer even than desks or tables as the comforts of certainty, crumble, shake and shatter. Doorways, however, are more than load bearing structures, or obligatory demarcations. If we pay attention to our motion through these thresholds, it is possible to acknowledge a shift in pressure, sometimes sound because space, even to the blind and the deaf, makes clear it's distinction from other spaces, on the skin, certainly in the ear. This is because doorways divide space, but also prepare us for space, and the ear translates the outside inside rendering space intimate, giving emptiness character. This is why migration is also an act of listening.

Doorways are physical markers of transition. However, it is likely that only immigrants remember this, or those for whom places either traumatic memory or hesitant aspiration. This might be why in such houses, doorways may be decorated with small tokens and reminiscences of paths taken, and not images of those left behind, lost in the undertow or receipts of money sent home. Some cultures decorate their walls in powerful expressions of ownership or belonging. For those who may have been crippled or rendered timid by migration, doorways are fold in space and time, a waystation for those who know how easy it is to disappear or to never, ever arrive.

Thresholds is about space, moving through a house, a building but also encountering the world through it. It is about passages, tunnels, and about how space gives rise to meanings, particularly from culture to culture, ethnic group to ethnic group, and how communities in motion make home within spaces that are often inhospitable, and often incarcerate or expel them. After all, to speak of space, is to speak also of borders. Thresholds is about how these migrants, refugees, marginal people, and artists make space into other space. Shaping space into nooks, crannies, corners, exulting in its shadows, and its distortion. Just as we can say, different groups of people, social classes, and cultures, see things differently. What does culture sound like? How do different groups privilege different elements in the Sonic field?

De

Schwellen und Echos: Über migrantisches Hören

Wir gehen zu schnell durch Türöffnungen. Richtig ernst nehmen wir sie nur bei Erdbeben, denn wenn die Annehmlichkeiten der Gewissheit bröckeln, wackeln und zersplittern, sind sie sicherer als Schreibtische oder Tische. Türöffnungen sind jedoch mehr als tragende Strukturen oder obligatorische Demarkationen. Gehen wir durch Türen, können wir, wenn wir darauf achten, Veränderungen des Luftdrucks, manchmal auch des Klangs spüren, denn selbst für Blinde und Taube macht der Raum deutlich – auf der Haut, gewiss aber im Ohr –, dass er sich von anderen Räumen unterscheidet. Das liegt daran, dass Türen den Raum teilen, uns aber auch auf den Raum vorbereiten, und das Ohr überträgt das Außen nach innen, macht den Raum intim und verleiht der Leere Charakter. Deshalb ist Migration auch ein Akt des Hörens.

Türöffnungen sind physische Marker des Übergangs. Wahrscheinlich erinnern sich aber nur Einwanderer daran, oder diejenigen, für die Orte entweder eine traumatische Erinnerung oder eine zaghafte Sehnsucht verkörpern. Deshalb vielleicht werden in solchen Häusern die Türöffnungen anstatt mit Bildern derjenigen, die man zurückgelassen hat, die im Sog verloren gegangen sind, manchmal mit kleinen Zeichen und Erinnerungen an zurückgelegte Wege geschmückt oder mit Quittungen für nach Hause geschicktes Geld. Manche Kulturen schmücken die Wände mit kraftvollen Symbolen, die auf Besitz oder Zugehörigkeit verweisen. Für die Menschen aber, die infolge der Migration gelähmt oder ängstlich sind, sind Türöffnungen Falten in Raum und Zeit, eine Zwischenstation für diejenigen, die wissen, wie leicht es ist, zu verschwinden oder nie und niemals anzukommen.

Bei Thresholds geht es um den Raum, um die Bewegung durch ein Haus, ein Gebäude, aber auch um die Begegnung mit der Welt durch diesen Raum. Es geht um Passagen, Tunnel und darum, wie Raum Bedeutungen entstehen lässt, insbesondere von Kultur zu Kultur, von Ethnie zu Ethnie, und wie Gemeinschaften, die unterwegs sind, sich in Räumen niederlassen, die oft unwirtlich sind, sie oft einsperren oder vertreiben. Denn wenn man von Räumen spricht, spricht man auch von Grenzen. In Thresholds geht es darum, wie Migrant*innen, Flüchtlinge, Marginalisierte und Künstler Raum in anderen Raum verwandeln. Sie bilden den Raum zu Ecken, Ritzen und Winkeln um, erfreuen sich an seinen Schatten und seiner Verzerrung. Thresholds basiert auf einem meiner Hauptanliegen, nämlich dass wir, so wie wir von verschiedenen Gruppen, sozialen Klassen und Kulturen sprechen, auch davon sprechen können, dass deren Angehörige die Dinge anders sehen. Wie hört sich Kultur an? Welche unterschiedlichen Elemente in der Welt des Klangs werden von den verschiedenen Gruppen bevorzugt?

La Certosa

En

The Island

Thresholds is the first exhibition from the German representation to leave the German Pavilion, the monumental and historically fraught building located in the Giardini. This outward step is not only a way of dealing with the totality of the fascist architecture of the National Socialist building, but also, at the same time, a signal against the nation-state orientation of the Biennale's garden. An Augustinian monastery was founded on the island in 1199 and, in 1424, the monastery and church were handed over to the Carthusians of Florence, who gave the island its name. Those who worked on the church, which was rebuilt in 1492, included Titian and Tintoretto. Under Napoleon the monks were forced to leave the island. It began to be used for military purposes as an ammunition depot, and in 1968 the barracks were emptied. The ruins of the monastery and numerous bunkers and ramparts still tell of the island's eventful religious and military history.

Today, the island of La Certosa, as a park open to the public in the city of Venice, serves as a kind of antithesis to the walled territory of the countries representing themselves. **Thresholds'** second exhibition space thus engages in a critical dialogue with both the pavilion and the Giardini. The monumentality of the building is contrasted with the immaterial medium of sound. Moving out of the building creates, in retrospect, a resonance that reverberates from La Certosa back towards the pavilion, turning this step-out into a step-in as well. In this context, the country-construct of the Giardini, and the pavilion itself, are subtly deconstructed. The works exhibited on La Certosa challenge our awareness of the present and the environment around us by opening up new spaces of experience and by drawing attention to everyday acoustic phenomena that seem banal at first listen. The noise of a ship, the wind in the trees, the sound of the waves, birds chirping and, in between, disconcerting and simultaneously harmonious compositions guide our movement and question our ways of listening. This is where a vision of a shared future begins: where we learn to listen to our fragile and wounded environment, to ourselves, and to each other.

De

Die Insel

Mit **Thresholds** verlässt zum ersten Mal ein deutscher Beitrag das in den Giardini gelegene monumentale und historisch belastete Gebäude des deutschen Pavillons. Dieser Schritt nach außen ist nicht nur ein Umgang mit der vermeintlichen Endgültigkeit der faschistischen Architektur des nationalsozialistischen Bauwerks, sondern gleichzeitig ein Zeichen gegen den nationalstaatlich aufgeladenen Garten der Biennale. Auf der Insel La Certosa wurde 1199 ein Augustinerkloster gegründet, 1424 wurden Kloster und Kirche an die Karthäuser von Florenz übergeben, die der Insel den Namen gaben. In der 1492 neu errichteten Kirche arbeiteten neben anderen Tizian und Tintoretto. Unter Napoleon mussten die Mönche die Insel verlassen. Es begann eine militärische Nutzung als Munitionsdepot, 1968 wurde die Kaserne geräumt. Die Klosterruine und die zahlreichen Bunker- und Wallanlagen erzählen bis heute von der wechselvollen sakralen und militärischen Geschichte der Insel.

Die Insel La Certosa bildet heute als öffentlich zugänglicher Park der Stadt Venedig eine Art Gegenpol zu dem ummauerten Territorium der sich präsentierenden Länder. Der zweite Ausstellungsort von **Thresholds** tritt somit in einen kritischen Dialog mit dem Pavillon und den Giardini. Der Monumentalität des Baus wird das immaterielle Medium Sound entgegengesetzt. Die Bewegung aus dem Gebäude verursacht, retrospektiv betrachtet, eine Resonanz, die von La Certosa in Richtung Pavillon zurückhält, wodurch der Schritt heraus zu einem Schritt hinein wird. Das Länderkonstrukt in den Giardini und auch der Pavillon selbst werden in diesem Zusammenhang auf subtile Art und Weise dekonstruiert. Die Beiträge auf La Certosa fordern unser Bewusstsein für die Gegenwart und die uns umgebende Umwelt heraus, indem sie neue Erfahrungsräume öffnen und Aufmerksamkeit für beim ersten Hinhören banal erscheinende akustische Alltagsphänomene generieren. Der Lärm eines Schiffs, der Wind in den Bäumen, das Rufen spielender Kinder, das Rauschen der Wellen, Vögel, die zwitschern und zwischendrin irritierende und zeitgleich harmonisch erscheinende Kompositionen, die Bewegung leiten und unsere Art des Zuhörens hinterfragen. Die Vision einer gemeinsamen Zukunft fängt hier an: dort, wo wir lernen, unserer fragilen und verwundeten Umwelt, uns selbst und einander zuzuhören.

Robert Lippok

Feld

Speakers, 3D printed sound reflectors, amplifier, 8-channel media player/Lautsprecher, 3D gedruckte Schallreflektoren, Verstärker, 8 Kanal Media Player

En

For his work **Feld** (Field), Robert Lippok has ventured into the surrounding area to lay a sonic net that stretches between the functional buildings of the marina and the ruins of the monastery. To create it he lodged twelve woofers in the ground, installing them in the landscape in a way that creates an asymmetrical field to the right and left of the path. Instead of an enclosure defined by fences or barriers, this field is marked out by the magnetism of Lippok's soundscape. A field refers to a cultivated landscape, historically it was the symbol of humans settling down and establishing agrarian communities. This is one aspect of Lippok's inspiration for this work. Through the components of its structure, the renatured landscape of La Certosa tells the story of its continuous transformation by man. Lippok's "field" is not a natural meadow, instead it once served as the foundation for monastery buildings and later for military installations. During its centuries of monastic use, the island was also home to bustling agricultural activity. In his work, Robert Lippok interrogates this earth that has been plowed up several times over the centuries and gives a voice to the layers of the past. His work opens up a space beneath the surface that blends with the island's natural soundscape. No landscape, no future is without its preconditions - Lippok imparts a contemporary presence to the historical consciousness of the island's idyllic landscape. Sound recordings of the empty German Pavilion have also been incorporated into his work. Together with the religious and military history of the island, they compose the associative raw material for the work. While the earth in the pavilion is the central motif of this act of overwriting, with his work Lippok inscribes himself into the terrestrial structure of the island. His work is not a single-point soil sample, but rather an electroacoustic field experiment that makes the present tangible as a threshold between past and future. Like the repeatedly overwritten layers of earth on the island, every palimpsest holds a promise: that nothing is lost for good, and yet something new can be created on the same ground.

De

Für seine Arbeit **Feld** hat Robert Lippok geht Robert Lippok in die Fläche und legt ein klangliches Netz, das sich zwischen den Funktionsgebäuden der Marina und der Klosterruine spannt. Dafür hat er zwölf Tieftonlautsprecher in den Boden eingebracht und so in der Landschaft installiert, dass rechts und links des Weges ein asymmetrisches Feld entsteht, das nicht durch Zäune oder Absperrungen eingegrenzt ist, sondern durch den Magnetismus von Lippoks Klangfläche markiert wird. Ein Feld bezeichnet eine Kulturlandschaft, es ist geschichtlich das Sinnbild für Sesshaftwerdung und Besiedelung. Dies ist ein Aspekt, der Lippok zu der Arbeit inspiriert hat. Die renaturierte Landschaft von La Certosa erzählt in den Bestandteilen ihrer Struktur von ihrer fortlaufenden Überformung durch den Menschen. Lippoks „Feld“ ist keine natürliche Wiese, sondern war einst Baugrund für Klostergebäude und später militärische Anlagen. In den Jahrhunderten der monastischen Nutzung existierte auf der Insel zudem rege Landwirtschaft. Mit seiner Arbeit befragt Robert Lippok die über Jahrhunderte mehrfach umgepflügte Erde und gibt den Schichten der Vergangenheit eine Stimme. Seine Arbeit eröffnet einen Raum unter der Oberfläche, der sich mit der natürlichen Klanglandschaft der Insel mischt. Keine Landschaft, keine Zukunft ist voraussetzungslos - Lippok verleiht dem historischen Bewusstsein der idyllischen Landschaft der Insel gegenwärtige Präsenz. In seine Arbeit sind auch Aufnahmen aus dem Deutschen Pavillon eingeflossen. Zusammen mit der sakralen und militärischen Geschichte der Insel bilden sie das assoziative Ausgangsmaterial der Arbeit. Während die Erde im Pavillon das zentrale Motiv der Übersbeschreibung ist, schreibt sich Lippok mit seiner Arbeit in die terrestrische Struktur der Insel ein. Seine Arbeit ist keine punktuelle Bodenprobe, sondern ein elektroakustischer Feldversuch, der die Gegenwart als Schwelle zwischen Vergangenheit und Zukunft fühlbar macht. Wie die immer wieder überschriebenen Erdschichten der Insel birgt jedes Palimpsest ein Versprechen: dass nichts endgültig verloren geht, und dennoch etwas neues auf dem selben Grund entstehen kann.

Jan St. Werner

Volumes Inverted

Volume Inverted Ruin/Ruine

Kinetik Loudspeaker Instrument with Electronic Sound/
Kinetisches Lautsprecherinstrument mit elektrischen Klang
Metal Case, Tweeters, Motor, Sound/Metallhülle, Kalottenlaut-
sprecher, Motor, Klang

Volume Inverted Lagoon/Lagune

Loudspeaker Instrument with Electronic Sound/Lautspre-
cherinstrument mit elektrischen Klang
Aluminium Case, Horns, Sound/Aluminiumhülle, Hörner, Klang

En

For his installation **Volumes Inverted**, Jan St. Werner uses two custom-made loudspeaker instruments that generate clear sound reflections of the surroundings. One of the loudspeaker instruments rotates slowly around its own axis in the center of the ruin, producing ever new sound artifacts through the mixture of direct sound and spatial reflections. The other instrument stands on a pole in the wetlands of the lagoon and emits sound beams towards the island and its buildings. Complex reflections cause the sound particles to spread over a wide area. The result is an acoustic exchange between inside and outside, which calls into question one's own location and requires spatial orientation to be readjusted.

In **Volumes Inverted**, Werner uses high-frequency acoustic spectra that are modulated in pitch and phase. This frequency range is usually occupied by birds, frogs, and crickets. If the acoustic pressure is high enough, the ear can produce acoustic emissions from the inner ear (otoacoustic emissions) as a distortion product - artifacts that manifest themselves as hallucinations in the auditory system. These phenomena are also known as ghost sounds. The correlation between the ghost tones in the listener's head and the movement of the partial tones in physical space can be experienced intuitively but remains unpredictable. Perception thus becomes a negotiation; we are simultaneously both inside and outside the sound. Here Werner deals with the idea that a thing happens at one time but is experienced in different ways depending on location. In addition to perspective, he also experiments with material, architecture, distance, and scale.

The word "volume" is understood here in the sense of the three-dimensional unit of measurement for spatial fullness, which determines the size of closed buildings or vessels. Jan St.

Werner's work is an extension of this concept, an attempt to relativize the conventional concept of space and to understand it in terms of a cybernetic understanding as a dynamic control loop.

De

Für seine Installation **Volumes Inverted** (Invertierte Volumen) nutzt Jan St. Werner zwei speziell entwickelte Lautsprecherinstrumente, die deutliche Klangreflektionen der Umgebung erzeugen. Eines der Lautsprecherinstrumente dreht sich im Zentrum der Ruine langsam um die eigene Achse produziert durch die Mischung direktem Schall und Raumreflektionen immer neue Klangartefakte. Das andere Instrument steht auf einem Pfahl im Feuchtgebiet der Lagune und sendet Klangstrahlen in Richtung der Insel und ihrer Gebäude. Durch komplexe Reflektionen breiten sich die Klangpartikel weitflächig aus. Es entsteht ein akustischer Austausch zwischen Innen und Außen, durch den die eigene Verortung in Frage gestellt wird und die räumliche Orientierung neu justiert werden muss.

Für **Volumes Inverted** arbeitet Werner mit hochfrequenten Klangspektren, die in Tonhöhe, Rhythmik und Frequenzphase moduliert werden. Dieser Frequenzbereich wird auch von Vögeln, Fröschen oder Grillen genutzt. Wenn der Schalldruck stark genug ist, kann das Ohr akustische Aussendungen des Innenohrs (otoakustische Emissionen) als Verzerrungsprodukt erzeugen – Artefakte, die sich als Halluzinationen im auditorischen System manifestieren. Diese Phänomene werden auch Geistertöne genannt. Die Korrelation zwischen den Geistertönen in den Köpfen der Zuhörenden und der Bewegung der Teiltöne im physischen Raum kann intuitiv erfahren werden und bleibt unvorhersehbar. Die Wahrnehmung wird so zum Paradox; wir befinden uns gleichzeitig innerhalb und außerhalb des Klangfeldes, was wir selbst herstellen oder aus der Umgebung zu uns gelangt, ist nicht eindeutig zu definieren. Werner geht es dabei um den Gedanken, dass Erfahrungen je nach Standort unterschiedlich erlebt werden. Neben der Perspektive wird auch mit Materialbeschaffenheiten, Architektur, Distanz und Größenverhältnissen experimentiert.

Das Wort „Volumen“ wird hier im Sinne der dreidimensionalen Maßeinheit für Raumfülle verstanden, die die Größe geschlossener Gebäude oder Gefäße bestimmt. Die Arbeit von Jan St. Werner ist eine Erweiterung dieses Begriffs, ein Versuch, den konventionellen Raumbegriff zu relativieren und im Sinne eines kybernetischen Verständnis als dynamischen Regelkreis zu begreifen.

NL Nicole L'Huillier Encuentros

Elastic membrane microphones made of silicone and piezoelectric sensors, outdoor speakers in painted steel structure, effect pedals, electronics/Elastische Membranmikrofone aus Silikon und piezoelektrische Sensoren, Außenlautsprecher in lackierter Stahlstruktur, Effektpedale, Elektronik

En

Ambiguity, belonging, and codes of communication are fundamental to the work of Nicole L'Huillier. For her installation **Encuentros** (Encounters), she developed a transceiver system that translates the island's sounds into varying frequencies and mixes artificial and natural sounds into an acoustic space. This system comprised of rectangular listening membranal apparatuses rethink the observer and observed from a posthuman perspective, where the observer is not exclusively human and the action of observing or being observed is in the intra-activity of two performative networked systems. In its receiver function the membranal apparatuses respond to the sounds near them, activating a sound system based on the reciprocal relationship of transmitting and receiving. A membrane is a porous structure that is elastic in its essence and like the skin, a threshold that mediates and permeates continuity. It has the condition of being inner and outer at the same time, and is conceptually and physically a body of dualisms and multiplicities. A resonant membrane has the capacity of receiving vibrations as well as producing and transferring them, which means that a membrane can receive as well as transmit sounds. In this regard **Encuentros** is a perpetual and dynamic call-and-response, an improvisational architecture where the act of listening/receiving is foundational. The membranal apparatuses produce and receive vibrations, separate and connect. They inhabit the island and enter into an ongoing conversation with the (natural and artificial) sounds of this environment, which leads to the blurring of borders transforming into a sonic condition of being inbetween. With her work L'Huillier challenges our understanding of belonging by disrupting the threshold of what once was and what may become – a physical and theoretical place of reconfigurations.

De

Mehrdeutigkeit, Zugehörigkeit und Kommunikationscodes sind grundlegend für die Arbeit von Nicole L'Huillier. Für ihre Installation **Encuentros** (Begegnungen) entwickelte sie ein Transceiver-System, das die Geräusche der Insel in verschiedene Frequenzen übersetzt und künstliche und natürliche Klänge zu einem akustischen Raum mischt. Dieses System, das aus rechteckigen, hörenden Membranapparaten besteht, denkt die Rolle des:der Beobachtenden und des:der Beobachteten aus einer posthumanen Perspektive, in der die:der Beobachtende nicht ausschließlich menschlich ist und der Akt des Beobachtens oder Beobachtetwerdens in der Intraaktivität zweier performativer, vernetzter Systeme liegt. In ihrer Funktion als Empfänger reagieren die Membranapparate auf die Klänge in ihrer Nähe und aktivieren ein Klangsystem, das auf der wechselseitigen Beziehung von Senden und Empfangen beruht. Eine Membran ist eine poröse Struktur, die in ihrem Wesen elastisch ist und wie die Haut nicht als starre Grenze, sondern als Schwelle gesehen werden sollte, die als vermittelndes Element für Kontinuität sorgt und sie durchdringt. Sie hat die Eigenschaft, gleichzeitig innen und außen zu sein, und ist konzeptionell und physisch ein aus Dualismen und Vielheiten zusammengesetzter Körper. Eine Resonanzmembran ist in der Lage, Schwingungen zu empfangen, aber auch zu erzeugen und weiterzuleiten, was bedeutet, dass sie sowohl Töne aufnehmen als auch weiterleiten kann. Sie existiert unbestreitbar als ein Dazwischen, als kommunikative Grenze, die sich immer in direktem Kontakt und stetiger Rekonfiguration mit ihrem Körper und ihrem Medium befindet. So gesehen fungiert **Encuentros** als ständiges und dynamisches Ruf-Antwort-System, als improvisierte Architektur, in der der Akt des Hörens/Empfangens grundlegend ist. Die membranartigen Apparate erzeugen und empfangen Schwingungen, trennen und verbinden sich. Sie bewohnen die Insel und befinden sich in einem fortwährenden Gespräch mit den (natürlichen und künstlichen) Klängen ihrer Umgebung, das zu einer Verwischung der Grenzen führt und diese in einen klanglichen Zustand des Dazwischenseins verwandelt. Mit ihrer Arbeit stellt L'Huillier unser Verständnis von Zugehörigkeit in Frage, indem sie die Schwelle zwischen dem, was einmal war, und dem, was werden kann, durchbricht, und sie in einen physischen und theoretischen Ort der Rekonfiguration verwandelt.

MA Michael Akstaller Scattered by the Trees

Wood, Steel, 2 channel audio/Holz, Stahl, 2-Kanal-Audio

En

At the rear of the island, beyond the old fortress walls, lies a small forest. This area used to be separate, but as a result of climate change and landfills, two islands became one. **Scattered by the Trees** by Michael Akstaller examines the acoustic peculiarity of forests and groups of trees. In a clearing, he has installed two cones that send acoustic signals in the direction of the surrounding trees to make their forwarding effects perceptible. Recent research on the acoustics of the forest shows that the architecture of the trees and the forest floor is capable of transmitting certain frequencies over long distances, much like a telephone line that allows animals to share information, send warning signals, and find like-minded people. Even if they cannot “hear” themselves, i.e. presumably have no receptors for these frequencies, the trees make a significant contribution to making them audible. The interrelationship between forest floor and foliage, trunks and gaps, determines the characteristics of the spread. A complex system of absorption, reflection, and diffusion determines how and where the sound travels. The unadulterated pulse can only be heard at the source, everything else is modifications of the original sound, variations through layers of air, reflections through trees, bodies, winds. Akstaller’s cones are experimental constructions, measuring instruments, vocal organs which, built from precisely and individually manufactured layers of wood, can transport sound in the frequency spectra of the forests. They are tuned to the specific frequencies that make it possible to follow the dialogue of the ecosystem. The acoustic architecture of the forest makes it clear that territories are not fixed, they wander in the air, via sound, messenger substances, currents. Our environment is more complex than we can ever experience. It’s about respecting it, even though we don’t understand everything.

De

Im hinteren Teil der Insel, jenseits der alten Festungsmauern, befindet sich ein Wäldchen. Dieser Bereich war früher abgetrennt, durch Klimaveränderungen und Aufschüttungen wurde aus zwei Inseln eine. **Scattered by the trees (Von den Bäumen verstreut)** von Michael Akstaller befasst sich mit der akustischen Eigenheit von Wäldern und Baumgruppen. Auf einer Lichtung hat er zwei Cones installiert, die Signale in Richtung der umstehenden Bäume senden, um die Weiterleitungseffekte wahrnehmbar zu machen. Aktuelle Forschungen zur Akustik des Waldes zeigen, dass die Architektur der Bäume und des Waldbodens bestimmte Frequenzen über weite Distanzen weiterzuleiten instande ist, wie eine Fernsprechleitung, die es Tieren ermöglicht, Informationen auszutauschen, Warnsignale zu senden und Gleichgesinnte zu finden. Auch wenn sie selbst nicht “hören” können, also vermutlich über keine Rezeptoren für die Frequenzen verfügen, tragen Bäume maßgeblich dazu bei, dass diese Frequenzen hörbar werden. Es ist die Wechselbeziehung zwischen Boden und Blattwerk, Stämmen und Leere, die die Ausbreitungscharakteristik bestimmt. Ein komplexes System aus Absorption, Reflexion, Diffusion, das entscheidend dafür ist, wie und wohin der Klang wandert. Den unverfälschten Impuls hört man nur an der Quelle, alles andere sind Abwandlungen des originalen Klanges, Variationen durch durchschreitene Luftschichten, Reflexionen durch Bäume, Körper, Winde. Akstallers Cones sind Versuchsaufbauten, Messinstrumente, Stimmorgane, die, aus einzeln präzise gefertigten Holzschichten aufgebaut, den Klang in den Frequenzspektren der Wälder transportieren können. Sie werden auf die spezifischen Frequenzen gestimmt, die es ermöglichen, dem Dialog des Ökosystems zu folgen. An der akustischen Architektur des Waldes wird deutlich, dass Territorien nicht festgelegt sind, sie wandern in den Lüften, über Sound, Botenstoffe, Strömungen. Unsere Umgebung ist komplexer, als wir sie je erfahren werden können. Es geht darum, sie zu respektieren, auch wenn wir nicht alles verstehen.

Artists
Künstler*innen

Robert Lippok



En

Robert Lippok is a musician and visual artist. He founded the band Ornament und Verbrechen together with his brother Ronald Lippok in 1984. In the 1990s, they worked together with Stefan Schneider as to rococo rot and released music on numerous international labels, including Domino, Fat Cat, City Slang, Warp, and Sub Rosa. Since 2001, Lippok has been releasing solo projects and developing sound works for artists, choreographers, and architects such as Doug Aitken, Arno Brandhuber, Julian Charrière, David Chipperfield, Clara Jo, and Constanza Macras. As a visual artist, he deals with perception, spatial sound, and architecture. His works have been shown at the Centro de Exposiciones SUBTE, Montevideo (2023), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (2022), the 6th Ural Industrial Biennale, Ekaterinburg (2021), Gropius Bau, Berlin (2020, with Joulia Strauss), Berliner Festspiele (2019), neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (2019) and ZKM: Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe (2018), among others. Robert Lippok lives in Berlin.

De

Robert Lippok ist Musiker und Bildender Künstler. Er gründete 1984 zusammen mit seinem Bruder Ronald Lippok die Band Ornament und Verbrechen. In den 1990er Jahren arbeiteten sie gemeinsam mit Stefan Schneider als "to rococo rot" zusammen und veröffentlichten auf zahlreichen internationalen Labels, darunter Domino, Fat Cat, City Slang, Warp und Sub Rosa. Seit 2001 veröffentlicht Lippok Soloprojekte und entwickelt Soundarbeiten für Künstler:innen, Choreograf:innen und Architekt:innen wie Doug Aitken, Arno Brandhuber, Julian Charrière, David Chipperfield, Clara Jo oder Constanza Macras. Als Bildender Künstler setzt er sich mit Wahrnehmung, Raumklang und Architektur auseinander. Seine Arbeiten wurden unter anderem im Centro de Exposiciones SUBTE, Montevideo (2023), der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (2022), auf der 6. Ural Industrial Biennale, Ekaterinburg (2021), im Gropius Bau, Berlin (2020, mit Joulia Strauss), den Berliner Festspielen (2019), der neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (2019) und im ZKM: Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe (2018), gezeigt. Robert Lippok lebt in Berlin.

Jan St. Werner



En

Jan St. Werner is co-founder of the music group Mouse on Mars and releases music under his own name via the Edition Fiepblatter catalog, distributed by Thrill Jockey Records, Chicago. In the mid-1990s he was part of the Cologne collective A-Musik, collaborated with Markus Popp (Oval) as Microstoria, and developed music for the artist Rosa Barba. From 2006 to 2008, Werner was artistic director of STEIM, a Dutch studio for electro-instrumental music. Werner has realized sound interventions and exhibitions in art spaces such as the Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (2023), Lenbachhaus Munich (2023), HKW Berlin (2021), the 6th Ural Industrial Biennale, Ekaterinburg (2021), documenta 14 Athens and Kassel (2017), Institute of Contemporary Arts: ICA, London 2009, and Kunsthalle Düsseldorf 2004. He has been a visiting lecturer at MIT Massachusetts Institute of Technology (2017, 2016). From 2017 to 2021 he was a professor at the Academy of Fine Arts Nuremberg. There, together with Michael Akstaller, he initiated the Class for Dynamic Acoustic Research in 2017, which has been operating as the independent DAF collective since 2021. Jan St. Werner lives in Berlin.

De

Jan St. Werner ist Mitbegründer der Musikgruppe Mouse on Mars und veröffentlicht Musik unter eigenem Namen über die Edition Fiepblatter Katalog, vertrieben von Thrill Jockey Records, Chicago. Mitte der 1990er war er Teil des Kölner Kollektivs A-Musik, hat mit Markus Popp (Oval) als Microstoria zusammengearbeitet und Musik für die Künstlerin Rosa Barba entwickelt. Von 2006 bis 2008 war Werner künstlerischer Leiter des niederländischen Studios für Elektro-Instrumentalmusik STEIM. Werner realisierte Klanginterventionen und Ausstellungen in Kunsträumen wie der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (2023), im Lenbachhaus München (2023), im HKW Berlin (2021), bei der 6. Ural Industrial Biennale, Ekaterinburg (2021), der documenta 14 Athen und Kassel (2017), dem Institute of Contemporary Arts: ICA, London 2009 und der Kunsthalle Düsseldorf 2004. Er war unter anderem Visiting Lecturer am MIT Massachusetts Institute of Technology (2017, 2016). Von 2017 bis 2021 war er Professor an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg. Dort initiierte er mit Michael Akstaller 2017 die Klasse für Dynamische Akustische Forschung, die seit 2021 als eigenständiges Kollektiv DAF agiert. Jan St. Werner lebt in Berlin.

Nicole L'Huillier



En

Nicole L'Huillier is a transdisciplinary artist and researcher exploring sounds and vibrations as construction materials to delve into questions of agency, identity, collectivity, and vibrational imagination. Her work materializes through installations, sonic/vibrational sculptures, listening and sounding apparatuses, sonic-cybernetic experiments, performances, poems, and writing. She holds a Ph.D. in Media Arts & Sciences from MIT Massachusetts Institute of Technology (2022). Her work has been shown at Ming Contemporary Art Museum (McaM), Shanghai (2023), ifa-Galerie Stuttgart (2023), Bienal de Artes Mediales Santiago (2023, 2021, 2019, 2017), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (2022), Transmediale, Berlin (2022), Ars Electronica, Linz (2022, 2019, 2018), Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile (2022), 6th Ural Industrial Biennale, Ekaterinburg (2021), and La Biennale di Venezia – 16th International Architecture Exhibition (2018), among others. Nicole L'Huillier lives in Berlin.

De

Nicole L'Huillier ist eine transdisziplinär arbeitende Künstlerin und Wissenschaftlerin. Sie erforscht Klänge und Schwingungen als Materialien der Auseinandersetzung mit Handlungsspielräumen, Identität, Kollektivität und lebendiger Imagination in Installationen, Klang- oder Schwingungsskulpturen, Hör- und Klangapparaten, kybernetischen Klangexperimenten, Performances sowie Gedichten und Texten. 2022 promovierte sie in Media Arts & Sciences am MIT Massachusetts Institute of Technology. Ihre Arbeiten wurden unter anderem im Ming Contemporary Art Museum (McaM), Shanghai (2023), in der ifa-Galerie Stuttgart (2023), auf der Bienal de Artes Mediales Santiago (2023, 2021, 2019, 2017), in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (2022), auf der Transmediale, Berlin (2022), der Ars Electronica, Linz (2022, 2019, 2018), im Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile (2022), der 6. Ural Industrial Biennale, Ekaterinburg, (2021) und La Biennale di Venezia – 16. Internationale Architekturausstellung (2018) gezeigt. Nicole L'Huillier lebt in Berlin.

Michael Akstaller

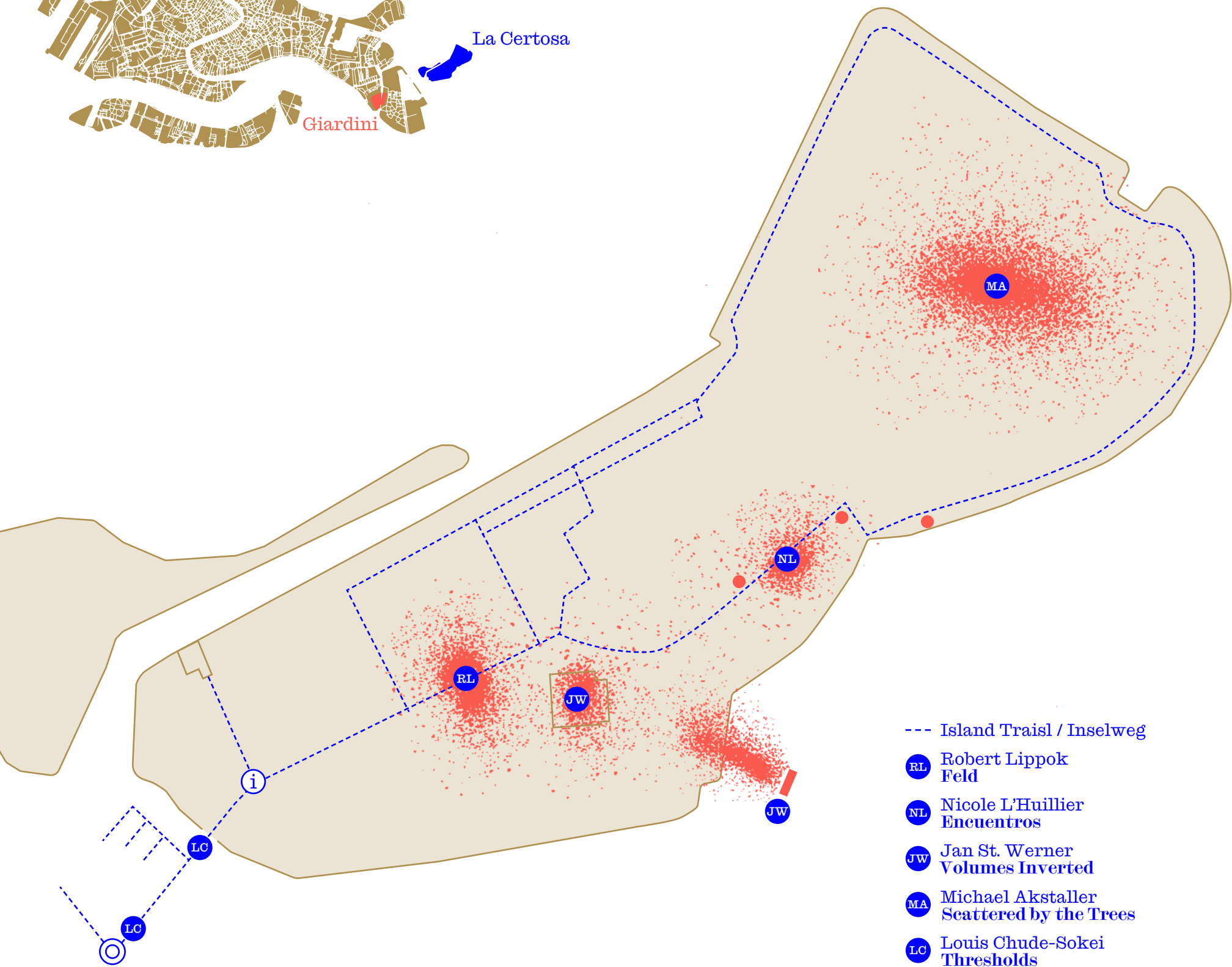


En

Michael Akstaller deals with flow research, (hydro)acoustics, and acoustic research as well as the relationships between sound and space, movement and performance. His scientific, artistic and curatorial practice is often interdisciplinary and collaborative and has been shown at Silent Green, Berlin (2023), Lenbachhaus Munich (2022, 2021), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (2022, 2021), the 6th Ural Industrial Biennale, Ekaterinburg (2021), and HKW Berlin (2021), among others. Akstaller has worked at scientific institutions such as the Federal Institute for Hydraulic Engineering in Karlsruhe, the Academy of Fine Arts Nuremberg, and the Federal Institute of Hydrology in Koblenz. Together with Jan St. Werner, he initiated the Class for Dynamic Acoustic Research at the Academy of Fine Arts Nuremberg in 2017, which has been operating as an independent collective under the name DAF since 2021. He lives in Nuremberg and Berlin.

De

Michael Akstaller beschäftigt sich in seiner wissenschaftlichen, künstlerischen und kuratorischen Praxis mit Strömungsforschung, (Hydro-)Akustik und akustischer Forschung sowie den Beziehungen zwischen Klang und Raum, Bewegung und Performance. Seine künstlerischen und kuratorischen Arbeiten sind oft interdisziplinär und kollaborativ angelegt und wurden unter anderem im Silent Green, Berlin (2023), im Lenbachhaus München (2022, 2021), in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (2022, 2021), bei der 6. Ural Industrial Biennale, Ekaterinburg (2021) und am HKW Berlin (2021) gezeigt. Akstaller war an wissenschaftlichen Institutionen wie der Bundesanstalt für Wasserbau in Karlsruhe, der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg und der Bundesanstalt für Gewässerkunde in Koblenz tätig. Gemeinsam mit Jan St. Werner initiierte er 2017 die Klasse für Dynamische Akustische Forschung an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, die seit 2021 als eigenständiges Kollektiv mit dem Namen DAF agiert. Er lebt in Nürnberg und Berlin.



--- Island Trail / Inselweg

RL Robert Lippok
Feld

NL Nicole L'Huillier
Encuentros

JW Jan St. Werner
Volumes Inverted

MA Michael Akstaller
Scattered by the Trees

LC Louis Chude-Sokei
Thresholds

i Info Point

© Certosa landing / Anlegehaltestelle

Thresholds

Der Deutsche Pavillon zur 60. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia wird realisiert durch das ifa – Institut für Auslandsbeziehungen in Kooperation mit dem Auswärtigen Amt der Bundesrepublik Deutschland

The German Pavilion at the 60th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia is realized on behalf of ifa – Institut für Auslandsbeziehungen in cooperation with the German Federal Foreign Office



Commissioner/Kommissar: ifa – Institut für Auslandsbeziehungen, represented by Ellen Strittmatter, Dorothea Grassmann, Jochen Hetterich (dep.)

Curator/Kuratorin: Çağla Ilk

Artists/Künstler:innen: Michael Akstaller, Yael Bartana, Nicole L'Huillier, Ersan Mondtag, Robert Lippok, Jan St. Werner

Dramaturgy/Dramaturgie: Ludwig Haugk

Assistant Curator/Assistenzkurator: Sandeep Sodhi

Chroniclers/Chronisten: Louis Chude-Sokei, Georgi Gospodinov

Team

Team Yael Bartana – Light to the Nations

Sound Design and Music/Sounddesign und Musik: Daniel Meir

Lighting Design/Lichtdesign: Matthias Singer

Exhibition Design Concept/Konzept Ausstellungsdesign: Oren Sagiv

Technical Coordination/Technische Koordination:

Richard Gabriel Gersch

Exhibition Producer/Ausstellungsproduktion: Adi Nachman

Project Advisor/Projektberatung: Shelley Harten

Light to the Nations – Generation ship

3D model/3D-Modell

Architect/Architekt: Assaf Kimmel

Fabrication/Fertigung: Saygel, Schreiber & Gioberti

Farewell

Single channel video, 15.20 minutes/Einkanal-Video, 15.20 Minuten

Director/Regie: Yael Bartana

Director of Photography/Kamera: Simon Veroneg

Choreography/Choreografie: Mor Bashan

Assistant Director/Regieassistentz: Livnat Sela

Dancers/Tänzer:innen: Alexander Abdukarimov, Ksenia Ovsyannik, Oleksandr Shpak, Federico Spallitta, Shade Theret, Maja Zimmerlin

Costume/Kostüm: Marie von Federlin

Styling/Styling: Bert Kietzerow

Editing/Schnitt: Daphna Keenan, Yael Bartana

Sound Design: Daniel Meir

Color Grading/Farbkorrektur: Simon Veroneg

Animation Production: Achtung4k Studio

Make Up Assistant/Make-Up-Assistentz: Guerdy Casimir

First Camera Assistant/Erster Kameraassistent: Matthias Börner

Second Camera Assistant/Zweiter Kameraassistent: Sky Müller

B Camera Operator/B-Kameramann: Hannes Engler

Gaffer/Beleuchtung: Tarek Shayne Tabet

Electrician/Elektriker: Tim Bornhöft

LED Drone Company: upup.berlin

LED Drone Pilot/LED-Dronenpilot: Maximilian Raschke

LED Drone Operator/LED-Dronenbedienung: Ferenc Bodor

LED Drone Technician/LED-Dronentechniker: Sebastian Simon

Driver/Fahrer: Karl Behrendt

Producer: Richard Gabriel Gersch

Junior Producer: Carlotta Cornehl

The Generation Ship Topography

Chalk Drawings/Kreidezeichnungen: Guy Saggee – Shual Studio

Farewell posters

Posters Graphic Design/Posterdesign: Avi Bohbot and Gila Kaplan

Posters Printing/Posterdruck: Grafiche Leone

Doreet LeVitte-Harten, Interview

Single channel video, 11.30 min

Director/Regie: Yael Bartana

Director of Photography/Kamera: Simon Veroneg

Sound Recording/Tonaufnahme: Sky Müller

Editing/Schnitt: Daphna Keenan, Yael Bartana

Animation Production: Achtung4k Studio

Translation and Subtitles/Übersetzung und Untertitel: Noa Shuval

Monolith Design: Assaf Kimmel

Monolith Fabrication/Monolith-Herstellung: Falegnameria Calzavara

Life in the Generationship
 3D rendering dome projection, 21 minutes/3D-Rendering für Kuppelprojektion, 21 Minuten
 Spheres Design/Sphärendesign: **High Road Stories, Assaf Kimmel**
 Seating Area Design/Design Sitzbereich: **Assaf Kimmel**
 Furniture Production/Möbelproduktion: **Mingardo**

Technical Partner/Technikpartner: **Eidotech GmbH, Berlin**

Bartana Studio: **Gilad BenDavid, Richard Gabriel Gersch, Adi Nachman, Saskia Wendland**

Team Ersan Montag – Monument eines unbekannten Menschen
 Composition, Sound Installation, Conductor/Komposition, Soundinstallation, Dirigent: **Beni Brachtel**
 Costume/Kostüm: **Josa Marx**
 Artistic Assistant/Künstlerischer Assistent: **Lorenz Stöger**
 Performers/Performer:innen: **Frank Büttner, Marina Galic, Jonas Grundner-Culemann, Eva-Maria Keller, Tina Keserović**
 Performance Coordination/Organisation Performances: **Theresa Maria Schlichtherle**
 Director of Photography/Editing/Kamera/Schnitt: **Felice Kaufmann**
 Costume Production in cooperation with Berliner Ensemble theatre/Herstellung der Kostüme in Kooperation mit dem Berliner Ensemble
 Tailors/Schneider:innen: **Carlotta Kämmer, Judith Nikolova, Julica Petersen, Frank Haselhorst, Andreas Kluke**
 Men's Costume Designer/Herrengewandmeisterin: **Uta Rosi**
 Women's Costume Designer/Damengewandmeisterin: **Anja Sonnen**
 Costume Handling/Kostümbearbeitung: **Svenja Niehaus**
 Costume Director/Kostümdirektorin: **Elina Schnizler**

Team Nicole L’Huillier – Encuentros
 Assistant/Assistenz: **Ina Ritter**
 Production Steel Structure/Produktion Stahlstruktur: **Justus Saretz**

Team Robert Lippok – Feld
 Consultant CAD/CAD-Beratung: **Justus Saretz**
 Designer, 3D Print/Designer, 3D-Druck: **David Anton**
 Technical Assistance/Technischer Assistent: **Rudyard Schmidt**

Team Jan St. Werner – Volumes Inverted
 Construction Loudspeaker Panels/Konstruktion Lautsprecher-Panels: **Jan Bernstein, Rudyard Schmidt**
 Sound Software Written by/Sound Software geschrieben von: **Greg Kappes, Chris Haworth, Marcin Pietruszewski**

Team German Pavilion 2024

Production Manager/Produktionsleitung: **Sandeep Sodhi**
 Project Manager ifa/Projektleitung ifa: **Friederike Klussmann**
 Production Management/Produktionsmanagement: **Alessandra Messali**
 Architect and Construction Management/Architekt und Bauleitung: **Clemens Kusch/Martin Weigert, cfk architetti**
 Exhibition Production La Certosa, Travel and Accommodation Management/Ausstellungsproduktion La Certosa, Reise- und Unterkunftsmanagement: **Dmitry Ryabkov**
 Technical Producer La Certosa/Technischer Produzent La Certosa: **Mattia Biadene, Rudyard Schmidt**
 Installation Pavilion/Aufbau Pavillon: **Restauri Rio Marin S.r.l.**
 Installation La Certosa/Aufbau La Certosa: **Venezia Certosa Marina VdV S.r.l. and Dee Group S.r.l.**
 Press and Communications German Pavilion/Presse und Kommunikation
 Deutscher Pavillon: **Henriette Sölter**
 Press and Communications Preview, Website/Presse und Kommunikation
 Vorbesichtigung, Website: **Jenni Schmitt**
 Social Media, Opening Coordination, Guest Management/Social Media, Koordination Eröffnung, Gästemanagement: **Kathrin Luz / Zandra Harms**
 Design and Visual Identity/Design und visuelle Identität: **Matter Of**
 Web Development/Webentwicklung: **Mark Julien Hahn**
 Social Media Campaign Opening/Social-Media-Kampagne Eröffnung: **Ballhaus West**
 Social Media, Marketing and Communications/Social Media, Marketing und Kommunikation: **Karoline Köber** (until 2/2024)
 Print/Druck: **Offizin Scheufele Druck & Medien GmbH + Co. KG**

Head of Communications ifa/Leitung Kommunikation ifa: **Miriam Kahrmann**
 Spokesperson, Political Communication ifa/Pressesprecherin, Politische Kommunikation ifa: **Theresa Brüheim**
 Assistent to the Commissioner/Assistenz der Kommissarin: **Sina Redlich**
 Financial Administration ifa/Finanz-Administration ifa: **Tanja Spiess**
 Invitation Management/Einladungsmanagement: **Mei-Hau Kunz**
 Social Media Manager ifa/Social Media Manager ifa: **Felix Kampeter**
 Website ifa: **Carmen Groll, Eva Greiner**
 Coordination and Organisation Opening Party/Koordination und Organisation Eröffnungsparty: **Francesca Noia**
 Coordination Mediation/Koordination Vermittlung: **Marco Carrino**
 Mediation/Vermittlung: **Giulia Brondin, Leonardo Dubois, Emma de Felice, Fabio Lapenna, Andrea Pani, Alessia Sala**

Thanks Dank

Initial partner / Initialpartner



Partner



Supporter / Förderer



In collaboration with/In Kollaboration mit (La Certosa)



Die Bürgermeisterin
Geschäftsbereich Kultur

With thanks to Mit Dank an

ARTIS
BAO Stiftung
Bela von Raggamby
Berliner Ensemble
Berliner Brandstifter
BIEHLER VON DORRER Stiftung
Dr. Markus Hannebauer
Heutmann und Schüchner Gbr
Kuhn und Bülow
Münchner Symphoniker
Rauchbierbrauerei Schlenkerla
Schwarz Foundation
Techne Sphere Leipzig
Deutsche Akademie Villa Massimo
Weingut Adelmann

Lender/Leihgeber

LAS Art Foundation

Yael Bartana, Light To The Nations – Generation Ship, 2024

Yael Bartana, Life In The Generation Ship, 2024

Special Thanks Besonderer Dank

Yael Bartana:

Annet Gelink Gallery, Amsterdam
Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
Galleria Raffaella Cortese, Milano
Petzel Gallery, New York
Capitain Petzel, Berlin
Cecilia Hillström Gallery, Stockholm
Debi and Steven Wisch
Fern Tessler
MZR Gedenkstiftung, Zurich
Dr. Julia Draganović
Dr. Avi Feldman, Wannsee Contemporary
Dr. Constanze Ulmer-Eilfort
Mayan Printz
Mille Haynes

The first stage of the project Light To The Nations was shown at the CDA Holon, 2023, curated by Udi Edelman, supported by Mondriaan Fonds and Mifal Hapayis