

The Uncanny House

Curated by
Ilaria Marotta & Andrea Baccin

Mathis Altmann
Dora Budor
Tomaso De Luca
Anna Franceschini
Lenard Giller
Caspar Heinemann
Mélanie Matranga
Brandon Ndife
Giangiacomo Rossetti
Gregor Schneider
Max Hooper Schneider
Augustas Serapinas
Ser Serpas
Giovanna Silva
Analisa Teachworth
Nico Vascellari
Rachel Whiteread
Marina Xenofontos

(IT)

Attraverso il lavoro di diciotto artisti internazionali la mostra *The Uncanny House* intende esplorare nuove prospettive artistiche sul sentimento di perturbante legato all'ambiente domestico. Il perturbante inteso come leitmotiv che ha ispirato la letteratura fantastica, le fiabe, le storie horror e la creazione artistica fin dall'inizio del XIX secolo prende forma all'interno della casa di Via del Corso a Roma, nella quale Johann Wolfgang von Goethe visse tra il 1786 e il 1788. La mostra intende aprire un dialogo con la casa in cui Goethe abitò oltre due secoli fa. La casa, come luogo di produzione letteraria e luogo di memoria, probabilmente non ha mai sviluppato una storia così completa per nessun altro scrittore come nel caso di Goethe: le case a Francoforte, a Weimar e, naturalmente a Roma sono ambienti che, grazie alla loro autenticità e alla vicinanza alla persona storica, creano una sensazione che i visitatori ripetutamente descrivono come 'perturbante'. Anche molti passaggi delle opere di Goethe, ad esempio nel *Faust*, mostrano l'interesse di Goethe per il lato oscuro dell'essere umano. Perse le tracce fisiche del suo passaggio, emergono oggi spazi vuoti, interstizi, chimere, slittamenti temporali e voci.

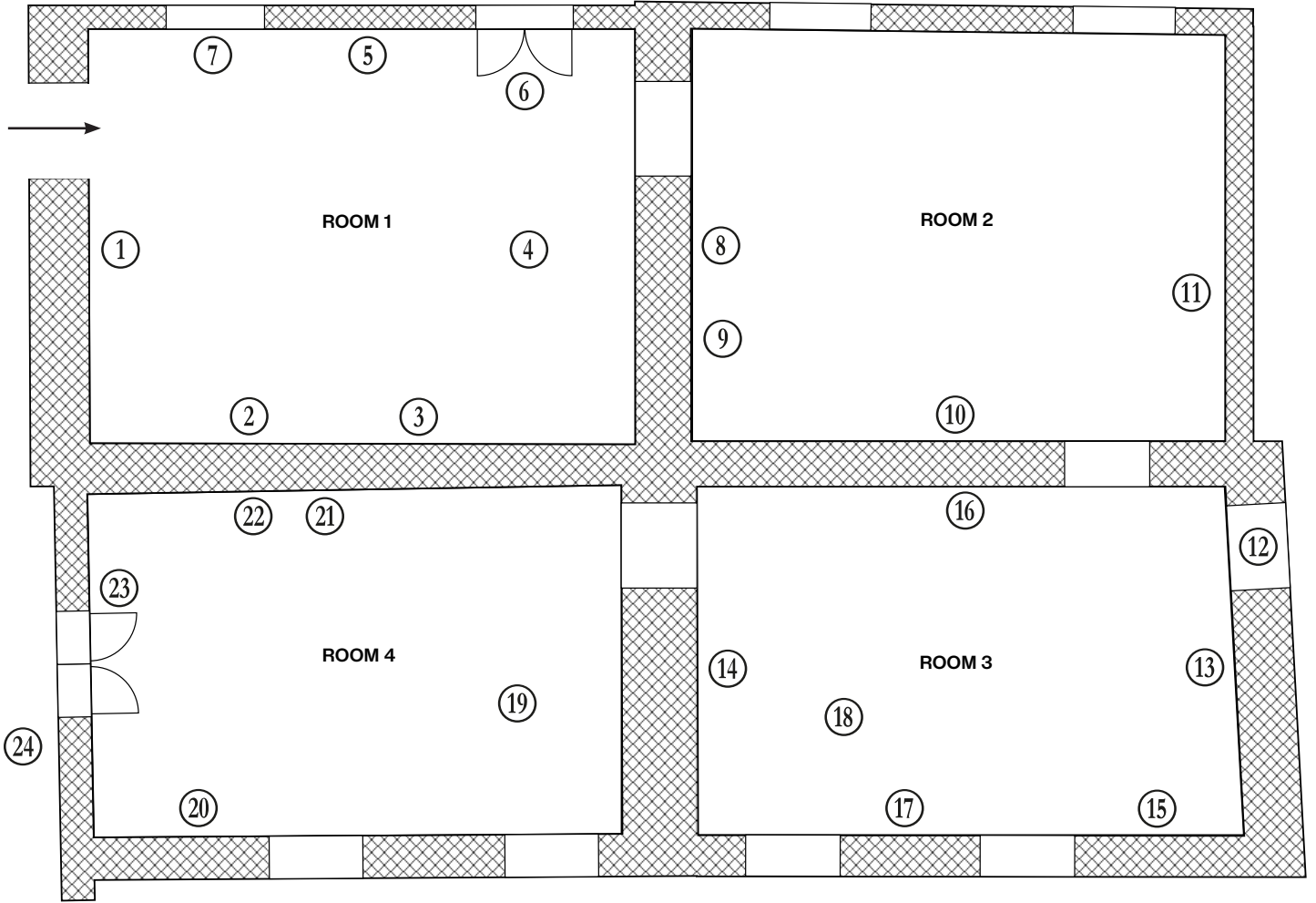
(DE)

Die Ausstellung *The Uncanny House*, zu deutsch „Das unheimliche Haus“, präsentiert mit Werken von achtzehn internationalen Künstler*innen zeitgenössische künstlerische Perspektiven, die sich mit den Begriffen des Unheimlichen und des Hauses auseinandersetzen. Das Unheimliche als ein Leitmotiv, das die phantastische Literatur, Märchen, Horrorgeschichten und das künstlerische Schaffen seit dem frühen 19. Jahrhundert inspiriert hat, zieht hier in die Räume in der Via del Corso in Rom ein, in denen Johann Wolfgang von Goethe zwischen 1786 und 1788 zu Hause war. Die Ausstellung will einen Dialog mit dem Haus selbst eröffnen, in dem Goethe vor über zwei

Jahrhunderten lebte. Das Haus, als Ort literarischer Produktion und Erinnerungsort, hat bei wohl keinem anderen Schriftsteller so eine umfassende Nachgeschichte entwickelt, wie bei Goethe: Die Häuser in Frankfurt, Weimar und natürlich in Rom sind heute Orte, die durch Ihre Authentizität und Nähe zur historischen Person ein Gefühl erzeugen, das Besucher*innen immer wieder als Unheimlich bezeichnen. Viele Stellen in Goethes Werken, so zum Beispiel im *Faust* zeigen zudem das Interesse Goethes an der dunklen Seite der menschlichen Existenz. Nachdem die physischen Spuren von Goethes Aufenthalt verschwunden sind, kommen hier nun leere Räume, Zwischenräume, Schimären, Zeitsprünge und vergessene Stimmen an die Oberfläche.

(EN)

Through the work of eighteen international artists, *The Uncanny House* exhibition aims to explore new artistic perspective related to the uncanny referred to the domestic environment. The "uncanny" intended as a leitmotif that nourished literary fantasy, fairy tales, horror stories, and artistic creation alike since the early 19th century takes shape within the house in Via del Corso in Rome, where Johann Wolfgang von Goethe lived between 1786 and 1788. The exhibition aims to open up a dialog with the house itself, where Goethe lived over two centuries ago. Certainly, no other writer is as inextricably associated with houses as sites of literary production and "lieux de mémoire" than Goethe: the houses in Frankfurt, Weimar and, of course, in Rome, are environments that, because of their authenticity and closeness to the historical person, create a feeling that visitors repeatedly describe as uncanny. Additionally, many passages in Goethe's works, for example in *Faust*, also show Goethe's interest in the dark side of human existence. After the physical traces of his presence have disappeared, now interstices, chimeras and forgotten voices rise to the surface.



Casa di Goethe, 1990's

① DORA BUDOR, *Nicotine Museum*, 2018/2024

Paint dispersion

Courtesy: the artist

Dora Budor (born in 1984, Zagreb, Croatia)

(IT) *Nicotine Museum* (2018/2024) è il titolo del progetto site-specific ideato da Dora Budor per la Casa di Goethe. Dipinte con la cosiddetta finitura "old world", le pareti della prima stanza della mostra portano i segni del precedente utilizzo dello spazio come appartamento. I contorni marcano gli oggetti e gli arredi ammassati nella sala prima dell'ultima ristrutturazione avvenuta negli anni Novanta. Partendo dall'archivio fotografico recentemente rinvenuto, la traduzione si espande nello spessore dello spazio vissuto e impronte fantasmatiche, quasi astratte, prendono forma come se il ricordo emergesse spontaneamente, simile a un alone che si percepisce a malapena: le stanze della casa appaiono infestate dalla presenza di coloro che le hanno abitate e utilizzate in passato.

(DE) *Nicotine Museum* (2018/2024) ist ein von Dora Budor für die Casa di Goethe konzipiertes ortsspezifisches Projekt. Die mit der sogenannten Old-World Farbe angestrichenen Wände des ersten Ausstellungsraumes verweisen auf dessen frühere Nutzung als Wohnraum. In Umrissen sind die Gegenstände und Möbel, die sich vor der letzten Renovierung in den 1990er Jahren in diesem Raum befanden, nachgezeichnet. Ausgehend von einer Original-Fotografie dieses Raumes, das vor Kurzem im Archiv der Casa di Goethe wiedergefunden wurde, dringen hier die Konturen in den abgenutzten Raum ein. Es entstehen geisterhafte, fast abstrakte Abdrücke, als ob Erinnerungen spontan aufgetaucht seien: Der Raum wirkt nun wie von der Anwesenheit derjenigen heimgesucht, die diesen in der Vergangenheit bewohnt und genutzt haben.

(EN) *Nicotine Museum* (2018/2024) is the title of the site-specific project created by Dora Budor for Casa di Goethe. Painted in so-called "Old World" finish, the walls of the first room in the exhibition carry traces of its prior usage as an apartment. Outlines mark the objects and furnishings stacked in the room prior to the latest renovation in the 1990s. Coming from recently discovered archive of photographs, the translation expands into the thickness of the lived-in space. Ghostly and abstracted imprints take shape as if memory arose spontaneously, akin to a halo which can barely be perceived: the rooms of the house appear haunted by their previous inhabitants' presence and use.

② MATHIS ALTMANN, *YesVacancy*, 2016

Wood, cotton, glass, flies, 80 × 40.5 × 28.5 cm

Courtesy: the artist and Fitzpatrick Gallery, Paris

③ MATHIS ALTMANN, *Histoire de la merde*, 2016

Wood, miniatures, light bulb, cloth, plastic, metal, paper, 88 × 29.5 × 22 cm

Courtesy: the artist and Fitzpatrick Gallery, Paris

Mathis Altmann (born in 1987, Munich, Germany)

(IT) I lavori di Mathis Altmann sono due modellini tridimensionali che, nell'allure rassicurante di casette di bambola, rivelano altre verità. *Histoire de la merde* (2016) allude al mondo celato e sotteso di una ordinaria abitazione, mostrando le viscere più nascoste della casa, le tubature e i sistemi di smaltimento di deiezioni e rifiuti. Qui la presenza di una piccola sedia elettrica che campeggia nel mezzanino del tranquillo salotto allude inoltre allo spazio oscuro

della casa, a una stanza nascosta che tradisce l'ambiguità dell'apparente serenità dell'ambiente domestico. In *YesVacancy* (2016) ci troviamo di fronte al modellino di una casa di bambola agganciato al contrario sulla parete, con le finestre divelte e le tende strappate da una violenta raffica di vento. La scena è bloccata nel tempo, trattenendo la tensione del momento in cui una forza ha scomposto la tranquillità della casa, lasciando dietro di sé tracce di mosche stecchite, testimoni immote di un luogo abbandonato.

(DE) Die Arbeiten von Mathis Altmann bestehen aus zwei dreidimensionalen Modellen, die in ihrer Ähnlichkeit mit Puppenhäusern zunächst beruhigend wirken dann aber ganz andere Realitäten aufdecken. *Histoire de la merde* (2016) spielt auf die verborgene und untergründige Welt einer gewöhnlichen Wohnung an und deckt ihre versteckten Winkel, Rohrleitungen und Abfall- und Abwassersysteme auf. Ein kleiner elektrischer Stuhl, der im Zwischengeschoss des beschaulichen Wohnzimmers steht, verweist darüber hinaus auf einen dunklen Teil der Wohnung, ein verstecktes Zimmer, das die Doppeldeutigkeit der scheinbaren Heiterkeit der häuslichen Umgebung verdeutlicht. In *YesVacancy* (2016) wird das Modell eines Puppenhauses gezeigt, das verkehrt herum an der Wand hängt, mit herausgerissenen Fenstern und Vorhängen, die von einer heftigen Windböe weggeweht wurden. Die Szene erscheint wie in der Zeit erstarrt. Sie fängt die Spannung des Moments ein, in dem eine dunkle Macht die Ruhe des Hauses gestört und als reglose Zeugen eines verlassenen Ortes Spuren von toten Fliegen hinterlassen hat. /

(EN) Mathis Altmann's works are two three-dimensional models which, in the reassuring allure of dollhouses, uncover other truths. *Histoire de la merde* (2016) alludes to the hidden and underlying world of a typical home, showing the most hidden bowels of the house, the pipes and the systems for disposing of excreta and waste. Here, a small electric chair placed in the mezzanine of the quiet living room alludes to the dark space of the house, a hidden room that belies the apparent peacefulness of the household. In *YesVacancy* (2016), we see a model of a dollhouse hung upside down onto the wall, the windows blown out and the curtains torn by a violent gust. The scene is frozen in time, retaining the tension of the moment in which fury disrupted the tranquility of the house leaving behind traces of dead flies, the motionless witnesses of an abandoned place.

④ TOMASO DE LUCA, *Desperate Times*, 2022

Video color, sound, loop, 16'35"

Courtesy: the artist, Case Chiuse by Paola Clerico and Monitor, Rome, Lisbon, Pereto

Tomaso De Luca (born in 1988, Verona, Italy)

(IT) Il video *Desperate Times* (2022) di Tomaso De Luca origina dalla stessa ricerca che ha dato vita alla serie scultorea *Traps* (2022-ongoing). Nel febbraio 2019, in una proprietà di Southwest Philadelphia, un immobiliare rinviene una ghigliottina artigianale apparentemente costruita per ucciderlo. De Luca prende avvio da tale fatto di cronaca per riflettere sulle questioni legate al mercato immobiliare, alla gentrificazione delle città, alla politica della sicurezza e in generale ai meccanismi della visione. Nel video è mostrato il (mal)funzionamento di una serie di trappole casalinghe e riproduzioni di macchine in miniatura, memori del mondo tragicomico dei cartoon – da Tom e Jerry a Willy il Coyote e Beep Beep – e del cinema slapstick di Keaton e Chaplin. Le stanze diventano tane o gabbie o prigionie che si chiudono su sé stesse, le porte si

trasformano in patiboli, i pavimenti si aprono su botole, le scale terminano in un precipizio... La casa non è un luogo di protezione e di intimità, ma lo sbilenco set disertato da un'umanità costretta a costruire spazi diversi per sopravvivere ai tempi disperati che si trova ad attraversare.

(DE) Die Videoarbeit *Desperate Times* (2022) von Tomaso De Luca entstand auf der Grundlage derselben Recherchen, aus der auch die Skulpturensérie *Traps* (seit 2022) hervorging. Im Februar 2019 entdeckte ein Immobilienmakler auf einem Grundstück im Südwesten Philadelphias eine selbstgebaute Guillotine, die offenbar dazu bestimmt war, ihn zu töten. De Luca nimmt diese Nachricht zum Anlass, um Fragen des Wohnungsmarktes, der Gentrifizierung von Städten, der Sicherheitspolitik und allgemein der Mechanismen von Wahrnehmung zu thematisieren. Das Video zeigt die (Fehl-)Funktion einer Reihe von häuslichen Fallen und Miniaturgeräten, die an die tragikomische Welt der Zeichentrickfilme – von Tom und Jerry bis Wile E. Coyote und Beep Beep – und das Slapstickkino von Keaton und Chaplin erinnern. Räume werden zu Höhlen, Käfigen oder Gefängnissen, die sich in sich selbst verschließen, Türen werden zu Galgen, Böden öffnen sich zu Falltüren, Treppen enden in einem Abgrund... Das Haus ist kein schützender und vertrauter Ort, sondern eine aus dem Gleichgewicht geratene Kulisse, verlassen von einer Menschheit, die gezwungen ist, sich andere Räume zu schaffen, um in den hoffnungslosen Zeiten, in denen sie sich befindet, zu überleben.

(EN) Tomaso De Luca's video *Desperate Times* (2022) draws from the same research that gave life to the series of sculptures *Traps* (2022-ongoing). In February 2019, in a property in Southwest Philadelphia, a real estate developer found a homemade guillotine apparently built to kill him. Starting from this piece of news, De Luca reflects on issues related to the real estate market, the gentrification of cities, to the politics of security and the mechanisms of vision in general. The video shows the (mal)functioning of a series of homemade traps and reproductions of miniature machines, reminiscent of the tragicomic world of cartoons – from Tom and Jerry to Wile E. Coyote and the Road Runner – and the slapstick movies of Keaton and Chaplin. The rooms become dens or cages or prisons that close on themselves, doors are transformed into gallows, floors open onto trap doors, stairs end in a precipice... The house is not a place of protection and intimacy, but the lopsided set deserted by a humanity forced to build different spaces to survive the desperate times it finds itself going through.

⑤ RACHEL WHITEREAD, *Pallet*, 2016
Bronze, 46 × 33 × 3 cm Signed on reverse
Courtesy: Lorcan O'Neill

Rachel Whiteread (born in 1963, United Kingdom)

(IT) La produzione di Rachel Whiteread mostra un costante interesse nei confronti dell'idea di casa. La funzione di involucro che separa interno ed esterno, la tensione tra pieni e vuoti, presenze e assenze, luci e opacità, rappresentano i perni di una ricerca artistica che è stata in grado di indagare la natura fantasmatica di questo spazio. L'opera *Pallet* (2016) appartiene a una serie di lavori che portano questo genere di riflessione dalla tridimensionalità alla bidimensionalità della superficie. In questo caso a restare è l'impronta di una serie di contenitori su un cartone da imballaggio, tradotta nella preziosità del bronzo. La sequenza di segni circolari attiva un'indagine sullo spazio negativo e sulla traccia di ciò che è assente, oltre a porsi in stretto dialogo con le testimonianze dell'arte del passato,

dalle maschere funerarie alla scultura monumentale bronzea ai bassorilievi tombali, fino alle origini dell'astrazione geometrica e al linguaggio della Pop art. Gli oggetti ordinari che popolano i nostri spazi domestici e punteggiano la nostra vita quotidiana si mostrano in tutto il loro spesso, condensati di ricordi e storie.

(DE) In ihren Arbeiten hat sich Rachel Whiteread immer wieder mit dem Konzept des Hauses beschäftigt. Seine Funktion als Schutzhülle, die Innen- und Außenraum trennt, das Spannungsverhältnis zwischen Körpern und Leere, Anwesenheit und Abwesenheit, Licht und Intransparenz versinnbildlicht, sind zentrale Elemente ihrer künstlerischen Recherchen, die die fantastische Dimension dieses Ortes erkundet. *Pallet* (2016) gehört zu einer Reihe von Arbeiten, die diese Recherche von der dreidimensionalen auf die zweidimensionale Ebene übertragen. In diesem Fall wird der Abdruck einer Reihe von Behältern auf einem Verpackungskarton durch das Material der Bronze veredelt. Die kreisförmigen Zeichen regen zur Erforschung des Negativraumes und der Spuren des Abwesenden an; sie wecken Reminiszenzen an künstlerische Zeugnisse der Vergangenheit, von Totenmasken über monumentale Bronzeskulpturen und Flachreliefs auf Grabmälern bis hin zur geometrischen Abstraktion und der Pop Art. Gewöhnliche Gegenstände, die unsere Haushalte und unser tägliches Leben prägen, werden in ihrer ganzen, mit Erinnerungen und Geschichten verdichteten Dimension erfahrbar.

(EN) Rachel Whiteread's production features a constant interest in the idea of home. The shell function that separates the inside from the outside, the tension between solids and voids, presences and absences, lights and opacity, represent the cornerstones of an artistic research aimed at investigating the ghostly nature of this space. The artist's work *Pallet* (2016) belongs to a series that brings this reflection from the three-dimensionality to the two-dimensionality of the surface. In this case, what remains is the imprint of a series of containers on packaging cardboard, translated into the preciousness of bronze. The sequence of circular signs triggers an investigation into negative space and on the trace of what is absent, in addition to getting into contact with the testimonies of the art of the past, from funerary masks to monumental bronze sculpture to tomb bas-reliefs, up to the origins of geometric abstraction and the language of Pop art. The ordinary objects that populate our houses and punctuate our daily lives are shown in all their depth, filled with memories and stories.

⑥ MÉLANIE MATRANGA, *Unlighted*, 2024
Textile, steel, 287 × 113 cm
Courtesy: the artist and High Art

Mélanie Matranga (born in 1985, Marseille, France)

(IT) In occasione di *The Uncanny House*, Mélanie Matranga realizza un lavoro site-specific, una tenda cucita dall'artista stessa per una delle finestre dell'appartamento di Via del Corso. Come in altri momenti della sua pratica, dove spesso appaiono presenze silenziose di una casa evocata, anche qui siamo di fronte a un elemento preesistente, unica traccia dimenticata e improvvisamente ravvivata di un vissuto precedente. La tenda lascia così trapelare un fascio di luce nell'ambiente domestico, altrimenti oscurato dalle persiane in legno che isolano le stanze dall'esterno. Il materiale tessile afferma delicatamente la propria vulnerabilità, lasciandosi attraversare dai percorsi mutevoli della luce proveniente da fuori, che diviene così parte integrante del lavoro nello scorrere del tempo. L'intervento

dell'artista diventa la membrana di un dialogo tra un dentro e un fuori e tra un prima e un dopo, un velo che ripara, uno schermo volatile che diffonde una visione fantasmatica e transitoria.

(DE) Anlässlich von The Uncanny House realisiert Mélanie Matranga eine ortsspezifische Arbeit, einen von der Künstlerin selbst genähten Vorhang für eines der Fenster der Wohnung in der Via del Corso. Wie in anderen ihrer Werke, in denen oft ehemalige Bewohner als stille Zeugen eines angedeuteten Hauses heraufbeschworen werden, haben wir es auch hier mit einem früher bereits existierenden Element zu tun, das hier nun wiederbelebt wird. Durch den Vorhang fällt ein Lichtstrahl in die Wohnräume, die ansonsten durch hölzerne Fensterläden, welche die Räume von der Außenwelt abschirmen, verdunkelt werden. Der Stoff bringt auf delikate Weise seine Verwundbarkeit zum Ausdruck, indem er von den unterschiedlichen, von außen eindringenden und damit im Laufe der Zeit zu einem integralen Bestandteil des Werkes werdenden Lichtstrahlen durchleuchtet wird. Die Intervention der Künstlerin wird zur Membran eines Dialogs zwischen Innen und Außen, zwischen Vorher und Nachher, zu einem Schleier, der schützt, zu einem flüchtigen Schirm, der eine phantastische und vergängliche Vorstellung ausstrahlt.

(EN) For The Uncanny House, Mélanie Matranga creates a site-specific work, a curtain sewn by the artist herself for one of the windows of the apartment on Via del Corso. As in other moments of her practice, where silent presences of an evoked house often appear, here too we are faced with a pre-existing element, the only forgotten and suddenly revived trace of a previous experience. The curtain thus lets a beam of light shine through into the household, otherwise darkened by the wooden shutters that isolate the rooms from the outside. The textile material delicately asserts its vulnerability, allowing itself to be crossed by the changing paths of light coming from outside, which thus becomes an integral part of the work as time goes by. The artist's intervention becomes the membrane of a dialogue between an inside and an outside, and between a before and an after, a sheltering veil, a volatile screen that spreads a ghostly and ephemeral vision.

⑦ GIOVANNA SILVA, *JWG*, 2024

Photographic series (cartoline e catalogo / kartoline und katalog / postcards and book)

Courtesy: the artist

Giovanna Silva (born in 1980, Milan, Italy)

(IT) Adottando un approccio analitico, Giovanna Silva ha sviluppato per The Uncanny House un progetto site-specific dal titolo *JWG* (2024). Gli spazi domestici della Casa di Goethe sono stati setacciati con cura e discrezione, alla ricerca dei segni del vissuto del letterato tedesco ormai lontano nel tempo. Come afferma Silva: "Un appartamento lasciato vuoto è popolato da tracce, segni leggeri e quasi invisibili di un passaggio. Con occhi investigativi ho indagato i lasciti e i racconti di Goethe, mescolati a una domesticità attuale che rende il tutto straniante". A emergere è la casa come archivio, luogo di studio, deposito di memorie, spazio di conservazione e condivisione di un immaginario culturale che attraversa le epoche e produce nuove idee. Colta nella banalità dei suoi dettagli la casa sembra rivivere attraverso le inquadrature degli scatti fotografici, capaci di cogliere l'anima viva degli oggetti, dei volumi della grande libreria, delle opere che ne occupano le sale.

(DE) Giovanna Silva hat für The Uncanny House ein orts-

spezifisches Projekt, *JWG* (2024), entwickelt und in der Casa di Goethe recherchiert, indem Sie die Wohnräume der Casa di Goethe sorgfältig und diskret nach Spuren des deutschen Schriftstellers aus längst vergangenen Zeiten abgesucht hat. Wie Silva selbst erklärt: „Eine leerstehende Wohnung wird von Spuren, Licht und fast unsichtbaren Zeichen einer Passage bevölkert. Mit investigativem Blick untersuchte ich Goethes Vermächtnisse und Geschichten, die in der Kombination mit der heutigen Häuslichkeit das Ganze verfremden.“ Das Haus wird zum Archiv, zum Studienort, zu einem Erinnerungsspeicher, einem Ort der Bewahrung und des Austausches kultureller Vorstellungswelten, die Epochen miteinander verknüpfen und neue Ideen hervorbringen. Dank der eingerahmten Fotografien, die den lebendigen Geist der Gegenstände, der Bücher in der großen Bibliothek, der Werke in den Räumen erfassen, scheint das hier in der Banalität seiner einzelnen Bestandteile erfasste Haus wieder zum Leben zu erwecken.

(EN) Adopting an analytical approach, Giovanna Silva set up a site-specific project called *JWG* (2024) for The Uncanny House. The rooms of Casa di Goethe were searched with care and discretion, looking for signs of the German scholar's now distant experience of living in it. As Silva states: "A dwelling left empty holds traces, the light and faint signs of a passage. Like a detective I investigated Goethe's legacy and stories, intertwined with a current domesticity that makes everything peculiar." The resulting output is the house as an archive, a place of study, a repository of memories, a space for preserving and sharing a cultural imagination that spans the ages and suggests new ideas. Caught in the triviality of its details, the house seems to come to life through the framing of the artist's photographs, which seem capable of capturing the living soul of the objects, of the books in the large library, of the works scattered around the rooms.

⑧ GREGOR SCHNEIDER, *ESSEN*, *Rheydt* 2014

Still life video, amateur video, 7 min. 30 sec.

© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn

⑨ GREGOR SCHNEIDER, *SCHLAFEN*, *Rheydt* 2014

Still life video, amateur video, 10 min. 00 sec.

© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn

⑩ GREGOR SCHNEIDER, *ODENKIRCHENER STR. 202*, *Rheydt* 2014

Still life video, amateur video, 13 min. 13 sec.

© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn

⑪ GREGOR SCHNEIDER, *ODENKIRCHENER STR. 202*, *ENTKERNUNG* *Rheydt* 2014

Still life video, amateur video, 8 min. 8 sec.

© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn

Gregor Schneider (born in 1969, Rheydt, Germany)

(IT) Se il più noto lavoro di Gregor Schneider, *Haus u r* (1985–2024), era basato sull'edificazione, la moltiplicazione proliferante degli elementi architettonici, l'insistenza sul tema del doppio, il progetto *Odenkirchener Str. 202: Rheydt* (2014) ha seguito invece un percorso di carattere opposto. Dopo aver acquistato la casa natale del ministro della propaganda nazista Joseph Goebbels (fino ad allora ignorata, individuata dall'artista e così resa pubblica), situata nella stessa cittadina e nello stesso quartiere dove sorge la casa di famiglia, Schneider ha iniziato a distruggerla, smantellandola completamente dall'interno e sgombrandola del suo contenuto, fino a farla diventare un cubo vuoto, in un voluto atto di decostruzione storica. Nei lavori

in mostra l'artista è colto nell'atto di mangiare e dormire nelle stanze della casa, impegnato in un'operazione di spoliatura di significati e valenze, di esorcizzazione del trauma del passato. Schneider elabora una riflessione sul concetto di rimozione, intesa in senso fisico, come tensione verso il vuoto, ma anche in senso morale, come cancellazione della memoria di una storia recente, che minaccia sempre di ritornare, come dimostrato dal riemergere dei movimenti neonazisti in Germania.

(DE) Während sein bekanntestes Werk, *Haus u r* (1985-2024), auf dem Thema des Bauens, der wuchernden Vervielfältigung architektonischer Elemente und dem Prinzip der Verdopplung beruht, verfolgt Gregor Schneider mit dem hier gezeigten Projekt Odenkirchener Str. 202: Rheydt (2014) einen umgekehrten Ansatz. Nach dem Erwerb des Geburtshauses des nationalsozialistischen Propagandaministers Joseph Goebbels, das sich in derselben Stadt und in derselben Nachbarschaft wie das Haus seiner Familie befindet, begann Schneider in einem bewussten Akt der historischen Dekonstruktion, es zu zerstören, indem er es von innen komplett entkernete und seines gesamten Inventars entledigte, bis es zu einem leeren Kubus wurde. Die ausgestellten Werke zeigen den Künstler beim Essen und Schlafen in den Wohnräumen des Hauses, in einem Akt des Auslöschens von Bedeutungen und Werten, der Vertreibung des Traumas der Vergangenheit. Schneider beschäftigt sich mit dem Konzept der Verdrängung, das in einem physischen Sinne als Streben nach Leere verstanden wird, aber auch in einem moralischen Sinne als Auslöschung der Erinnerung an die jüngste Geschichte, die immer wieder zurückzukehren droht, wie das Wiederaufleben neonazistischer Bewegungen in Deutschland zeigt.

(EN) While Gregor Schneider's best known work, *Haus u r* (1985–2024), was based on construction, the proliferating multiplication of architectural elements, the insistence on the theme of the double, the project Odenkirchener Str. 202: Rheydt (2014) instead followed an opposite path. After purchasing the repressed (Schneider finds the house and makes it public) birthplace of Nazi propaganda minister Joseph Goebbels, located in the same town and direct neighborhood where the artist's family home stands, Schneider began to destroy it, completely dismantling it from the inside and clearing it of its contents, until it became an empty cube, in a deliberate act of historical deconstruction. In the works on exhibition, the artist is caught in the act of eating and sleeping in the rooms of that house, engaged in an operation of stripping away meanings and values, of exorcizing the trauma of the past. Schneider reflects on the concept of removal, understood in a physical sense, as a tension towards the void, but also in a moral sense, as the erasure of the memory of a recent history which always threatens to return, as shown by the re-emergence of neo-Nazi movements in Germany.

⑫ MARINA XENOFONTOS, *Untitled*, 2019
Digital print, 93 × 69 cm
Courtesy: the artist and Hot Wheels, Athens / London

Marina Xenofontos (born in 1988, Cyprus)

(IT) Per il suo progetto *Class Memorial* – di cui la fotografia in mostra è parte – Marina Xenofontos ha raccolto da edifici oggetto di ristrutturazione una serie di porte in alluminio anodizzato, provenienti da quartieri dell'aspirante classe media nella sua nativa Cipro e risalenti agli anni Settanta. Originariamente pensate come simboli di modernità e ricchezza, oggi queste porte vengono dismesse e sostituite

da sistemi di chiusura più solidi e sicuri. Le rielaborazioni dell'artista trasformano tali elementi architettonici trovati e scartati in monumenti silenziosi del passato di un'intera classe sociale, delle sue aspirazioni e dei suoi sogni irrealizzati. Senza dare nell'occhio, un mazzo di chiavi sono state lasciate dalla madre fino a notte fonda nella serratura della porta della casa di famiglia di Xenofontos, in previsione del suo ritorno, un gesto di attesa e di accudimento genitoriale, ma anche espressione di un senso ora smarrito di sicurezza nel quartiere e all'interno della comunità. Ad apparire in controluce sono anche i confini insieme protettivi e opprimenti dello spazio domestico, aspetto che colloca l'esperienza familiare dell'artista nella dinamica più ampia delle trasformazioni storiche del suo Paese.

(DE) Für ihr Projekt *Class Memorial* – zu dem auch die Fotografie in der Ausstellung zählt – sammelte Marina Xenofontos in Vierteln der aufstrebenden Mittelklasse ihrer Heimat Zypern eine Reihe von eloxierten Aluminiumtüren aus Gebäuden der 1970er Jahre, die gerade renoviert wurden. Ursprünglich Symbol für Modernität und Wohlstand, werden diese Türen heute durch stabilere und sicherere Schließsysteme ersetzt. Die durch die Künstlerin vorgenommene Bearbeitung der gefundenen und weggeworfenen architektonische Elemente verwandelt diese in stille Denkmäler der Vergangenheit einer ganzen Gesellschaftsschicht mit all ihren Hoffnungen und unerfüllten Träumen. Der Schlüsselbund, den die Mutter bis spät in die Nacht im Türschloss des Hauses der Familie Xenofontos in Erwartung ihrer Rückkehr stecken ließ, wird zu einer Geste des Wartens und der elterlichen Fürsorge, aber auch zum Zeichen eines heute verloren gegangenen Gefühls der Sicherheit in der Nachbarschaft und der Gemeinschaft. Die schützenden und zugleich bedrückenden Grenzen des häuslichen Raums, die den familiären Erfahrungen der Künstlerin ebenso wie dem allgemeinen Prozess der historischen Veränderungen ihres Landes gemein sind, werden hier offensichtlich.

(EN) For her project *Class Memorial* – to which the photo in the exhibition belongs – Marina Xenofontos collected a series of anodized aluminum doors from buildings undergoing renovation, coming from aspiring middle-class neighborhoods in her native Cyprus and dating back to the 1970s. Originally hailed as symbols of modernity and wealth, today these doors are discarded and replaced by more solid and secure locking systems. The artist transforms these found and rejected architectural elements into silent monuments of the past of an entire social class, of its aspirations and unrealized dreams. Inconspicuously, the keys were left in the lock of Xenofontos' family house door by her mother until late at night, in anticipation of her return, a gesture of waiting and parental care but also an expression of a now lost feeling of safety among the neighborhood and community. In the backlight we also catch a glimpse of the simultaneously sheltered and oppressive confines of the household, an aspect that places the artist's family experience in the broader dynamics of the historical transformations of her country.

⑬ ANALISA TEACHWORTH, *Familiar*, 2023
Encaustic, 180 × 125 cm
Courtesy: the artist

⑭ ANALISA TEACHWORTH, *Immortal*, 2023
Encaustic, 180 × 125 cm
Courtesy: the artist

Analisa Teachworth (born in 1987, Detroit, Michigan, USA)

(IT) I due dipinti a encausto su tela di Analisa Teachworth, *Immortal e Familiar* (2023), sono esemplificativi di un approccio in cui le meccaniche della cruda realtà che ci circonda entrano in contatto con una dimensione inspiegabile e misteriosa. La tecnica dell'encausto è un metodo pittorico classico risalente al I secolo d.C., basato sull'uso di una miscela di cera fusa e pigmenti. Il termine deriva dal greco antico e significa "bruciare all'interno". Per l'artista, usare materiali naturali significa rompere con la superfluità artificiale e insostenibile della creazione e promuovere un ritorno alla tradizione, all'intimità e alla coscienza. L'immaginario dei suoi dipinti si muove fluidamente in un vortice, mentre la cera d'api moltiplica le dimensioni nelle superfici stratificate. Le origini elusive del contenuto rendono incerti il luogo e il tempo in cui si collocano le scene. Il materiale diventa un portale verso strutture passate e future: qualcosa di primordiale, mescolato a una dimensione tattile, espressione del sublime, va oltre ogni possibilità di definizione. In questi luoghi indefiniti e alterati, popolati tra pieni e vuoti, luce e buio, oscure arcate si aprono su sepolcri, mentre la natura, colta nella sua essenzialità, richiama un'idea di rigenerazione.

(DE) Die zwei mit dem Enkaustikverfahren gemalten Bilder von Analisa Teachworth *Immortal und Familiar* (2023) veranschaulichen einen Ansatz, in dem die Mechanismen der uns umgebenden rauen Wirklichkeit mit einer unerklärlichen und geheimnisvollen Dimension zusammengeführt werden. Die Technik der Enkaustik ist ein klassisches, auf das 1. Jahrhundert n.Chr. zurückgehendes Verfahren, das auf der Verwendung einer Kombination aus geschmolzenem Wachs und Pigmenten beruht. Der Begriff stammt aus dem Altgriechischen und bedeutet „von innen heraus brennen“. Für die Künstlerin bedeutet die Verwendung natürlicher Materialien einen Bruch mit der künstlichen und nicht-nachhaltigen Überflüssigkeit des Kunstschaffens und eine Rückkehr zu Tradition, Innerlichkeit und Bewusstsein. Die Vorstellungswelt ihrer Gemälde entwickelt sich fließend wie in einem Strudel, während das Bienenwachs die Dimensionen in den Schichten der Malerei vervielfacht. Die schwer fassbaren Darstellungen bewirken, dass Ort und Zeit, in der die Szenen spielen, ungewiss bleiben. Das Material eröffnet einen Zugang zu vergangenen und zukünftigen Strukturen: etwas Ursprüngliches, das als Ausdruck des Erhabenen mit einer haptischen Dimension verknüpft ist, entzieht sich jeder Definitionsmöglichkeit. In diesen unbestimmten und veränderten Orten, die von Körpern und Leerräumen, Licht und Dunkelheit beherrscht sind, führen dunkle Bogengänge zu Gräbern, während die in ihrer Essenz erfasste Natur auf die Vorstellung der Wiedergeburt verweist.

(EN) Analisa Teachworth's encaustic paintings on canvas, *Immortal and Familiar* (2023), are examples of an approach in which the mechanics of the callous reality around us make contact with an uncanny and mysterious dimension. The encaustic technique is a classical method utilizing hot wax and pigments to paint from the 1st Century AD; the word encaustic originates from Ancient Greek, which means "burning in." For the artist, using natural materials is a severance from the artificial, ultimately unsustainable superfluity of making and a return to tradition, intimacy, and consciousness. Her painting's imagery swirls fluidly as bee's wax builds dimensions to the layered surfaces; the content's elusive origins feed an uncertainty of where or when the scene has been laid. The material becomes a portal to history and future structures; something primordial, stirred in tactility, expressionistic of the sublime, lies beyond the grasp of definition. In these indefinite and altered places, populated between solids and voids, light and darkness, dark arches open onto tombs while nature, captured in its essentiality, beckons towards renewal.

⑮ GIANGIACOMO ROSSETTI, *Doppio ritratto nel comodino*, 2021

Oil on panel, 70 × 50 × 1 cm

© Giangiaco Rossetti

Courtesy: Scheinman Family Collection

Giangiacomo Rossetti (born in 1989, Milan, Italy)

(IT) Nell'olio su pannello di Giangiaco Rossetti *Doppio ritratto nel comodino* (2021) la testa decapitata dell'artista appare due volte all'interno di un mobiletto che fa sprofondare lo sguardo in una ripida prospettiva dai forti contrasti chiaroscurali. Il raddoppiamento e l'inespressività dei volti del personaggio, colto con gli occhi chiusi e socchiusi, trasforma quest'ultimo in un oggetto, ironicamente paragonabile a quelli che compongono la natura morta sulla parte superiore della composizione. Sembra esserci più vita nei riflessi della luce sul metallo, sul vetro, sul legno lucido del comodino che nei toni spenti dell'incarnato di quei volti. Se è vero che tornano alla mente gli autoritratti caravaggeschi nelle teste recise di Golia, del Battista o di Oloferne, qui la scena è però depurata dalla dinamica dell'azione, per diventare un personale memento mori, un incubo nel cassetto, uno psicodramma tragicomico tutto svolto nello spazio del privato.

(DE) Auf dem Ölgemälde *Doppio ritratto nel comodino* (2021) von Giangiaco Rossetti erscheint der enthauptete Kopf des Künstlers gleich zweimal in einem Schrank, der den Blick des Betrachters auf steile Perspektiven mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten zieht. Die Verdoppelung und die Ausdruckslosigkeit des Gesichts mit geschlossenen und halbgeschlossenen Augen verwandelt dieses in ein Objekt, das auf ironische Weise mit denjenigen vergleichbar ist, die das Stilleben im oberen Teil der Komposition bilden. In den Lichtreflexen auf dem Metall, dem Glas und dem polierten Holz des Nachttisches scheint mehr Leben zu stecken als im fahlen Teint der Gesichter. Auch wenn man an die Selbstporträts Caravaggios mit den abgetrennten Köpfen von Goliath, Johannes dem Täufer oder Holofernes erinnert wird, fehlt hier jegliche Dynamik. Das Gemälde wird zu einem persönlichen Memento mori, einem Alptraum in einer Schublade, einem tragikomischen Psychodrama, das sich im Raum des Privaten abspielt.

(EN) In Giangiaco Rossetti's oil on panel *Doppio ritratto nel comodino* (2021), the artist's severed head appears twice inside a cabinet that plunges the viewer's gaze into a steep perspective featuring strong chiaroscuro contrasts. The doubling and inexpressiveness of the character's faces, caught with his eyes closed or half-closed, transform the subject into an object, ironically comparable to those that make up the still life on the upper part of the work: in fact, there seems to be more life in the reflections of light on the metal, on the glass, on the polished wood of the bedside table than in the dull skin tones of the two faces. If it is true that Caravaggio's self-portraits come to mind, with the severed heads of Goliath, the Baptist or Holofernes, here the scene is instead purified by the dynamics of the action, becoming a personal memento mori, a nightmare in the drawer, an entirely tragicomic psychodrama carried out in the private sphere.

⑯ CASPAR HEINEMANN, *Glorie #10*, 2022

Cardboard, acrylic, tape, string, wood, Huberd's shoe grease, 16 × 29 × 11 cm

© Caspar Heinemann Courtesy: Cabinet London

Fabio Cherstich Collection

Caspar Heinemann (born in 1994, United Kingdom)

(IT) Il lavoro di Caspar Heinemann *Glorie #10* (2022) evoca nelle dimensioni ridotte e nei dettagli miniaturistici la forma

di un nido o di una casetta per uccelli. Accanto a questi riferimenti rassicuranti e familiari – veicolati dalla natura DIY della composizione in cartone, nastro e bastoncini di legno decorata con minimali tracce dipinte – non mancano quelli a pratiche sessuali omosessuali e a una relazionalità queer: il richiamo ai “glory holes” che permettono atti sessuali anonimi negli spazi pubblici o la presenza, tra i materiali dell’opera, del grasso per scarpe Huberd, spesso usato come lubrificante corporeo, estendono lo spazio semantico dell’opera, giocando sull’apparente complementarietà di concetti quali protezione, riparo, penetrazione, porosità, esperienza spirituale e corporea. La casa è un corpo, che definisce il limite tra una sfera intima, personale e privata, e quella pubblica, sociale e identitaria. È un limite che può essere valicato, contravvenendo a convenzioni e norme. È uno spazio interiore composto di parti in precario equilibrio che ne mostrano l’intima fragilità. Qui spiritualità e desiderio emergono come le vere forze motrici di un’esperienza del mondo tra privacy domestica e pulsioni liberatorie.

(DE) Caspar Heinemanns Arbeit Glorie #10 (2022) erinnert mit ihren reduzierten Maßen und ihren Miniaturdetails an die Form eines Nestes oder eines Vogelhauses. Neben diesen beruhigenden und vertrauten Bezügen – die durch den DIY-Charakter der Komposition aus Pappe, Klebeband und mit minimalen Malspuren verzierten Holzstäben vermittelt werden – gibt es auch Verweise auf homosexuelle Sexualpraktiken und queere Beziehungsformen: Der Verweis auf „Glory Holes“, die anonyme sexuelle Handlungen im öffentlichen Raum ermöglichen, oder die Verwendung von Huberd’s Schuhfett, das häufig als Gleitmittel verwendet wird, erweitern den semantischen Raum des Werkes und spielen mit der scheinbaren Komplementarität von Begriffen wie Schutz, Schutzraum, Penetration, Porosität, spiritueller und körperlicher Erfahrung. Die Wohnung ist ein Körper, der die Grenze zwischen einer intimen, persönlichen und privaten Sphäre und der öffentlichen, sozialen und identitätsstiftenden Sphäre definiert. Sie ist eine Grenze, die überschritten werden kann und sich Konventionen und Normen widersetzt. Es ist ein Innenraum, der aus prekär ausbalancierten Teilen besteht, die seine intime Zerbrechlichkeit zeigen. Hier werden Spiritualität und Sehnsucht zu wahren Triebkräften einer Welterfahrung zwischen häuslicher Privatsphäre und befreienden Impulsen.

(EN) Caspar Heinemann’s work Glorie #10 (2022) conjures in its small size and miniature-like details the shape of a nest or a birdhouse. Alongside these reassuring and familiar references – conveyed by the DIY nature of the framework in cardboard, tape and wooden sticks decorated with faint touches of paint – homosexual practices and a queer relationality are also evoked: the reference to “glory holes” that allow anonymous sexual encounters in public areas, or the presence, among the materials of the work, of Huberd’s shoe grease, often used as a body lubricant, extend the semantic space of the work, playing on the apparent complementarity of concepts such as protection, shelter, penetration, permeability, spiritual and bodily experience. The house is a body, which defines the limit between an intimate, personal and private sphere, and the public, social and identity sphere. It is a limit that can be crossed, against conventions and rules. It is an interior space consisting of parts in unstable balance that show its intrinsic fragility. Here, spirituality and desire stand out as the true driving forces of an experience of the world between home privacy and liberating urges.

⑰ BRANDON NDIFE, *With a Soft Center*, 2023
Wood, aqua resin, epoxy putty, insulation foam, acrylic paint, 68.6 × 40.6 × 30.5 cm
Courtesy: the artist and Greene Naftali, New York

Brandon Ndife (born in 1991, Hammond, Indiana, USA)

(IT) Nell’opera scultorea di Brandon Ndife, intitolata *With a Soft Center* (2023), i resti lignei di quello che potrebbe essere un tavolino o uno sgabello sono ribaltati con violenza trattenuta sulla verticalità della parete, come se la gravità avesse improvvisamente mutato la propria direzione obbligando gli oggetti a trovare un nuovo equilibrio. Le zampe tornite del mobile originario perdono la propria funzione di supporto, per ammassarsi disordinatamente in un inestricabile incastro con forme organiche che ricordano radici, rami e rocce. Il tutto è ricoperto dalla patina del tempo, presentandosi come il fossile di un’era, passata o futura, governata da relazioni di forza e leggi fisiche ignote.

(DE) In der skulpturalen Arbeit von Brandon Ndife *With a Soft Centre* (2023) werden die hölzernen Überreste dessen, was ein Tisch oder ein Hocker sein könnte, mit verhaltener Kraft vertikal gegen die Wand gekippt, so als hätte die Schwerkraft plötzlich ihre Richtung geändert und die Objekte gezwungen, ein neues Gleichgewicht zu finden. Die gedrechselten Beine des ursprünglichen Möbelstücks verlieren ihre Stützfunktion und vermengen sich wahllos mit organischen Formen, die an Wurzeln, Äste und Felsen erinnern, zu einer unentwirrbaren Einheit. Das Ganze erscheint von der Patina der Zeit überzogen und wirkt wie das Fossil einer vergangenen oder einer zukünftigen Epoche, die von unbekanntem physikalischen Kräfteverhältnissen und Gesetzen bestimmt wird.

(EN) In Brandon Ndife’s sculptural work *With a Soft Center* (2023), the wooden remains of what could be a table or a stool are overturned with restrained violence on the verticality of the wall, as if gravity had suddenly changed its direction, forcing the objects to find a new balance. The turned legs of the original piece of furniture lose their supporting function, to pile up disorderly in an inextricable joint with organic shapes that recall roots, branches and rocks. Everything is covered by the patina of time, appearing as the fossil of an era, past or future, ruled by unknown power relations and physical laws.

⑱ ANNA FRANCESCHINI, *Pouf Blocco Biondo – Omaggio a Nanda Vigo*, 2023
Wooden structure, polyurethane resin, synthetic hair, 50 × 54 × 60 cm
Courtesy: the artist and Vistamare, Milan / Pescara

Anna Franceschini (born in 1979, Pavia, Italy)

(IT) Il lavoro recente *Pouf Blocco Biondo – Omaggio a Nanda Vigo* (2023) di Anna Franceschini è caratterizzato da una stasi solo apparente: viaggia in passeggiate intergalattiche (citando il titolo della mostra in cui è stato esposto) per ripescare le radici della ricerca di un’artista, architetta e designer del passato che ha fatto del dinamismo della luce la propria cifra espressiva; fluisce in una piega sempre nuova con la sua chioma scorrevole; suggerisce la possibilità di una rotazione (con la chioma a gettare riflessi in una stanza) o di un disvelamento (con un viso che potrebbe celarsi sotto ai capelli che ne ricoprono l’intera superficie); abita al contempo lo spazio delle cose e quello delle persone, muovendosi ironicamente tra la regolarità di un cubo e la rotondità di una testa. Evocando uno spazio domestico in cui i corpi si trasformano in oggetti

e questi ultimi prendono inaspettatamente vita, il lavoro di Franceschini mostra la casa come un congegno mobile, teatro di una coreografia surreale e alterata.

(DE) Das jüngste Werk Anna Franceschinis, *Pouf Blocco Biondo – Omaggio a Nanda Vigo* (2023) zeichnet sich durch einen nur scheinbaren Stillstand aus: Es begibt sich auf „intergalaktische Spaziergänge“ (so der Titel der Ausstellung, in der es erstmals ausgestellt worden ist); durch das fließende Haar nimmt es eine neue, sich ständig wandelnde Form an; es suggeriert die Möglichkeit einer Drehung (durch die Haare, die Lichtreflexe in einen Raum werfen) oder einer Enthüllung (eines Gesichts, das vollständig unter der Haarpracht verborgen sein könnte); es bewohnt sowohl den Raum der Dinge als auch den der Menschen und bewegt sich auf ironische Weise zwischen der Regelmäßigkeit eines Würfels und der Rundheit eines Kopfes. Indem sie einen häuslichen Raum evozieren, in dem sich Körper in Objekte verwandeln und letztere unerwartet zum Leben erwachen, zeigen Franceschinis Arbeiten die Wohnung als eine mobile Vorrichtung, als Schauplatz einer surrealen und entstellten Choreografie.

(EN) Anna Franceschini's recent work *Pouf Blocco Biondo – Omaggio a Nanda Vigo* (2023) features an only apparent stasis: it travels on intergalactic walks (to quote the title of the exhibition in which it was originally exhibited) to unearth the roots of the research of an artist, architect and designer of the past who made the dynamics of light her form of expression; it flows in an ever-new fold with its graceful hair; it suggests the possibility of a rotation (with hair casting reflections in a room) or of a revelation (with a face that could be hidden under the hair that covers it completely); it inhabits the space of things and that of people at the same time, moving ironically between the regularity of a cube and the roundness of a head. Evoking a household space in which bodies are transformed into objects that unexpectedly come to life, Franceschini's work shows the house as a moving device, the theater of a surreal and altered choreography.

①9 SER SERPAS, *Told end retelling*, 2022
Mixed media, 205 x 190 x 180 cm
Courtesy: the artist and Karma International, Zurich

Ser Serpas (born in 1995, Los Angeles, California, USA)

(IT) Il lavoro di Ser Serpas, intitolato *Told end retelling* (2022), giustappone elementi domestici di arredo (uno sgabello di cui si intravedono solo le gambe di metallo lucido e una tendina ricamata per culla) con una tela dipinta e dei supporti lignei, creando una combinazione instabile e delicata, sospesa tra leggerezza e gravità. La tela dipinta, sulla quale è riconoscibile la figura di un cavallo, ricade morbidamente a nascondere la seduta dello sgabello, simile a un sipario o alle lenzuola con cui si ricoprono i vecchi mobili nelle soffitte. La casa qui appare come un luogo abbandonato che, nell'assenza di vita, lascia spazio a nuove forme e creature, composte di oggetti accatastati e inanimati che lo abitano e ne riempiono il vuoto, ridefinendo fantasie e ricordi nei quali non è possibile distinguere magia e realtà.

(DE) In seinem Werk *told end retelling* (2022) stellt Serpas Möbelemente (ein Hocker, von dem nur die polierten Metallbeine und ein bestickter Vorhang zu sehen sind) einer bemalten Leinwand und hölzernen Stützen gegenüber und schafft so eine instabile und delikate Komposition, die zwischen Leichtigkeit und Schwerkraft schwankt. Die bemalte Leinwand, auf der die Figur eines Pferdes zu sehen ist, fällt sanft über die Sitzfläche des Hockers, ähnlich einem

Vorhang oder den Laken, mit denen alte Möbel auf Dachböden abgedeckt werden. Das Haus erscheint hier als ein verlassener Ort, in dem, angesichts der Abwesenheit von Leben, Raum für neue, aus gestapelten und unbelebten Objekten zusammengesetzte Formen und Kreaturen entsteht. Sie bevölkern und füllen die Leere aus, indem sie Fantasien und Erinnerungen, in denen Magie und Realität nicht zu unterscheiden sind, wieder aufleben lassen.

(EN) Ser Serpas' work, *told end retelling* (2022), juxtaposes home furnishing elements (a stool of which only the shiny metal legs can be seen and an embroidered cradle curtain) with a painted canvas and wooden supports, creating an unstable and delicate combination, suspended between lightness and gravity. The painted canvas, on which the figure of a horse can be identified, falls softly to hide the seat of the stool, like a theater curtain or the sheets used to cover old furniture in attics. The house here appears as an abandoned place which, in the absence of life, leaves room for new forms and creatures made up of stacked and inanimate objects that inhabit it and fill the void, redefining fantasies and memories in which it is not possible to distinguish magic from reality.

②0 MAX HOOPER SCHNEIDER, *Home Alone*, 2023
Modelled plywood and aluminum box, motorized miniature, assorted matter, stuffed animals and dolls, LED light, 18 x 21 x 22 cm
© Max Hooper Schneider Courtesy: Maureen Paley, London

Max Hooper Schneider (born in 1982, Los Angeles, California, USA)

(IT) Nell'opera *Home Alone* (2023) di Max Hooper Schneider il tetto di una cameretta infantile in miniatura simula le concrezioni rocciose di una grotta senza nascondere la propria natura posticcia. In questo presepe senza miracoli né redenzione, l'umanità è altrove, il mondo animale è presente nella forma fasulla di peluche disarticolati e angosciosi, o di cibo spazzatura in decomposizione, mentre terra, sassi e piante artificiali sono disseminati su un pavimento illuminato da una fioca luce a led, a creare un'ambientazione a metà strada tra discarica abusiva e horror house abbandonata alle intemperie. Così come in altre opere recenti dell'artista, prima tra tutte la dollhouse stregata dal titolo *Mommy & Me* (2018), la casa appare qui come un luogo di solitudine e reclusione, teatro di esperienze di alienazione e ossessione che bloccano il tempo in un loop tossico senza via di uscita. La miniaturizzazione delle proporzioni non diminuisce il potere perturbante dell'immagine, ma anzi spinge l'osservatore ad avvicinarsi all'abisso distopico in essa rappresentato, per essere risucchiato nella spirale dei suoi mille dettagli inquietanti.

(DE) In seiner Arbeit *Home Alone* (2023) bildet Max Hooper Schneider im Dach eines Miniatur-Kinderzimmers die Felsformationen einer Höhle nach, ohne dabei jedoch deren künstlichen Charakter zu verbergen. In diesem Krippenspiel ohne Wunder und Erlösung ist die Menschheit ganz woanders. Die Tierwelt ist in Form von unzusammenhängenden und verunstalteten Stofftieren oder verrottendem Junkfood präsent, während Erde, Steine und künstliche Pflanzen auf dem von einer schummrigen LED-Beleuchtung erhellten Boden verstreut sind und eine zwischen illegaler Müllhalde und verwittertem Horrorhaus (horror house) angesiedelte Ausstattung bilden. Wie in anderen jüngeren Arbeiten des Künstlers, allen voran dem verhexten Puppenhaus (*Doll house*) *Mommy & Me* (2018), erscheint das Haus hier als Ort der Einsamkeit und Enge, als Schauplatz von Erfahrungen der Entfremdung und der

Besessenheit, die die Zeit in einer toxischen Endlosschleife ohne Ausweg erstarren lassen. Die Verkleinerung der Proportionen mindert nicht die beunruhigende Wirkung der Darstellung, sondern fordert den Betrachter auf, sich dem dystopischen Abgrund zu nähern und sich in die Spirale der tausenden verstörenden Details hineinziehen zu lassen.

(EN) In Max Hooper Schneider's work, *Home Alone* (2023), the roof of a miniature children's bedroom simulates the rocky concretions of a cave without hiding its artificial nature. In this nativity scene without miracles or redemption, humanity is elsewhere, the animal world is present in the false form of disjointed and distressed soft toys or rotting junk food, while soil, stones and artificial plants are scattered on a floor lit by a dim LED light – a setting halfway between an illegal landfill and an abandoned horror house. As in other recent works by the artist, such as the haunted dollhouse entitled *Mommy & Me* (2018), the house appears here as a place of loneliness and confinement, the theater of alienation and obsession experiences that freeze time in a toxic loop with no way out. The shrinking of the proportions does not reduce the disquieting power of the image, but rather forces the observer to get closer to the dystopian abyss represented in it and be sucked into the spiral of its thousand disturbing details.

②1 AUGUSTAS SERAPINAS, *Notes from Užupis 11a*, 2022
Stained glass, wooden frame, 77 x 31 x 3 cm
Courtesy: the artist and APALAZZOGALLERY

②2 AUGUSTAS SERAPINAS, *Notes from Užupis 12a*, 2022
Stained glass, wooden frame, 78 x 38 x 3 cm
Courtesy: the artist and APALAZZOGALLERY

Augustas Serapinas (born in 1990, Vilnius, Lithuania)

(IT) I lavori della serie *Notes from Užupis* (2022) vedono Augustas Serapinas concentrare lo sguardo su uno specifico quartiere della capitale lituana Vilnius, casa di artisti e intellettuali, luogo di nascita di idee rivoluzionarie e oggi oggetto di un processo di gentrificazione e di speculazione immobiliare che ha finito per obliterarne l'identità e distruggerne il tessuto. I vetri intelaiati di una serra in rovina sono stati recuperati e sottoposti a un'operazione di natura quasi alchemica: riscaldati in un forno insieme a pigmenti colorati e ai residui delle piante un tempo ospitate nella serra, diventano il terreno di coltura di un amalgama di diverse tonalità, cenere e bolle d'aria su cui lasciano un'impercettibile traccia di sé le forme di vita vegetali combuste per via dell'alta temperatura. L'opera di Serapinas è così testimonianza di una reminiscenza del passato che si palesa attraverso pochi oggetti rimasti – finestre, sezioni di tetti e facciate – detriti destinati all'oblio o abbattuti per lasciare spazio ad altri edifici, ma qui preservati in un atto fecondo di distruzione.

(DE) In den Werken aus der Serie *Notes from Užupis* (2022) richtet Augustas Serapinas sein Augenmerk auf ein besonderes Stadtviertel der litauischen Hauptstadt Vilnius, in dem Künstler und Intellektuelle lebten, in dem revolutionäre Ideen entstanden und das heute Ort eines Prozesses der Gentrifizierung und der Immobilienspekulation ist und seine ursprüngliche Identität auslöschen und seine Struktur zerstören. Der Künstler verwendet gerahmte Glasscheiben eines verfallenen Gewächshauses und unterzieht sie einer fast alchemistischen Bearbeitung: Zusammen mit Farbpigmenten und den Resten der einst im Gewächshaus untergebrachten Pflanzen in einem Ofen

erhitzt, werden sie zum Nährboden für ein Gemisch aus verschiedenen Farbtönen, Asche und Luftblasen, auf denen die durch die hohe Temperatur verbrannten Pflanzen eine nicht wahrnehmbare Spur hinterlassen. Die Arbeit Serapinas verweist somit auf die Vergangenheit, die sich in den wenigen verbliebenen Objekten – Fenster, Dach- und Fassadenteile –, im dem Vergessen geweihten oder abgerissenen Schutt manifestiert, um Platz für andere Gebäude zu schaffen, die hier aber in einem fruchtbaren Akt der Zerstörung bewahrt werden.

(EN) The works from the *Notes from Užupis* series (2022) see Augustas Serapinas focusing on a specific neighborhood of Vilnius, the Lithuanian capital, home to artists and intellectuals, birthplace of revolutionary ideas and today the object of a process of gentrification and real estate speculation that is obliterating its identity and destroying its fabric. The framed glass panels of a derelict greenhouse were recovered and put through an almost alchemical process: heated in an oven together with colored pigments and the remains of plants once housed in the greenhouse, they become the culture medium for a multi-shaded combination of ash and air bubbles on which the plants scorched by the high temperature leave but a hint of themselves. Serapinas' work is thus testimony to a reminiscence of the past which is revealed through a few remaining objects – windows, sections of roofs and façades –, debris doomed to oblivion or demolished to make room for other buildings, but here preserved in a fertile act of destruction.

②3 LENARD GILLER, *Soundtrack (01:14:28)*, 2023
Sound installation
Courtesy: the artist and Petrine, Paris

Lenard Giller (born in 1997, Munich, Germany)

(IT) Sviluppando una ricerca inaugurata con il video *Productions* (2022) – basata sulla raccolta di 360 figurine tratte dal film Disney *Cinderella* e sulla loro traduzione in fugaci still colti al volo tra un vuoto e l'altro – Lenard Giller presenta una nuova iterazione che trasferisce lo stesso principio nel livello sonoro. Qui si tratta infatti di 360 suoni del film disneyano della durata di un secondo, sparsi all'interno di una traccia di rumore bianco di 74 minuti (la durata del film originale). Il lavoro costituisce una porta di accesso o di uscita dal percorso nella "uncanny house", una traccia sottile che scorre in sottofondo, simile a un soffio appena percettibile, che in brevi momenti coglie di sorpresa, accendendo rapide e talvolta perturbanti memorie.

(DE) In Fortsetzung seiner 2022 mit der Videoarbeit *Productions* begonnenen Recherchen – die auf der Sammlung von 360 Figuren aus dem Disneyfilm *Cinderella* und deren Übertragung in flüchtige, zwischen einem und dem anderen Zwischenraum eingefangene Standbilder basieren – präsentiert Lenard Giller eine neue Variante, die dasselbe Prinzip auf die Klangebene überträgt. Es handelt sich um 360 Geräusche aus dem Disneyfilm mit einer Dauer von einer Sekunde, die in einem 74-minütigen weißen Rauschen (der Länge des Originalfilms) zu hören sind. Das Werk bildet einen Zugang oder Ausgang zum bzw. aus dem „Uncanny house“, eine subtile Spur, die im Hintergrund läuft, ähnlich einem kaum wahrnehmbaren Hauch, der einen in kurzen Momenten überrascht und schnelle und manchmal verstörende Erinnerungen auslöst.

(EN) Developing a research which started with the video *Productions* (2022) – based on the collection of 360 images taken from Disney's film *Cinderella* and their transla-

tion into fleeting stills caught on the fly between one blank and another —, Lenard Giller presents a new iteration which transfers the same principle to an audio format. Here we are in fact dealing with 360 one-second sounds from the Disney film, scattered within a 74-minute white noise track (the duration of the original film). The work is a door in or out along the path in the “uncanny house”, a thin trace that flows in the background, akin to a barely perceptible breath, which in brief moments takes one by surprise, setting off quick and at times disturbing memories.

②④ NICO VASCELLARI, *La Quinta Stanza (The Fifth Room)*, 2024

Live-streamed video from an underground room
Courtesy: Studio Nico Vascellari

Nico Vascellari (born in 1976, Vittorio Veneto, Italy)

(IT) Con *La Quinta Stanza (The Fifth Room)* (2024), il lavoro site-specific concepito per *The Uncanny House*, Nico Vascellari va oltre il limite fisico e visivo delle quattro stanze che ospitano il percorso della mostra, per esplorare una stanza segreta – la quinta stanza appunto – collocata in un altrove di cui non ci è dato sapere e che il visitatore può osservare solo attraverso lo schermo collegato a una videocamera di sorveglianza. In questo ambiente scarno, di cui sono forniti solo pochi indizi mediati, una lampadina si muove ininterrottamente secondo un moto rotatorio e cadenzato, in un loop spazio-temporale avvolto in una spirale che torna sempre al punto di partenza. La quinta stanza abitata da tale presenza inquietante, elemento domestico che sembra prendere vita propria, afferisce non solo agli interstizi nascosti della casa intesa come contenitore di dimensioni celate e taciute, ma fa riferimento in maniera più specifica a una storia riguardante il luogo che ospita la mostra: la vicenda di Guido Zabban, padre di famiglia ebreo che nel 1943, aiutato dalla custode del palazzo Autorina Molinari-Severini, rimase nascosto per nove mesi in un mezzanino dell'appartamento, per sfuggire al rastrellamento della città da parte delle truppe tedesche. La tragicità della storia spinge con violenza sui confini dello spazio domestico, imprigionando la vita in una meccanica ossessiva, clandestina e claustrofobica.

(DE) Mit seinem für *The Uncanny House* konzipierten ortsspezifischen Werk, *La Quinta Stanza (The Fifth Room)*, (2024), erweitert Nico Vascellari die physischen und visuellen Grenzen der vier Ausstellungsräume. So erkundet er einen weiteren – nämlich den fünften – Raum, der sich anderswo, an einem geheimen Ort befindet, den der Besucher nur über den mit einer Überwachungskamera verbundenen Bildschirm sehen kann. In der Mitte dieses kargen Raums mit nur wenigen Anhaltspunkten dreht sich gleichmäßig und ununterbrochen eine Glühbirne in einer Raum-Zeit-Schleife, die wie in einer rotierenden Spirale immer wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Der fünfte Raum, in dem dieses unheimliche Haushaltsobjekt ein Eigenleben zu führen scheint, weist nicht nur auf die verborgenen Zwischenräume des Hauses als Behälter voller verborgener und verschwiegener Bereiche, sondern auch ganz konkret auf eine Geschichte des Ortes, an dem die Ausstellung stattfindet: diejenige von Guido Zabban, einem jüdischen Familienvater, der sich 1943 mit Hilfe der Hausmeisterin des Wohnhauses, Autorina Molinari-Severini, neun Monate lang im Zwischengeschoß seiner Wohnung versteckt hielt, um der Razzia der deutschen Truppen in der Stadt zu entgehen. Die tragische Dimension dieser Geschichte stößt den häuslichen Raum gewaltsam an seine Grenzen und verwickelt das Leben in einen obsessiven, geheimen und klaustrophobischen Mechanismus.

(EN) With *La Quinta Stanza (The Fifth Room)* (2024), the site-specific work conceived for *The Uncanny House*, Nico Vascellari goes beyond the physical and visual bounds of the four rooms that host the exhibition, to explore a secret room – the fifth room in fact – located elsewhere and which visitors are not aware of and can only view through a screen connected to a security camera. In that sparse environment, of which only a few mediated clues are given, a light bulb moves incessantly in a rotary and rhythmic motion, in a spiraling space-time loop that always goes back to its starting point. The fifth room inhabited by this disturbing presence, a household element that seems to take on a life of its own, refers not only to the hidden interstices of the house seen as a container of concealed and silent dimensions, but refers more specifically to an event connected with the place that hosts the exhibition: the story of Guido Zabban, a Jewish family man who in 1943, aided by the caretaker of the building Autorina Molinari-Severini, hid for nine months in a mezzanine of the apartment, to escape the raid of the city by German troops. The tragic nature of history violently strains the boundaries of the home space, imprisoning life in an obsessive, clandestine and claustrophobic mechanism.

The Uncanny House
March 28, 2024 – September 1, 2024
Opening March 27 at 7:00 pm

Curated by
Ilaria Marotta & Andrea Baccin

Exhibition Architecture by BB

Description of Works
Costanza Paissan

Curators' team
Maddalena Bonicelli (Press)
Caterina Avataneo
Eddie Brunetti
Angelika Lee
Giulia Leone
Johanna Strachwitz
Başak Tuna

Dora Budor's wall painting
Diego Gualandris

Catalogue published by SORRY PRESS®

Translations
Valérie Bussmann (DE)
Flavio Erra (EN)

Casa di Goethe
Via del Corso 18, 00186 Roma
www.casadigoethe.it
IG: @casadigoethe
FB: @casadigoetheroma

Museum Casa di Goethe
Director
Gregor H. Lersch

Exhibition Management
Gabriele Gioni

Public Relations
Tanja Lelgemann

Team Casa di Goethe
Valeria Gaudio
Domenico Matilli
Pina Middendorf
Claudia Nordhoff

Thanks to all the participating artists.

Thanks to the galleries and the lenders of the exhibition: APALAZZO GALLERY, Cabinet, London, Case Chiuse by Paola Clerico, Fabio Cherstich Collection, Fitzpatrick Gallery, Paris, Galleria Federico Vavassori, Milan, Greene Naftali, New York, High Art, Hot Wheels, Athens / London, Karma International, Zurich, Lorcán O'Neill, Maureen Paley, London, Monitor, Rome, Lisbon, Pereto, Petrine, Paris, Scheinman Family Collection, Vistamare, Milan / Pescara.

Thanks to Luca Liberali



The Museum Casa di Goethe is an institution of AsKI e.V. (Arbeitskreis selbst.nderiger Kultur-Institute e.V.) in Bonn and is funded by the German Federal Government Commissioner for Culture and Media (Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien).



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Mediapartner

Opening supported by

CURA.

