

ZONA#0

www.unibz.it

per l'osservazione di un territorio instabile
for the observation of an unstable territory
erkundet ein ungewisses Feld



gli altri

supplemento di · supplement to · Beilage von
Abitare #473, 06/2007

IN ZONA:

EMANUELA DE CECCO	3
NICOLA GOTTI	4
HANS HÖGER	10
FRANCESCO MATTUZZI	11
ANDREAS LOHNER	16
PAOLO VOLONTÉ	18
SERENA OSTI	22
GERHARD GLÜHER	23
DANIEL TAUBER	26
DANIELE ANSIDEI	29
RITA FRANCESCHINI	30
HANNELORE SCHWABL	31
KUNO PREY	33
MAJA MALINA	33
STEFFEN KAZ	35
ALESSANDRO SAMBINI	37
ANTONINO BENINCASA	42
LAURA BARRETTA	43
RONALD METZLER, MICHAEL WISZT	46
PAOLO RIOLZI	48
FEDERICA GASCA-QUEIRAZZA	51
FRANCESCO JODICE	56
NICOLA GOTTI	58
Foto	
Text	
AUTORI · AUTHORS · AUTOREN	60
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ·	
BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES ·	
BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN	62

ZONA#0 — gli altri

a cura di · edited by · Herausgeberin:
Emanuela De Cecco

un progetto realizzato in collaborazione tra la Facoltà di Design e Arti della Libera Università di Bolzano e la rivista Abitare, Milano

a joint project undertaken by the Faculty of Design and Art at the Free University of Bozen - Bolzano and the Abitare magazine in Milan

ein gemeinsames Projekt der Fakultät für Design und Künste, Freie Universität Bozen und der Zeitschrift Abitare, Mailand

ALTRE POSSIBILI DOMANDE

EMANUELA DE CECCO

“gli altri” è il tema di questo primo numero di *zona* – quaderno, rivista, pubblicazione – o, volendo provvisoriamente sfuggire da qualunque definizione, di un contenitore dalla fisionomia e dai contorni ancora incerti, pensato come possibile piattaforma di confronto tra i diversi ambiti disciplinari che costituiscono la spina dorsale attuale e dei futuri sviluppi dello studio del design e dell’arte alla Libera Università di Bolzano. Non ci poteva essere migliore occasione di partenza – mi riferisco al progetto di fotografia realizzato da Paolo Riolzi e Francesco Jodice con gli studenti in questi mesi – per iniziare a tessere le trame di questo possibile discorso.

Il filo rosso che collega infatti questo progetto dedicato a “gli altri” con l’oggetto nel quale la documentazione di questo lavoro va ad inscriversi, è dunque la comune intenzione di spingersi dalla propria abitazione – reale e metaforica – e andare a vedere cosa c’è fuori.

L’alterità non è un soggetto che si lascia confinare in un unico contesto. Dal più complesso dibattito filosofico, al fastidio arrecato dai vicini di treno rumorosi, “gli altri” sono una presenza ricorrente. Nei pensieri più alti e nella vita capita continuamente di temere, amare, desiderare, rincorrere, confrontarsi, difendersi, scappare, giudicare, osservare, studiare, confondersi con altrettanti “altri”.

Ma sporgersi in questa direzione richiede la pratica di esercizi preparatori a monte. Per chi fotografa e sta compiendo i primi passi in quello che si spera diventi un vero e proprio percorso di ricerca – si tratta di mettere a fuoco, letteralmente, il proprio sguardo, il proprio punto di vista, per tutti gli altri coinvolti si tratta di tenere attiva – in allenamento volendo proseguire con la metafora sportiva – la disponibilità a tenere conto di altre modalità diverse dalle proprie, di continuare a sviluppare un lavoro interdipendente; per tutti noi di continuare ad abitare una zona

di confine senza difendersi costruendo delle barricate.

Dunque al primo invito rivolto dai conduttori del progetto senza alcuna restrizione agli studenti, in queste pagine si sovrappone un secondo invito rivolto ad alcuni dei docenti del corso di laurea.

È un primo passo, sullo sfondo appena si intravedono i germogli di altre possibili domande sulle quali proseguire, domande – per esempio – volte ad indagare la fisionomia dei confini tra pratiche vicine ma non coincidenti, la fisionomia che assumono metodologie e pratiche nate in specifici ambiti disciplinari riadattati, reinventati, ripensati in contesti “altri”.

Le parole, le immagini e le frasi contenute nelle pagine che seguono convivono dunque nello stesso territorio, se fosse possibile rappresentare figurativamente questa “cosa” nel suo insieme, ogni singola componente andrebbe disegnata come un vettore la cui spinta è rivolta verso l’esterno. Ogni contributo infatti suggerisce ipotesi e declina-



NICOLA GOTTI

zioni possibili assai diverse tra di loro, sviluppando un gioco di rimandi dove il discorso non si chiude in rassicuranti spiegazioni ma al contrario si sfaccetta in un percorso di "altre" possibili domande.

L'ambizione è che anche il contenitore sia "altro" nella forma e nei contenuti: non è esattamente un catalogo, non è un libro di sole immagini, non ha la fisionomia da rivista accademica ma vorrebbe essere appunto qualcosa' altro. Da qui l'idea di una "zona", possibilmente capace di costituirsi come territorio franco, abitato da soggetti diversi che della diversità reciproca si alimentano.

Le parole non spiegano le immagini che vengono dunque accolte in un contesto che le lascia respirare, le immagini non illustrano le parole e queste a loro volta sono libere di abitare nei pensieri di chi legge.

Le immagini qui raccolte, che sono anche la parte più estesa di *zona*, esplorano diverse situazioni dove l'altro è presente e nell'insieme vanno a comporre una vera e propria etnografia del quotidiano. Questi sguardi ci stanno dicendo che l'altro non è un'entità appartenente ad un mondo alieno ma si rivela come presenza costante e familiare. Si percepisce una sottile tensione che scorre sotto pelle ed emerge principalmente in situazioni ordinarie, nei rapporti personali, nei riti della collettività, nell'organizzazione degli spazi domestici e degli spazi urbani, nel rapporto con le merci... questi sguardi – ancora – esprimono la necessità di non smettere di cercare l'altro, la necessità di guardarlo da vicino, continuare ad interrogarlo...

FURTHER POSSIBLE

QUESTIONS — "gli altri" (the others) is the theme of this first number of *zona* – notebook, magazine, publication – or, if we wish to escape temporarily from any definition, of a container of the physiognomy, still with uncertain features, thought as a possible vehicle to

compare the various disciplinary fields that make up the backbone of present and future developments in the course of studies at the Faculty of Design and Art at the University of Bolzano.

There could not have been a better occasion for its start – I am referring to the photography project created by Paolo Riolzi and Francesco Jodice with their students in these months – to begin weaving the threads of this possible discussion.

The thread which in fact weaves through this project dedicated to "gli altri" (the others), the object of this documentation is therefore the common intention to take an extraneous look outside one's familiar surroundings and to explore these with new eyes. "Otherness" is not a subject that lets itself be confined to just one context. From the most complex philosophical debate, to the nuisance made by noisy passengers on a train, "gli altri" are a recurrent presence. In both our most sublime thoughts as in everyday life, we constantly find ourselves fearing, loving, desiring, running after, comparing ourselves, defending ourselves, running away from, judging, observing, studying, interacting with so many "others".

But taking this extraneous view requires performing a series of uphill tasks. For those who photograph and are taking their first steps in what they hope will become a fruitful object of research – it is a question of literally focusing our point of view, for all those involved, of keeping our minds open – trained, if you wish to use a sports metaphor – the quality of taking into account other modalities, different from our own, of continuing to develop an interdependent way of working: for all of us to continue living in a border area without having to defend ourselves by building barricades.

The words do not explain the images that are therefore welcome in a context that lets them breathe, images do not illustrate the words and these are in turn free to live in the thoughts of those who read.

Without being in any way prescriptive towards our students, we would like to add to the first invitation addressed to the leaders of the project,

a second invitation, addressed to some of the professors of the undergraduate course.

It is a first step, in the background you can just about make out the seeds of other possible questions indicating the way to proceed, aiming at investigating the physiognomy of the boundaries between practices which are related but which do not overlap, a physiognomy that takes on board methodologies and experiences born out of specific disciplinary sectors, adapted, re-invented, re-thought in "other" contexts.

The words, the images, the sentences contained in the pages that follow, therefore live together in the same general context. If it were possible to represent in a figurative way this "thing" as a whole, each single element would be designed as a vector the push of which aims outwards. Each contribution in fact suggests hypothesis and possible declinations very different one from the other, by developing cross-references where the debate ends up not in reassuring explanations but cut into facets along a course of "other" possible questions.

The ambition is that also the container is "other" both in form and in content: it is not exactly a catalogue, it is not a book of mere images, it does not have the physiognomy of an academic magazine but it would want to be, as a matter of fact, something else. From here the idea of a "zone", possibly able to establish itself as a free territory, inhabited by different subjects that in their mutual diversity nourish each other.

The images here collected, they are also the most extended part of *zona*, they explore various situations where the "other" is present and as a whole,

they compose an actual ethnography of our daily lives. These images tell us that the "other" is not an entity that belongs to an alien world but it shows us it is a constant and familiar presence. You can perceive a subtle tension running under your skin which mainly takes place in ordinary situations, in personal relationships, in collective rites, in the organization of domestic and urban spaces, in the relationship with merchandise... these images – once again – express the need not to stop looking for the "other", the need to look at it closely, to keep on asking it questions...

ANDERE MÖGLICHE FRAGEN

»gli altri« (die Anderen) sind das Thema dieser ersten Ausgabe von *zona* – ein Heft, eine Zeitschrift, eine Publikation – oder, ohne sie vorerst genauer zu definieren, einer Hülle ohne festgelegte Form und Konturen, die als Austauschplattform für verschiedene Disziplinen gedacht ist und das gegenwärtige und zukünftige Rückgrat der Studienrichtung Design und Künste der Freien Universität Bozen bilden soll.

Eine bessere Ausgangsbasis als das Fotoprojekt der Studierenden von Paolo Riolzi und Francesco Jodice hätte es wohl kaum geben können, um dieses Vorhaben in die Wege zu leiten. Der rote Faden, der sich durch das die Anderen erforschende Projekt und das Thema der vorliegenden Arbeitsunterlagen zieht, ist der gemeinsame Wille, die eigenen – realen und metaphorischen – vier Wände zu verlassen und sich nach draußen zu begeben.

Das Anderssein lässt sich nicht in einem einzigen Kontext abhandeln. Von den komplexesten philosophischen Disputen bis hin zum Unmut über lärmende Mitreisende sind die Anderen ein immer wiederkehrendes Motiv: In unseren edelsten Gedanken und im Alltag fürchten, lieben, begehrten wir Andere, laufen wir Anderen nach, setzen wir uns mit Anderen auseinander, verteilen wir uns und fliehen vor Anderen,

urteilen wir über Andere, beobachten und erforschen wir Andere, verschmelzen wir mit Anderen.

Ein gutes Konditionstraining ist jedoch die Voraussetzung, um sich auf dieses Gebiet wagen zu können. Ein Fotograf hat zu Beginn seines Forschungsparcours zunächst seinen Blick zu schärfen, seinen Gesichtspunkt zu fokussieren; alle anderen Miteinbezogenen müssen während dieses Trainings (um beim Sport zu bleiben) bereit sein, andere Handlungsweisen und Gedankengänge in Betracht zu ziehen und interdependent zu arbeiten; wir alle müssen uns als fähig erweisen, unser Grenzland ohne Barrikaden zu bewohnen.

wird, die sich von ihrer Vielfalt nähren. Die Bilder werden nicht durch Worte erklärt, sie entfalten sich im Kontext; die Worte werden nicht mit Bildern untermauert, sondern können frei durch die Gedanken der Lesenden wandern. Die hier zusammengetragenen Bilder, die den größten Teil von *zona* gestalten, erforschen den Anderen in verschiedenen Situationen, die zusammen eine regelrechte Ethnographie des Alltags darstellen.

Es sind Blicke, die besagen, dass der Anderen nicht eine Entität aus einer fremden Welt ist, sondern eine ständige, vertraute Gegenwart. Eine leichte Spannung geht unter die Haut, wenn es um alltägliche Situationen, zwischenmenschliche Beziehungen, gemeinschaftliche Rituale, die Organisation von häuslichen und öffentlichen Räumen, die Beziehung zu den Waren geht... Blicke, die von der Notwendigkeit sprechen, den Anderen immerfort zu suchen, ihn aus der Nähe zu betrachten, ihn zu hinterfragen...

LE DIFFERENZE

interrogano e sfidano l'eredità del passato,
costringono a ridefinirsi,
esporsi alla possibilità della contaminazione che
sempre rappresentano per noi.

UNTERSCHIEDE

stellen tradierte Übereinkünfte in Frage,
zwingen dazu, sich neu zu definieren,
sich der Möglichkeit zum Austausch
auszusetzen, die
für uns darstellen.

DIFFERENCES

question and challenge past inheritances,
they force you to redefine yourself,
to expose yourself to the possibility of a contamination that
always represent for us.

GLI ALTRI

DIE ANDEREN

THE OTHERS

CHI SCRIVE LA STORIA DELLA CULTURA MATERIALE?

HANS HÖGER

Sembra quasi che giornalisti e studiosi del design in tutto il mondo si siano messi d'accordo su un criterio di base per le loro ricerche e attenzioni: un oggetto o rientra nell'esclusiva e rispettabile famiglia dei manufatti griffati, firmati, d'autore. Oppure non compare affatto – restando ignorato, tralasciato, anonimo. Solo in casi veramente rari si trovano documenti di storia o critica del design che parlano di no-name products – creazioni che non risultano all'anagrafe della cultura ufficiale.

Stona non poco, questo fatto, con la realtà delle cose intorno a noi. Per esempio: dividendo l'imponente scenario di tutti gli oggetti esistenti oggi in due gruppi – quello degli oggetti d'autore e quello degli oggetti anonimi – quale gruppo sarà più numeroso? Senz'altro quello degli oggetti che non hanno mai fatto parte delle storie del design documentate in librerie, biblioteche o su internet. Basta pensare che ogni cittadino dell'Europa occidentale possiede in media più di 10.000 cose, mentre un libro di storia del design parla, sì e no, di 1.000 oggetti. Guardando poi oltre l'Europa, non è difficile scoprire che i cittadini del mondo sono molto più numerosi in zone dove il design occidentale – con boutiques, concept stores, showrooms – non arriva mai. Vi sono, al limite, certi antropologi a occuparsi della maggioranza silenziosa di manufatti non d'autore, o certi esperti di comunicazione, ma non gli studiosi della cultura del design.

Viene spontaneo chiedersi il perché di simili omissioni

(o predilezioni, dipende dal punto di vista). Uno dei motivi si spiega, almeno in parte, con la concentrazione di molti addetti al lavoro sul legame tra design e marketing, e quindi sulla possibile funzione del design di rendere una cosa desiderabile e diversa dalle altre, allo scopo di poterla vendere più facilmente. Quei no-name products invece che vengono fabbricati individualmente – o a volte addirittura incidentalmente – e che esistono solo in piccola serie, o in un unico esemplare, non entrano nei circuiti distributivi dei grandi mercati. E quindi rischiano di non essere notati o di essere scartati per mancanza di rilevanza economica (ritenuta da molti il parametro supremo per misurare il valore di un progetto).

Un altro motivo della disattenzione verso il mondo dei no-name products si spiega con la lunga tradizione di storiografia impostata (e imposta) seguendo l'antico modello delle cronache di personaggi ricchi, potenti ed eccentrici, mentre le vicende delle persone semplici – almeno fino all'Ottocento – vennero quasi sempre tacite e, quindi, ignorate. Nel suo racconto *Gli affari del Signor Giulio Cesare*, il poeta tedesco Bertolt Brecht illustra bene la parzialità di una simile visione della storia.

Oggi, per fortuna, vi sono tanti media e spesso anche abbastanza soldi, impegno e libertà per parlare non solo di re, ministri, generali, attori o capitani dell'industria, ma anche di operai, artigiani, contadini, impiegati, studenti, pensionati e molte altre persone, comprese le minoranze etniche, sociali, demografiche e di confessione. La letteratura ha sostenuto e favorito questa svolta, come lo hanno fatto il cinema, i giornali, il teatro, l'arte, la televisione... e non certo per l'improvviso sorgere di un senso di giustizia, di par condicio o di misericordia, ma perché gli autori e studiosi di tutte queste discipline creative, e anche il loro pubblico, hanno compreso che solo guardando le persone "normali", non eccezionali, non fuori dal comune si può sperare di capire qualcosa dei tempi in cui stiamo vivendo (e chiarire magari le mete e prospettive di una vita condivisa in tanti).

Diversi progettisti hanno colto ormai da tempo l'importanza della creatività anonima, collettiva, quotidiana. Quella creatività che trova risonanza non sulle pagine patinate dei magazine ma sulle strade di un quartiere periferico a Istanbul, o nel gioco di bambini peruviani, o tra la gente di un mercato di tessuti e casalinghi in Etiopia. Tra la maggior parte degli storici e critici del design, invece, non si è ancora formata la cultura di una consapevolezza più acuta, più approfondita rispetto alle superfici del branding e delle firme che fanno i salti mortali sulle passerelle mediatiche. I casi di una diversa attenzione forse non ci sarebbero se non per una serie di progettisti che, come parte dell'interpretazione del loro lavoro, decisero di occuparsi non solo di progettazione ma anche di critica e osservazione del passato e del proprio presente. Progettisti come ad esempio Le Corbusier, Bernard Rudofsky,





FRANCESCO MATTUZZI (2)

Ray e Charles Eames, Raimund Abraham, Achille Castiglioni, Robert Venturi, Enzo Mari, Bruno Munari e molti altri. Storie da raccontare. Storie da approfondire. Presto.

WHO WRITES MATERIAL CULTURE'S

HISTORY? — It almost seems as if design journalists and scholars all over the whole world are agreed on basic criteria in their research and investigation: an object either enters the exclusive and respectable family of designer labels, or it does not appear at all – it is left there, ignored, anonymous. Only in exceptionally rare cases can you find documents in design history or criticism that deal with unbranded products – creations that do not appear on the registrar's records of official culture.

This fact contrasts with reality as it is around us. For example: if you divide the imposing scenario of all the existing objects today into two groups – the one of the designer-labeled objects and the one of the anonymous objects – which is the larger group? Undoubtedly the one of those objects that are not part of design histories recorded at libraries or on the internet. It is enough to consider that each Western European citizen owns on average more than 10,000 items, while a design history book talks of about 1,000 objects. Looking beyond Europe, we discover that most people live in areas where Western design – with its boutiques, concept stores, showrooms – plays no role at all. There are some anthropologists or some communication experts who are interested in unbranded products, but not design culture scholars.

It is pertinent at this point to ask why such omissions (or predilections, it depends on the viewpoint) take place. One of the causes can be explained, at least in part, by the high number of people interested in the link between design and marketing, and therefore in the possible function of design to make something desirable and different from the others, aiming to increase sales. Those unbranded products that are instead individually made – or sometimes even accidentally – and that exist only in limited production quantities or as a unique model, do not enter the distribution circuits of the great stores. They therefore risk not being noticed or being discarded for lack of economic relevance (understood by many as the ultimate yardstick to measure the value of a product/project).

Another cause for the lack of attention towards the world of unbranded products is explained by the long tradition of historiography as it is set (and imposed) by following the ancient model of the accounts of rich, powerful and eccentric people, while the vicissitudes of simple people – at least till the nineteenth century – were almost always kept silent and therefore ignored. In his tale *The Business Affairs of Mr. Julius Caesar*, the German poet Bertolt Brecht well illustrates the partiality of a similar vision of history.

Luckily today there are many media and often even enough money, commitment and freedom to speak not only of kings, ministers, generals, actors of industry tycoons, but also of workers, artisans, farmers, employees, students, elderly people and many other people, including ethnic, social, demographic and religious minorities. Literature has supported and favoured this new outlook, as cinema, newspapers, theatre, art, television... – and certainly not because of the sudden rise of a sense of justice, of *par condicio* or of mercy, but because authors and scholars of all these creative disciplines, and also their audience, have understood that only by observing "average" and not exceptional people, therefore not distant from what is common, can you hope to understand something of the times in which we are living (and to maybe make clear the aims and perspectives of a life shared by many).

Various designers have long since already seized the importance of an anonymous, collective, daily creativity. The creativity that finds a resonance not in the glossy pages of magazines but in the streets of a neighbourhood in the suburbs in Istanbul, or in the games of Peruvian children, or among the people at a market selling clothing and homemade products in Ethiopia. Among the majority of design critics and historians, a keener awareness has still to be forged, one that digs deeper below the surface of branding and labeling that turns somersaults on the catwalks on the media. Cases for a different attention would maybe not exist if not given by a series of designers who, as part of the interpretation of their work, decided to commit themselves not only to design but also to criticism and to the observation of the past as well as of their own present. I am speaking of Le Corbusier, Bernard Rudofsky, Ray and Charles Eames, Raimund Abraham, Achille Castiglioni, Robert Venturi, Enzo Mari, Bruno Munari and many other ones. Stories to be told. Stories to study in depth. Soon.

WER SCHREIBT DIE GESCHICHTE DER MATERIELLEN KULTUR?

— Es scheint, als hätten sich Designjournalisten und -experten auf der ganzen Welt über ein Basiskriterium ihres Arbeitsens geeinigt: Ein Objekt trägt entweder einen bekannten Namen und gehört damit zum erhabenen Kreis der firmierten Artikel, oder es ist anonym und wird übergegangen. No-Name-Products werden ausgesprochen selten dokumentiert oder rezensiert; sie fristen ihr Dasein jenseits des offiziellen Kulturbetriebs.

Diese Verfahrensweise widerspricht freilich der uns umgebenden Realität. Es steht außer Frage, dass die Zahl anonymer Gegenstände jene der namentlich gekennzeichneten bei weitem übersteigt. Nur letztere gehen aber in jene Geschichte des Designs ein, wie wir sie in den Bibliotheken und im Internet finden. Der durchschnittliche Westeuropäer besitzt rund 10.000 Gegenstände, während ein Buch über die

Geschichte des Designs gerade mal 1.000 Objekte behandelt, wenn überhaupt. Ein Blick jenseits unseres Kontinents lässt erkennen, dass der Großteil der Menschheit in Gebieten lebt, die das westliche Design mit seinen Boutiquen, Showrooms und Concept Stores nie erreicht hat. Die einzigen, die sich von Zeit zu Zeit mit der stillen Mehrheit der Gegenstände ohne Rang und Namen beschäftigen, sind Anthropologen, Soziologen, Kommunikationswissenschaftler und Semiotiker.

Worin liegen die Gründe für diese grobe Unterlassung (oder – je nach Standpunkt – Bevorzugung)? Auffallend ist, dass sich viele Experten auf die Beziehung zwischen Design und Marketing konzentrieren, das heißt darauf, ein Objekt mithilfe des Designs begehrenswert und einzigartig zu machen, um es leichter zu verkaufen. No-Name-Produkte, die oft zufällig, nur in geringen Mengen oder gar nur als Unikat entstehen, werden nicht in die Weltmarktvertriebssysteme aufgenommen und daher wegen mangelnder wirtschaftlicher Bedeutung (für viele das oberste Wertkriterium) ignoriert.

Ein weiterer, sehr wahrscheinlicher Grund für die Nicht-Beachtung der No-Name-Produkte liegt in jener seit langem etablierten Tradition der Geschichtsschreibung, dem Modell der antiken Viten, der Lebensgeschichten reicher, einflussreicher und oft ziemlich exzentrischer Persönlichkeiten zu folgen, während die Biographie der einfachen Menschen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein außer Acht gelassen wurde. In der Erzählung *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* zeigt Bertolt Brecht die Parteilichkeit und Einseitigkeit einer solchen Anschauung mit großer Deutlichkeit auf.

Heutzutage gibt es zum Glück genügend Medien, Ressourcen, Engagement und Freiheit, um nicht nur von Königen, Ministern, Generälen, Schauspielern oder Wirtschaftsmagnaten zu berichten, sondern auch von Handwerkern, Fabrikarbeitern, Bauern, Angestellten, Studenten, Rentnern und vielen anderen Menschen, einschließlich ethnischer, sozialer, demographischer und konfessioneller Minderheiten. Die moderne Literatur hat einen solchen Paradigmenwechsel unterstützt und begünstigt, ebenso wie das Kino, die Zeitungen, das Theater, die Kunst und das Fernsehen. Dieser Wandel hat seinen Ursprung allerdings nicht in einer plötzlichen Gerechtigkeitsliebe; vielmehr haben zahlreiche Vertreter kreativer Schaffensdisziplinen ebenso wie deren Publikum erkannt, dass unsere Gegenwart und Zukunftsperspektiven nur verstanden werden können, wenn wir unseren Blick hin zum »normalen«, nicht außergewöhnlichen, nicht überdurchschnittlichen Menschen wenden.

Der Wert der anonymen, kollektiven, alltäglichen Kreativität, die man nicht auf den Titelseiten der Hochglanzmagazine findet, sondern auf der Straße in den Randgebieten Istanbuls, im Spiel peruanischer Kinder oder im Gedränge auf einem Stoff- und Haushaltsmarkt in Äthiopien, ist diversen Gestaltern schon lange deutlich. Die Mehrheit der Design-

historiker und -kritiker jedoch zeigt noch kein wirkliches Bewusstsein für die Dinge, die unter der Oberfläche des Brandings und der Stardesigner mit ihrer überwältigenden medialen Präsenz existieren. So ist es denn auch kein Wunder, dass wichtige erste Schritte für veränderte Kriterien bei der Wahrnehmung und Entwicklung von materieller Umwelt von Gestaltern selbst ausging – zum Beispiel von Entwerfern wie Le Corbusier, Bernard Rudofsky, Ray und Charles Eames, Raimund Abraham, Achille Castiglioni, Robert Venturi, Enzo Mari, Bruno Munari und vielen anderen. Geschichten, die erzählt und vertieft werden wollen. Sobald wie möglich.



ANDREAS LOHNER

SITUAZIONI DI CONFINE

PAOLO VOLONTÉ

In che cosa differisce fondamentalmente il lavoro di un ricercatore da quello, che so, di un ingegnere o di un manager aziendale? Nell'immaginario comune lo scienziato è un tipo un po' eccentrico, che coi capelli arruffati e il camice bianco effettua esperimenti strani in un laboratorio di chimica pronto a esplodere. Quello scienziato non ha nulla a che fare con l'esperienza del lavoro nella vita quotidiana. In verità, però, gran parte della ricerca scientifica odierna assomiglia molto al più classico lavoro aziendale, divisa com'è tra il controllo tecnico di macchinari automatici assai complessi e l'amministrazione di astruse pratiche burocratiche. Big Science la chiamano, dalla dimensione che hanno ormai raggiunto le "imprese" scientifiche.

Scienza e impresa sembrano ormai coincidere, basta entrare in un laboratorio. Ciò nonostante, resta ancora una differenza che appare insuperabile – benché le biotecnologie la stiano mettendo a dura prova. È una diversa "economia della conoscenza". La tipica impresa occidentale esercita un'economia della conoscenza chiusa, basata su due valori fondamentali: la gerarchia e la segretezza. Il sapere prodotto in un'impresa è patrimonio dell'impresa stessa, non dei suoi dipendenti, ed è tenuto gelosamente segreto o eventualmente brevettato contro il libero uso altrui. Tutto all'opposto, l'esperimento scientifico è la realizzazione di un'economia della conoscenza aperta, basata sui valori della democrazia e della condivisione pubblica. Il sapere prodotto nella comunità

scientifica è valutato per quel che è, indipendentemente dalla posizione gerarchica di chi l'ha prodotto, e la sua massima divulgazione è l'obiettivo principale degli scienziati.

Chi è dunque l'altro per uno scienziato, un ricercatore, un accademico (e, perché no?, anche un sociologo), se non il mercato, quella sfera di attività umane in cui domina la cultura dell'impresa? Lo si capisce se si osservano le difficoltà che incontrano laboratori pubblici e aziende private quando provano a collaborare per la produzione di nuove conoscenze.

Ma, come spesso accade, queste due alterità non si fronteggiano direttamente, come due squadre di rugby pronte alla mischia. Altri tipi s'interpongono tra loro. Uno, in particolare, costituisce un ponte, una situazione di confine che, come insegnano da tempo i sociologi della scienza, è anche una situazione di massima fertilità per la nascita del nuovo e del diverso. Intendo quelle attività che, come l'arte, impiegano un'economia della conoscenza basata sulla creatività. Questa non è democratica, poiché il suo giudice non è l'opinione dei pari, ma quella di un'oligarchia – l'oligarchia dei critici, che inappellabilmente decidono se la nuova proposta accresce o non accresce il nostro patrimonio estetico. Ma nello stesso tempo è aperta, tende alla condivisione pubblica, alla divulgazione, all'"esposizione". Una divulgazione a sua volta limitata, che a differenza della divulgazione scientifica nasconde le procedure attraverso cui s'è giunti al risultato, o quanto meno non le pubblicizza. Ma a cui può democraticamente accedere qualsiasi produttore di questo genere di "conoscenza", qualsiasi "creativo" dentro e fuori il sistema industriale.

Di questa terza economia della conoscenza sembra essere, attualmente, il futuro più promettente.

BORDER SITUATIONS — How does the work of a researcher fundamentally differ from that of an engineer or a company manager, for example? According to our preconceptions, a scientist is a rather eccentric person who, with tangled hair and a white coat, carries out strange experiments in a chemistry laboratory about to explode. That scientist has nothing to do with our daily life experience. As a matter of fact a great part of today's scientific research is much more similar to classical company work, divided as it is between the technical control of very complex automatic machines and the administration of abstruse bureaucratic negotiations. It is called Big Science because of the size that scientific businesses have reached.

Science and business seem to coincide, it is sufficient to enter a laboratory. Nevertheless, there is still a difference that seems insurmountable – even if biotechnologies are seriously threatening this distinction. It is a different way of dealing economically with knowledge. The typical Western enterprise runs an economy of a closed body of knowledge based on two fundamental principles: hierarchy and secrecy. The

knowledge produced by a business is the property of the business itself, not of its individual employees, and it is jealously kept secret or even patented against being freely used by others. A scientific experiment is, on the contrary, the outcome of an economy of open knowledge, based on democratic values and of public sharing. The knowledge produced by the scientific community is valued for what it is, independently of the hierarchical position of the one who produced it, and the scientists' main objective is to disseminate their findings as widely as possible.

Who is therefore the "other" for a scientist, a researcher, an academic (and why not?, also a sociologist) if not the market, that sphere of human activities in which a business culture predominates? We can understand it if we observe the difficulties that public laboratories and private companies have to face when they try to collaborate for the production of new knowledge.

But, as it often happens, these two others do not face each other directly like two rugby teams ready to get into a scrum. Other obstacles are to be found between them. One in particular acts as a bridge, a border land that, as science sociologists have long been teaching us, is also a moment of greatest fertility for the birth of the new and the different. I mean those activities that, as art, use applications of knowledge based on creativity. This is not democratic because its judge is not the opinion of peers, but that of an oligarchy – the oligarchy of the critics who irrevocably decide if the new proposal increases or does not increase our aesthetic legacy. But at the same time it is open, it tends to let the public share in it, to let it spread, to show. A spread which is somehow limited and, when compared with scientific spread, hides the procedures through which the outcome has been reached, or at least they are not publicized. But which any producer of this kind of "knowledge", any "creative spark" inside and outside the industrial system can democratically access.

The future of this third kind of application of knowledge seems at the moment to be the most promising.

GRENZSITUATIONEN — Worin unterscheidet sich die Arbeit des Forschers von der eines Ingenieurs oder Managers? In der allgemeinen Vorstellung ist der Wissenschaftler ein ungekämpter Exzentriker im weißen Gewand, der gewagte Versuche in einem Chemielabor vornimmt, bei denen alles ständig zu explodieren droht. Dieser Mann ist meilenweit von unserem Arbeitsalltag entfernt. Die Wirklichkeit zeigt uns, dass sich die Forschungsarbeit immer weniger von klassischer Unternehmensaktivität unterscheidet: der eine Teil der Belegschaft bedient äußerst komplizierte Maschinen, während der andere nahezu absurde Papierschlachten schlägt. Daher kommt auch der Begriff Big Science – von der Riesenhaftigkeit, die der Wissenschaftsbetrieb mittlerweile erreicht hat.

Wissenschaft und Wirtschaft scheinen sich heute zu decken, wie beim Betreten eines Labors festgestellt werden kann. Dennoch besteht ein scheinbar unüberbrückbarer Unterschied, der aber von der biotechnologischen Forschung auf eine harte Probe gestellt wird: Eine andere »Ökonomie des Wissens.« Ein typisch westliches Unternehmen betreibt eine geschlossene Ökonomie des Wissens, die auf den Grundwerten von Hierarchie und Geheimhaltung aufbaut. Das erworbenen Know-how ist Vermögen des Unternehmens selbst, nicht das der Angestellten, und wird eifersüchtig gehütet oder patentiert und damit vor freier Fremdnutzung geschützt. Wissenschaftliche Experimente sind hingegen das Sinnbild einer offenen Ökonomie des Wissens, die auf der Demokratie und Veröffentlichung fußt. Das Wissen einer Scientific Community wird objektiv, ohne Rücksicht auf die hierarchische Position seines jeweiligen Erzeugers, beurteilt; Hauptziel der Wissenschaftler ist die größtmögliche Verbreitung dieses Wissens.

Was ist für einen Wissenschaftler, einen Forscher, einen Akademiker (und, warum nicht, auch für einen Soziologen) also das Andere, wenn nicht der Markt, jene Sphäre der menschlichen Tätigkeiten, die von der Organisationskultur beherrscht wird? Aufschluss darüber gegen die Schwierigkeiten, auf die öffentliche Labors und private Unternehmen bei einer Zusammenarbeit zur Schaffung neuen Wissens treffen.

Diese beiden Welten treten sich jedoch, wie es oft der Fall ist, nicht wie zwei zum Gedränge gebildete Rugbymannschaften direkt entgegen; es schieben sich andere dazwischen. Eine davon fungiert sozusagen als Brücke, als Grenzgebiet und bildet gleichzeitig eine äußerst fruchtbare Grundlage für die Entstehung von Neuem und Anderem, wie es Wissenschaftssoziologen seit langem lehren. Ich meine dabei jene Tätigkeiten, die – wie die Kunst – eine kreativitätsgestützte Ökonomie des Wissens praktizieren. Diese ist nicht demokratisch, sie wird oligarchisch beurteilt: von der Oligarchie der Kritiker, die unanfechtbar entscheiden, ob das Neue unser ästhetisches Kapital bereichert oder nicht. Gleichzeitig ist sie aber auch offen, da sie nach Veröffentlichung, Bekanntmachung, nach Ausgestelltwerden strebt. Eine ihrerseits begrenzte Bekanntmachung, die im Unterschied zur wissenschaftlichen Verbreitung die zum Ergebnis führenden Prozesse verborgen hält oder zumindest nicht preisgibt. Zu der aber jeder Erzeuger dieser Art von Wissen, jeder Kreative innerhalb und außerhalb des Industriesystems demokratisch Zugang erhält.

Die Zukunft dieser dritten Ökonomie des Wissens scheint heute die vielversprechendste zu sein.

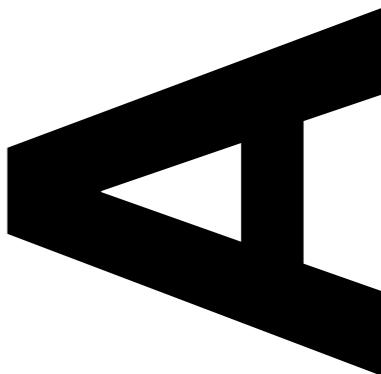


ESSERE ALL'ASCOLTO è
essere allo stesso tempo
fuori e dentro, essere aperti
dal di fuori e dal di dentro:
dall'uno all' altro, dunque,
e dall'uno nell'altro.

TO BE LISTENING is
to be at the same time
inside and outside,
open from the outside
and the inside:
one to the other,
and therefore
into the other.



1





SERENA OSTI (4)

SGUARDI RIFLESSI

GERHARD GLÜHER

Cosa vi è di così particolare nell'alterità da dover inventare una parola per definirla, che in realtà ad altro non serve se non a stabilire un'etichetta e un confine? Per utilizzare questa parola in modo sensato, dobbiamo dare per scontate molte cose, prima fra tutte il concetto di differenza, senza il quale non può esserci il paragone.

Per comprendere fino in fondo il senso dell'altro è necessario il termine di confronto "rispetto a", perché soltanto questo dà origine alla differenza di cui si è parlato. Tuttavia, per poter dire "altro rispetto a", devo conoscere il punto di partenza da cui posso enunciare che qualcosa è "altro" e, adottando il termine "qualcosa" sono giunto in mezzo al mondo delle cose, dei segni e dei fatti percettibili.

A loro volta, i fatti si compongono di una quantità di caratteristiche, in base a cui posso distinguerli da un gruppo di altre caratteristiche. Se non ci fosse questa possibilità di distinzione, il mondo sarebbe un insieme indistinto senza differenziazione, tanto da non potermi rendere conto dell'esistenza di qualcos'altro rispetto a me. Ciò significa che l'accettazione dell'altro si basa su una visione dualistica del mondo e che la presa di coscienza dell'altro potrebbe essere l'inizio del pensiero critico.

Il contrario dell'altro è il familiare o il vasto campo di tutte quelle attività di routine, tradizioni e abitudini in cui siamo cresciuti, che ci hanno plasmato e ci danno sicurezza e consapevolezza nei comportamenti. Anche se potrebbe

sembrare un po' riduttivo, il concetto di "normalità" è l'esatta perifrasi del contrario di "altro": l'altro è lo sconosciuto, ciò che si presenta come estraneo. Sarebbe un errore ritenerne che l'altro sia sempre migliore o addirittura all'avanguardia. Non è così, perché dipende dal punto di vista da cui osservo il mio opposto. L'alterità viene quindi caricata del peso di un giudizio solo quando la confronto con una scala personale di valori, in pratica, quando equilibrio i due gruppi rilevanti di caratteristiche. Anche in questo caso vale sempre la fastidiosa, ma molto umana, unità di misura dell'"uguale a - meno di - più di".

Questo continuo confronto con se stessi, con i propri simili e con l'ambiente circostante è un meccanismo di percezione inconscio che funziona senza troppa fatica se l'altro non è nulla di reale, ma soltanto l'immagine di qualcosa di reale.

Ora bisognerebbe parlare di immagini d'ogni tipo, più precisamente, dovremmo analizzare al microscopio certi fenomeni passeggeri come le immagini riflesse. Lo sguardo allo specchio presenta un'assurdità, ovvero il fatto che mi vedo come un altro: il mio alter ego, l'altra immagine di me mi osserva, ma non mi vede. Nell'immagine riflessa sono un altro che osservo, senza che lui possa vedermi. Più o meno la classica situazione del voyeur, ma con una differenza sostanziale: l'altro fa esattamente ciò che faccio io, il che significa che non c'è alcuna sensazione, alcuno sguardo lascivo verso gli altri, poiché tutte le loro azioni sono prevedibili. E ciò non è solo una probabilità, bensì una certezza. Al contrario di un'immagine fotografica, che spesso viene confusa con un'immagine riflessa, l'immagine allo specchio non mostra mai una situazione fissata nel passato, ma sempre il presente.

L'immagine riflessa è un'altra contemporaneità, un universo parallelo che, sì, osserva ma a cui non si ha accesso: è contemporaneamente un Lì, senza la possibilità d'indicare uno spazio fisico, anche solo immaginato, in cui localizzare questo Lì. A tal proposito, le immagini riflesse si comportano come schermi con una superficie dietro cui non c'è nulla. Non voglio giudicare se le loro superfici mostrano anche immagini superficiali, perché già il fatto che davanti agli specchi, come davanti agli schermi, appaia una situazione d'osservazione quasi autopoetica, mi spinge a chiedermi con preoccupazione, se noi osservatori degli schermi e degli specchi altro non siamo che giganteschi illusionisti di noi stessi. Narciso s'innamorò della bellezza di un'illusione riflessa e morì nel momento in cui l'acqua s'increspò e la purezza dell'immagine si trasformò in qualcosa di apparentemente orrendo. Si potrebbe anche formulare in questo modo: Narciso sarebbe rimasto immortale, se non avesse distinto la superficie dello specchio. Non era in grado di riconoscere la superficie come l'imbroglio dell'altro, al contrario egli confuse se stesso col mondo. Da questo tragico destino traiamo le conclusioni sul nostro specchio moderno: solo quando le superfici riflettenti diventano visibili



come tali, è possibile riconoscerle come l’“altro” necessario e ciò rappresenta la grande sfida della visione critica che contraddistingue fondamentalmente l’osservatore dal semplice partecipante.

Infine, si diffidi da chi si proclama “osservatore”, perché in realtà altro non fa che guardare attraverso: guarda un’apparenza ingannevole, fissando tuttavia solo la brillante superficie del nulla. Se avesse riconosciuto nell’altro la possibilità di dialogo, non sarebbe caduto nell’inganno.

REFLECTIONS — What is so particular about our “otherness” that we have even created a word to describe something which is nothing more than a concept which defines and limits? To use this word in a comprehensible way, we have to accept many things, first and foremost the concept of diversity without which we would have no measure of comparison.

In order to fully understand the sense of the “other” it is necessary to employ the parameter “compared to” as this creates the concept of diversity. However to be able to say “different from” I should know the starting point from which I can claim the difference of “something” within a context of things, symbols and concrete facts. At the same time, these facts consist of a number of features which distinguish themselves from a group with different features. If there weren’t this measure of distinction, the world would be an indistinct whole without diversity, where I would be unable to recognize

the existence of a different entity. This means that accepting the other is based on a dualistic view of the world and the awareness of the other could be a step towards critical thought.

The opposite of the other is the familiar or that huge area of routine, tradition and habit in which we grew up and which shaped us, giving us confidence and awareness in our behaviour. Although it may seem slightly disparaging, the concept of “normality” is the exact paraphrase of the opposite of “other”: the other is the unknown, the foreign being. It would be a mistake to say that the other is always better or even more progressive. This isn’t the case because it depends on the view point from which I observe my opposite. Diversity becomes significant only when it is compared with a personal scale of values – that is, when I compare the two relevant groups of features. Also in this case, the burdensome but extremely humane measure of “equal to – less than – more than” holds true.

This continuous comparison with one self, with others and with the immediate surroundings is an unconscious mechanism of perception which works relatively well if the other is not tangible but only an image of something real. At this point, we should consider all images, or more specifically, we should analyse in detail certain transient phenomena such as reflected images. Mirror reflections present an absurdity, namely I see myself as another, my alter ego, the other image

of myself observes me but doesn’t see me. In the reflected image my other self looks at me but doesn’t see me. Basically the classic voyeur scenario but with a marked difference: the other does exactly what I do which means it doesn’t transmit any sentiment or lustful glance towards the others because all their actions are predictable.

This is not just a probability, it is a certainty. In contrast to a photographic image, which is often confused with a reflected image. The mirror reflection never shows a static situation in the past but always in the present. The reflected image is another time frame, a parallel world which can be observed but whose threshold cannot be crossed. It is a THERE without the context of a physical or imaginary space to define this THERE.

Thus the reflected images act as screens, a surface beyond which there is nothing. I do not wish to claim that their surfaces also display superficial images because already both in front of a mirror as well as a screen, there is a sense of almost fanciful observation, which forces me to wonder if we observers of mirrors and screens are nothing more than self-deceivers.

Narcissus fell in love with the beauty of a reflected image and perished when the reflection broke on the water’s surface and the beauty was replaced by a monstrosity. You could say that Narcissus would have remained immortal if he had not accepted the mirror surface. He was unable to recognize the

surface as a betrayal of the other and thus confused himself and his place in the world.

From this tragic destiny we can draw the conclusion from our modern: only when the reflective surfaces become seen for what they are, is it possible to recognize them as the necessary “other”, which represent the greatest challenge to the critical mind, that of distinguishing the observer from the doer.

To sum up, beware of those who call themselves “observers” because what they really do is “look through” things: the look at a deceptive appearance and stare at the shiny surface of nothing. If they had seen the chance of dialogue in the other, they would not have been misled.

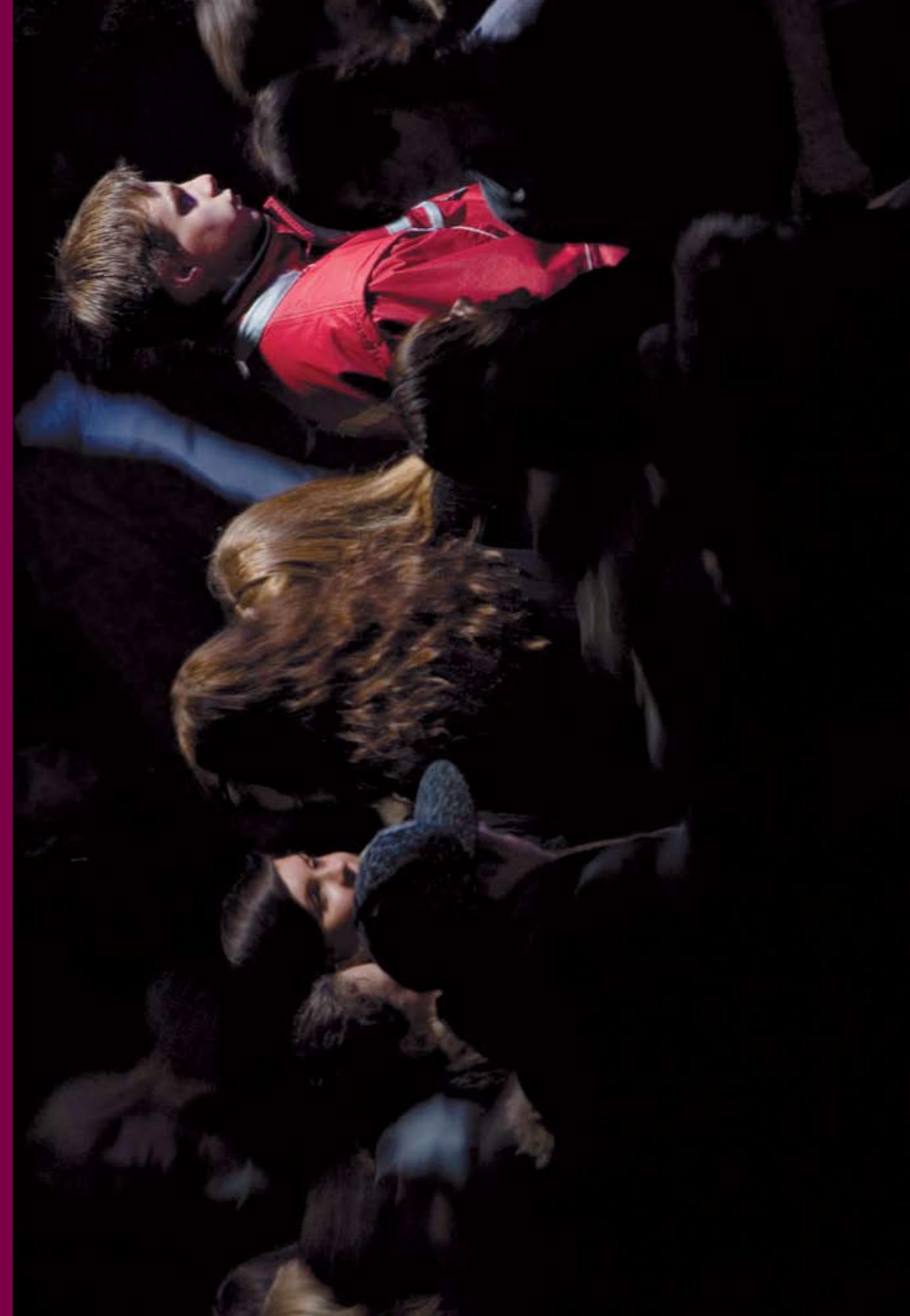
SPIEGELBLICKE — Was ist so besonders an der Andersartigkeit, dass man ein Wort dafür geschaffen hat, welches lediglich dazu dient, um eine Markierung und eine Grenzmarke zu setzen?

Um das Wort überhaupt sinnvoll verwenden zu können, müssen wir Vieles als bekannt und als stillschweigend akzeptiert voraussetzen. Das Wichtigste davon ist die Differenz, die wiederum die Fähigkeit des Vergleiches voraussetzt. Das Andere benötigt zur Vervollständigung seines Sinnes das »als«, denn erst das »als« schafft die ebengenannte Differenz. Doch um »anders als« sagen zu können, muss ich wissen, was der Standpunkt ist, von dem aus ich das Urteil darüber fällen kann, dass Etwas anders ist. Mit der Annahme von





26



DANIEL TAUBER (4)

27

»Etwas« bin ich mitten in der Welt der Dinge, der Zeichen und der wahrnehmbaren Tatsachen angekommen. Tatsachen wiederum setzen sich aus gewissen Mengen an Merkmalen zusammen, anhand derer ich sie von anderen Merkmalsmengen unterscheiden kann. Wäre diese Unterscheidungsmöglichkeit nicht gegeben, so wäre die Welt ein einziges ununterscheidbares Ganzes ohne eine Differenz und ohne dass ich registrieren könnte, dass es dort noch etwas gäbe, das von mir unterschieden wäre. Das bedeutet, dass die Annahme eines Anderen auf einer dualistischen Weltsicht aufbaut und die Setzung des Anderen an sich der Anfang des kritischen Denkens sein könnte.

Das Gegenteil des Anderen ist das Vertraute oder das große Feld all jener Routinen, Traditionen und Gewohnheiten, in denen wir aufwuchsen, die uns prägten und die uns die Sicherheit eines jeden selbstbewussten Handelns geben. Es mag ein wenig abwertend klingen, doch der Begriff des »Normalen« umschreibt das Gegenteil des »Anderen« treffend. Das Andere ist das Unvertraute, dasjenige, welches uns als fremdartig gegenübertritt. Ein Fehler wäre es zu behaupten, dass das Andere immer das Bessere oder gar das Avantgardistische wäre. Dies ist nicht der Fall, denn es kommt auf den Standpunkt an, von welchem aus ich mein Gegenüber betrachte. Die Andersartigkeit ist nur dann mit der Last eines wertenden Urteils befrachtet, wenn ich es mit meiner eigenen Selbstwertigkeit vergleiche, praktisch die beiden relevanten Merkmalsmengen miteinander abgleiche. Auch hierbei gilt immer noch der lästige, aber sehr menschliche Wertemaßstab des »gleich viel – weniger als – mehr als«. Diese ständige Selbstabgleichung mit sich selbst, den Mitmenschen und der Umgebung ist ein unbewusster Wahrnehmungsmechanismus, der selbst dann ohne größere Reibungsverluste funktioniert, wenn mein Gegenüber nichts Reales, sondern lediglich der Schein eines Realen ist.

Von Bildern aller Art soll nun die Rede sein, genauer gesagt sollen solche flüchtigen Phänomene wie Spiegelbilder unter die Lupe genommen werden. Der Blick in den Spiegel offeriert eine Absurdität, nämlich diejenige, dass ich mich als einen Anderen sehe. Mein Alter Ego, mein anderes Bild sieht mich an, aber es sieht mich nicht. Im Spiegelbild bin ich ein Anderer, den ich beobachte, ohne dass er mich sehen kann: die klassische Situation des Vojeurs ist dies gewissermaßen, jedoch mit einem entscheidenden Unterschied: der Andere tut exakt dasselbe was ich auch tue, das heißt, es gibt keine Sensation, kein lüsternes Blicken auf die Anderen, denn all ihr Handeln ist voraussehbar. Es ist nicht nur wahrscheinlich, es ist totsicher. Im Gegensatz zu einem fotografischen Bild, das oftmals irrtümlich mit einem Spiegelbild verglichen wird, zeigt das Spiegelbild niemals eine festgehaltene Situation einer Vergangenheit, sondern immer die Gegenwart. Das Spiegelbild ist eine andere Gleichzeitigkeit, ein Paralleluniversum, das

zwar betrachtet, niemals aber betreten werden kann. Hier ist gleichzeitig DORT, ohne dass ein physikalischer oder auch nur ein imaginierbarer Raum angegeben werden könnte, in dem das DORT zu verorten wäre.

In diesem Punkt verhalten sich Spiegelbilder wie Bildschirme. Sie haben eine Oberfläche, aber buchstäblich ist nichts dahinter. Ob ihre Oberflächen auch oberflächliche Bilder zeigen, will ich nicht bewerten, denn bereits die Tatsache, dass sich eine quasi autopoetische Betrachtungssituation vor den Spiegeln wie vor den Bildschirmen einstellt, lässt mich die besorgte Frage stellen, ob wir Bildschirm- und Spiegelbetrachter nicht ganz gewaltige Selbstdäuscher geworden sind. Narcissus verliebte sich in die Schönheit einer gespiegelten Illusion und verlor in dem Moment das Leben, als das Wasser sich kräuselte und die Glätte der Reflektion sich in eine scheinbare Hässlichkeit verwandelte. Man könnte dies auch so umschreiben, dass dem Narcissus die Unsterblichkeit geblieben wäre, wenn er die Oberfläche des Spiegels niemals erkannt hätte. Er war nicht in der Lage, die Oberfläche als den betrügerischen Trick des Anderen zu erkennen, sondern er setzte sich und die Welt in Eins. Aus diesem tragischen Schicksal lässt sich der Schluss auf unsere modernen Spiegel ziehen: nur dann, wenn die spiegelnden Oberflächen als sie selbst sichtbar werden, gelingt es, sie als das notwendige Andere zu erkennen, welches die große Herausforderung an das erkennende Sehen ist. Hierin unterscheidet sich fundamental der Beobachter vom bloßen Teilnehmer.

Zum Schluss sei aber gewarnt vor denen, die sich selbst als die »Durchblicker« bezeichnen, denn was sie tatsächlich tun ist das Hindurchblicken: sie blicken auf einen trügerischen Schein und glotzen doch nur auf die glänzenden Oberflächen des Nichts. Hätten sie das Andere als die Chance zum Dialog verstanden, wäre ihnen der Reinfall erspart geblieben.



DANIELE ANSIDAI

GLI ALTRI, LA ZONA INSTABILE E L'OSSE

RITA FRANCESCHINI

30

Osservare una zona instabile – come nelle intenzioni di *zona* – presuppone la disponibilità ad accogliere l'insicurezza. La Zona di Tarkovskij appare davanti ai nostri occhi: un gruppo che si muove verso un paese nel quale vengono proiettate speranze e desideri. Ognuno secondo le proprie idee, paure, aspettative.

Gli altri osservano, osservare gli altri? L'interazione tra i due genera un'immagine che comunque rimanda nuovamente all'osservatore. Percepiamo gli altri attraverso il nostro essere, la nostra lente, la nostra esplorazione mediante la parola, infine attraverso noi stessi. Siamo noi stessi a definire chi è l'altro. Chi sono gli altri, lo sceglio noi, e non loro; la prospettiva non deve essere congruente. Agli altri possiamo anche essere indifferenti. Chi chiede, se loro vogliono essere altri - perfino diversi – rispetto a noi, mentre osserviamo? Conosciamo lo sguardo sull'esotico.

La domanda sugli altri è un vettore che si dirige verso ciò che induce a riflettere, ciò che irrita e spesso affascina, perché incomprensibile. È ciò che non siamo. Osservare gli altri e percepirla come tali significa destabilizzare il confine tra sé e gli altri.

Qualcosa ci induce a considerare estranea una persona, una situazione, una città. Riflettiamo la luce: ciò che per l'altro è familiare è straniante per noi, e l'altro diventa estraneo per noi. E lui ci considera estranei come noi lui? Ciò che a lui è familiare può essere l'estraneo per noi. Vediamo qualcosa,

che vede anche lui, solo diversamente. La familiarità per altri come terreno sconosciuto a noi.

La domanda sugli altri è – ugualmente alla domanda sull'estraneo – la domanda su se stessi, la domanda sull'autolimitazione e la visuale, sulla propria biografia, include l'essere altro. Eravamo già altro, per altri, eravamo estranei, per altri, eravamo altri, un tempo... da bambini, da ragazzi, da adulti. Come donna, come uomo, come partner, nella professione e lì dove abitavamo. Cos'era diverso allora? Eppure siamo rimasti "noi" nonostante tutti i cambiamenti? Cosa ci permette di minimizzare la nostra diversità vissuta e di raggrupparla nell'identità; e in ciò vedere gli altri come esseri distanti? La distanza da tutti i nostri sé della vita sembra minore rispetto a quanto ci separa dagli altri. L'altro è qui, perché io possa rassicurarmi della mia ragion d'essere. Gli altri aiutano a sentirsi uniti nell'intimo.

Oggi osserviamo cosa ci è capitato e ci abbandoniamo all'avventura: immergersi nella zona instabile, con gli altri, da esploratori. Pionieri nella zona con il fiuto rivolto agli altri. Con l'aspettativa di nuove scoperte, impegnati nell'osservazione di noi e degli altri, nell'inventare cose sempre nuove. L'altro e noi formiamo la zona instabile, ogni volta di nuovo.

THE OTHERS, THE UNSTABLE ZONE AND THE OBSERVER — Observing an unstable zone, as is the intention of *zona*, assumes a willingness to welcome insecurity. Tarkovskij's Zone appears in front of our eyes: a group that moves towards a country onto which their hopes and wishes are projected. And everyone does so following their own ideas, fears and expectations.

Is it us observing the others or the others observing us? This interaction generates an image that is then thrown back to the observer. We perceive the others through our being, our lens, our exploration through language, indeed through ourselves. It is us who define who or what the other is. We decide who those others are, not them; and the views don't have to coincide. We can even be indifferent to the others. And who asks them if they want to be our others, or even different to us, while we're observing them? This is the look that turns something into something exotic.

The question as to what the others is, is like a vector that goes straight towards what makes us reflect, what irritates and fascinates us because it's incomprehensible. It's what we aren't. Observing the others and understanding them as such means the line between them and us is destabilised.

There is something that makes us consider a person, a situation or a country as something different. We reflect: what is familiar for the others is unfamiliar for us and the others are therefore also unfamiliar for us. Do the others consider us to be as different as we think they are? What is familiar to them could be different for us. We see something, which they



also see, but differently. Familiarity for others is uncharted territory for us.

The question as to what the others is – like the question about difference – is a question about ourselves, about our own limits and our vision, our own lives, including being someone other than we are. We were once another for others, we were different for others, we were once others... when we were children, teenagers, adults. As women, men, as a partner, in our jobs and in our homes. What was different then? Have we stayed ourselves despite all the changes that have taken place? What helped us to minimise all the differences that we've lived through and group them into one identity; and in that to see the others as detached beings? The distance from all our different selves in life seems smaller than what separates us from the others. The others are here because I can assure myself of my reason for existing. The others help us to feel as one in ourselves.

Nowadays we observe what's happened and we let ourselves embark on an adventure: entering the unstable zone, with the others, as explorers. Pioneers in the zone, sniffing out the others, with the expectation of new discoveries, we're involved in the observation of ourselves and the others, and in the invention of ever more new things. We and the others form the unstable zone, over and over again.

DIE ANDEREN, DIE INSTABILE ZONE UND DER BEOBACHTER

— Das Beobachten einer instabilen Zone – so wie die Reihe *zona* es will – setzt voraus, dass Verunsicherungen angenommen werden. Tarkowskis Zone scheint auf: eine Gruppe unterwegs in ein Land, in das Hoffnungen und Wünsche projiziert werden. Jeder nach seinen Vorstellungen, Ängsten und Erwartungen.

Beobachten die Anderen, die Anderen beobachten? Die Interaktion zwischen beiden generiert ein Bild, das doch wieder auf den Beobachter zurückverweist. Wir erfahren die Anderen durch unser Dabeisein, unsere Linse, unser schreibendes Erkunden, letztlich durch uns selbst. Wer der Andere ist, definieren wir selbst. Wer die Anderen sind, wählen wir aus, nicht sie uns; die Perspektive muss nicht deckungsgleich sein. Den Anderen können wir auch gleichgültig sein. Wer fragt, ob sie für uns Andere – gar Andersartige – sein wollen, während wir beobachten? Der exotisierende Blick.

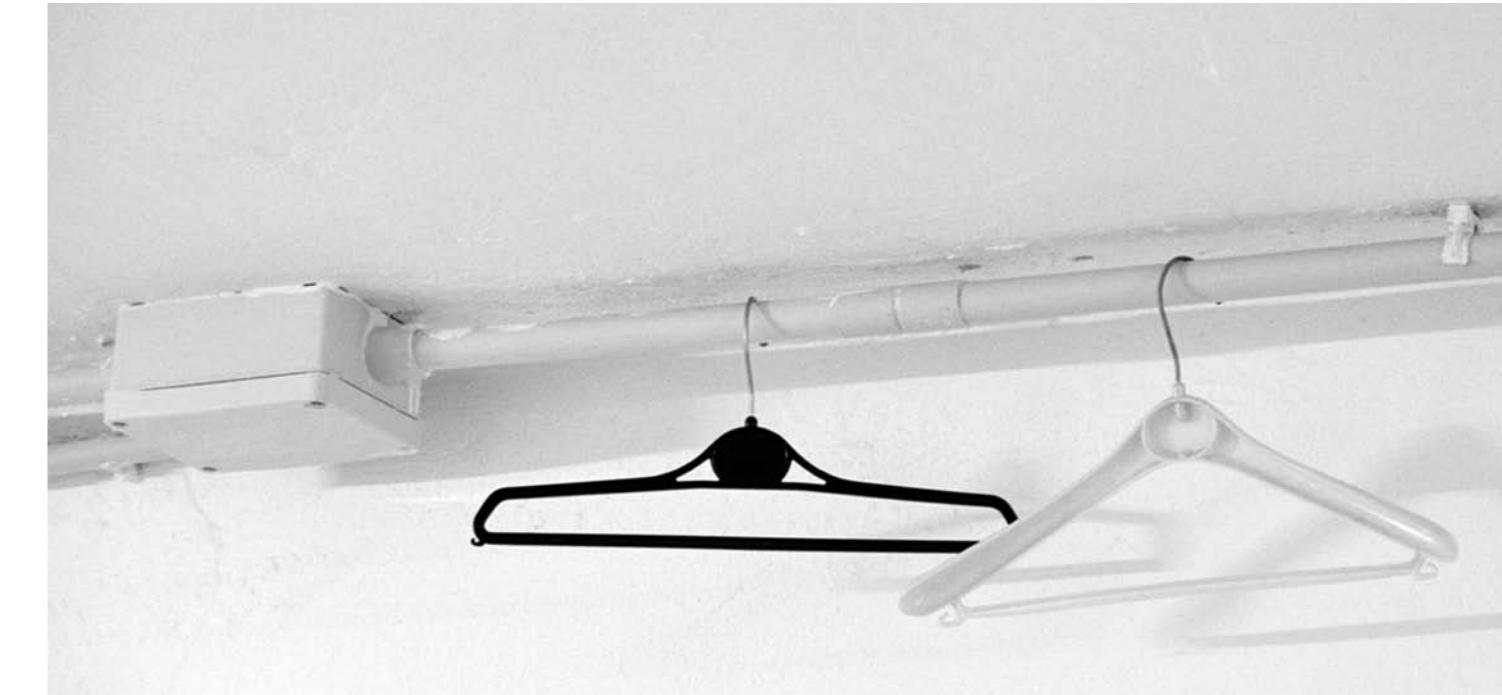
Die Frage nach den Anderen ist einem Vektor gleich gerichtet auf das, was einem zum Nachdenken antreibt, was einen irritiert und oft auch fasziniert, weil unbegreiflich. Es ist das, was nicht wir sind. Die Anderen beobachten und als solche wahrnehmen bedeutet, die Eigengrenze zu sich und den anderen destabilisieren.

Etwas treibt uns an, eine Person, eine Situation, eine Stadt als fremd zu sehen. Wir spiegeln: Was dem Anderen heimisch ist, können wir als fremd ansehen, der Andere wird

zum Fremden gemacht. Erkennt er uns als Fremden wie wir ihn? Das Gewöhnliche für ihn kann das Andere, fremde für uns sein. Wir sehen etwas, was er auch sieht, nur anders. Das Gewöhnliche des Anderen als Ungewöhnliches für uns.

Die Frage nach den Anderen ist – ähnlich wie die Frage nach dem Fremden – die Frage nach sich selbst, nach den Selbstbegrenzungen und der Sicht auf die Dinge, auf die eigene Biographie, die Anderssein einschließt. Wir waren schon Andere, für Andere, wir waren Fremde, für Andere, wir waren anders, damals... als Kind, als Jugendlicher, als Erwachsener. Als Frau, als Mann, als Partner, im Beruf und dort, wo wir wohnten. Was war damals anders? Und doch sind wir wir geblieben, trotz aller Wandlungen? Was lässt uns unsere eigene erlebte Andersartigkeit minimieren und zur Identität zusammenrücken, und dabei die Anderen als distante Wesen sehen? Der Abstand zu all unseren eigenen Selbst im Leben scheint kleiner zu sein als derjenige zum Anderen, der sich vor mir aufbaut. Der Andere ist da, damit ich mich meiner kohärenten Sinnhaftigkeit vergewissern kann. Die Anderen sind das, was uns zusammenhält im Eigenen.

Heute beobachten wir, was mit uns geschehen ist, und lassen uns auf ein Abenteuer ein: eintauchen in die instabile Zone, die Anderen darin, wir selbst als Erkunder. Pioniere in der Zone mit gerichtetem Spürsinn für die Anderen. Mit der Erwartung, Neues zu entdecken, mit der Beobachtung beschäftigt, das Wir und die Anderen immer wieder neu zu erkunden. Der Andere und wir bilden die instabile Zone – immer wieder neu.



FAI AGLI ALTRI quello che vorresti fosse fatto a te e non fare agli altri quello che non vorresti fosse fatto a te.

Su questi due principi noi progettisti dovremmo costruire il nostro lavoro.

DO TO OTHERS what you would like done to you and do not do to others what you would not want done to you.

It is upon these two principles that we designers should build our work.

VERHALTE DICH so wie du es von anderen erwartest. Tue nichts, was dir nicht von anderen getan werden sollte.

Auf diesen beiden Grundsätzen sollten wir Gestalter unsere Arbeit aufbauen.

KUNO PREY



MAJA MALINA (2)

I RIFORMATORI DEL MONDO MATERIALE

STEFFEN KAZ

È ovvio che il progettista consideri se stesso e la sua professione come qualcosa di straordinario, pressoché divino. Si sente come un creatore unico che, al pari di uno scultore, dalla pietra grezza della genialità dà vita a nuove creature, compiendo un atto di creazione e massima creatività, infinitamente individuale. Là siedono ora i minidei, a migliaia, sudati davanti ai loro computer per estrapolare dai video, con mouse e cursore, esseri mai visti prima. Cambiando l'angolo di osservazione e guardando da una distanza maggiore, il contorno del progettista solitario, marcato e tracciato con attenzione, va sfumando trasformandosi in una variopinta masnada.

Il creatore unico percepito come tale si trasforma improvvisamente in una schiera di progettisti, davanti al cui sguardo minacciato dalla concorrenza niente del nostro mondo materiale è ormai più sicuro. Tutto viene progettato, tutto o quasi tutto è passato tra le loro mani. Quante forme è in grado di sopportare un oggetto e quante possono

essere le varianti? Questa è la questione di fede che si cela dietro ogni creazione. L'originale, un compagno timido, balena qua e là, ma ci s'imbatte soprattutto nei suoi familiari più giovani.

L'altro, non ancora visto nella veste di nuovo, diventa merce rara e ricercata, il "simile", copiato intenzionalmente e non, si trasforma in onnipresenza.

Ed eccoci arrivati nel pieno della crisi degli zelanti progettisti: la paura, il terrore di non essere percepiti sono palpabili. I risultati si avvicinano eccessivamente ai loro antenati: diventa sempre più difficile approdare a nuove spiagge verso l'agognato Olimpo dell'unicità. Ovunque si lotta per cercare aiuto, per essere notati, per sollevarsi dalla massa: si direbbe a qualsiasi prezzo. Più striduli sono i toni, maggiore è la garanzia di presenza, diventando irritante, provocante, caricaturale, nel migliore dei casi, ispirante. Ciò che era duro diventa morbido, ciò che era piccolo grande, ciò che era lineare curvo, la fantasia diventa tinta unita e la tinta unita fantasia:

"vive la difference" si ode da ogni parte.

Assurdità e pertinenza danno il via alle danze del non richiesto. L'assurdo funge ormai solo da confine allargato, da trampolino su una vastità inspiegabile. La pertinenza, la richiesta di senso, invece, conquista un nuovo significato. Sensato è ciò che eleva l'Ego e mantiene in vita i media.

Eccoli qua i riformatori del mondo, peccato che, in mezzo a tutto questo frastuono, il mondo sia andato perduto...

THE WORLD CRUSADERS

Obviously the designer conceives himself and his profession as unique, if not godlike. He sees himself as the sole creator of new beings from the unhewn stone of genius: an act of creation, a masterpiece, highly individual. There sits an army of demigods, toiling in front of their computer screens, armed with mouse and cursor in their search for the new and undiscovered. Change perspective, observe from afar and the

stark silhouette of the individual creator fuses with the mass.

The inspired creator enters the army of designers, unsure and vulnerable in the competitive battle of our material world. Everything is designed again and again through the strokes of their pens. How many different shapes can any given object have? And this is the driving force behind acts of creation. Now we've come to the crisis-point of aspiring designers. There is a deep dread of not being noticed. Stale ideas will never open the doors to success, those very doors which should lead us to the world of creative design. The main objective is to stand out from the crowd at all costs.

The more striking your approach, the more you will be noticed. It should disturb, provoke and at the very best inspire. What was hard becomes soft, small becomes big, linear becomes curved. The esteemed becomes suddenly unique and the unique becomes esteemed. The only thing that matters is being different.

Absurdity and relevance flirt with the unquestioned. The absurd only serves as a springboard into unfathomable depths. Relevance on the other hand acquires a new meaning. The main thing is to keep the media alive and to boost one's ego.

These are the world crusaders. What a pity, all this fuss for nothing!

DIE (DING)WELT-VERBESSERER — Selbstverständlich begreift der Gestalter sich und seinen Berufsstand als einzigartig, göttähnlich beinahe. Er fühlt sich als alleinig Erschaffenden, der bildhauergleich neue Wesen aus dem noch unbehauenen Stein der Genialität stemmt, einen Akt der Schöpfung, höchst kreativ und unendlich individuell. Da sitzen sie nun die Minigötter, tausendfach, schwitzend vor ihren Computern, um mit Maus und Cursor den Bildschirmen die noch nie gesehenen Wesen zu entlocken.

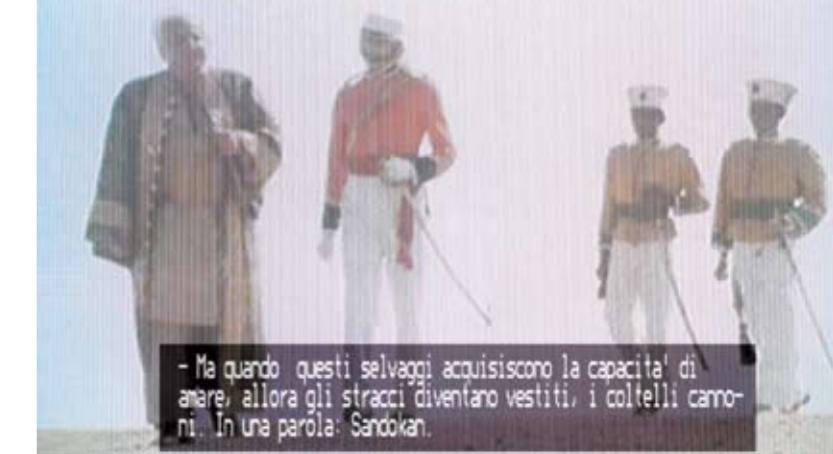
Verändert man den Blickwinkel und schaut aus größerer Entfernung, verschwimmt die bemüht scharf gezeichnete Kontur des Individualentwerfers und verschmilzt zu einer bunten Meute. Aus dem gefühlten Einzelschöpfer wird plötzlich eine Heerschar von Gestaltern, vor deren konkurrenzgepeitschem Blick nichts in unserer Dingwelt mehr sicher ist. Alles wird entworfen, rein und fast ausschließlich alles scheint bereits wieder und wieder durch ihre Federn geflossen. Wieviel Form verträgt ein Gegenstand und wieviel Variation kann sein? Dies ist die Glaubensfrage hinter allem Schöpfertum. Das Original, ein scheuer Geselle, blitzt nur hie und da hervor, trifft man doch meist auf die viel jüngeren Verwandten.

Das Andere, noch nicht Gesehene im Gewand des Neuen wird zur gesuchten Mangelware, das Ähnliche, absichtlich oder unabsichtlich Kopierte zur Allgegenwart. Nun sind wir angekommen im Krisenzentrum der Gestaltungswilligen. Tief sitzt die Angst, das Grauen davor, nicht wahrgenommen zu werden. Zu nah an den Altvorderen und nie werden sich die Wasser vor uns teilen, die uns in den ersehnten Olymp der Einzigartigkeit schwemmen sollten. Um Abhilfe wird allseits gerungen, auffallen, den eigenen Kopf über die Masse erheben – fast scheint es um jeden Preis. Je schriller die angeschlagenen Töne, desto garantierter die Präsenz. Es wird irritiert, provoziert, karikiert, im

günstigsten Falle inspiriert. Was hart war wird weich, was klein wird groß, was linear wird kurvig, Dekoriertes plötzlich uni und Uni dekoriert, »vive la difference« ruft es von allen Seiten.

Absurdität und Relevanz tanzen den Reigen der Unbefragten. Das Absurde dient nur noch als zu dehnende Grenze, als Sprungbrett in unerklärbare Weiten. Die Relevanz, das Sinnfragende hingegen bekommt eine neue Bedeutung. Sinnvoll ist, was das Ego erhöht und die Medien am Leben hält.

Da sind sie, die Ding(welt)-verbesserer. Schade nur, dass uns über all dem Getöse die Welt abhanden gekommen ist...



- Ma quando questi selvaggi acquisiscono la capacità di amare, allora gli stracci diventano vestiti, i coltellini cannoni. In una parola: Sandakan.



- Spari e urla.

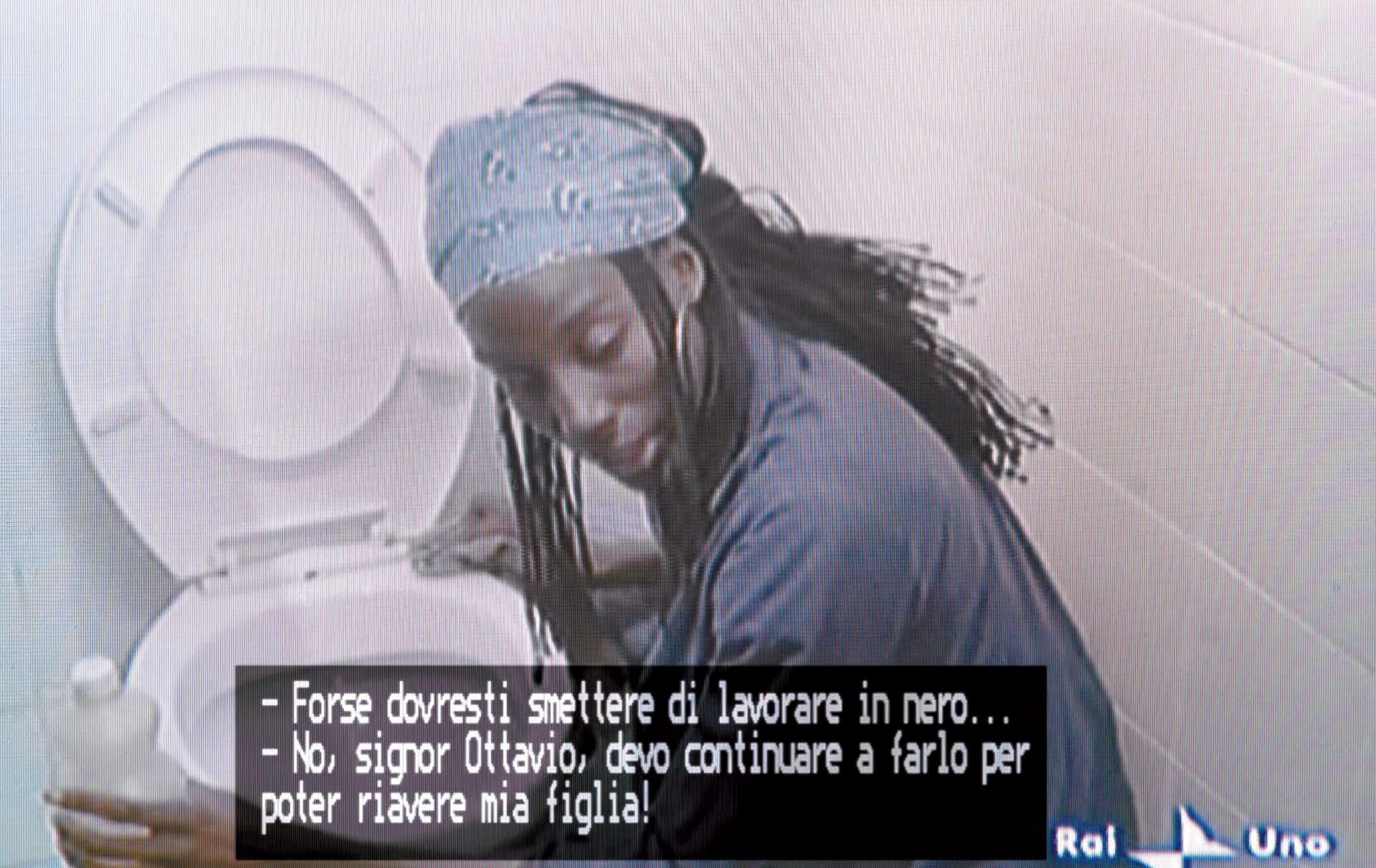


- Sono tagliatori di teste, selvaggi, hanno i loro rituali... Ma allearsi con loro diventa l'unica possibilità per poter controllare queste terre.



ALESSANDRO SAMBINI (5)

Musica di tamuri e canti indigeni



- Forse dovresti smettere di lavorare in nero...
- No, signor Ottavio, devo continuare a farlo per
poder riavere mia figlia!

- Ananda, tra gli elementi interconnessi che hanno fatto sì che la ciotola esista, vedi dell'

ACQUA?

- Certo, signore. Il vasaio ha avuto bisogno di acqua per impastare l'argilla e modellare la ciotola.
- Dunque, l'esistenza della ciotola dipende dall'esistenza dell'acqua. Inoltre, Ananda, vedi l'elemento fuoco?
- Certo, signore. È stato necessario il fuoco per cuocere l'argilla, dunque vedo in essa fuoco e calore.

– Che altro vedi?

- Vedo aria, senza la quale il fuoco non si sarebbe acceso e il vasaio non avrebbe respirato. Vedo il vasaio e l'abilità delle sue mani. Vedo il forno e la legna che l'ha alimentato. Vedo gli alberi che hanno fornito la legna. Vedo la pioggia, il sole e la terra che hanno fatto crescere gli alberi. Signore vedo migliaia di elementi interconnessi che hanno concorso alla formazione di questa ciotola.

- Ananda, among all interconnected elements that brought to the existence of this bowl, can you see water?
- Certainly, sir. The potter needed water to mix the clay and shape the bowl.
- Thus, the existence of the bowl depends on the existence of water. Moreover, Ananda, can you see the element

FIRE?

- Certainly, sir. Fire was necessary to bake clay, I therefore see in it fire and heat.
- What else can you see?
- I can see air, without which fire would have not been lit and the potter would have not breathed. I can see the potter and talent in his hands. I can see the kiln and the wood that fed it. I can see the trees that supplied the wood. I can see the rain, the sun and the earth that made trees grow. Sir, I can see thousands of interconnected elements that have brought this bowl into existence.

- Ananda, siehst du unter den Elementen, welche die Existenz der Tonschale ermöglicht haben, auch das Wasser?
- Gewiss, Herr. Der Töpfer brauchte Wasser, um aus dem Ton die Schale zu formen.
- Also hängt die Existenz der Schale von jener des Wassers ab. Siehst du auch das Element Feuer, Ananda?
- Gewiss, Herr. Das Feuer war nötig, um den Ton zu brennen, also sehe ich auch Feuer und Wärme.
- Was siehst du noch?
- Ich sehe die

LUFT,

ohne die sich das Feuer nicht entzündet hätte und ohne die der Töpfer nicht hätte atmen können. Ich sehe den Töpfer und die Fertigkeit seiner Hände. Ich sehe den Ofen und das Holz, das ihn zum Glühen gebracht hat. Ich sehe die Bäume, von denen das Holz stammt. Ich sehe den Regen, die Sonne und die Erde, die die Bäume wachsen ließen. Oh Herr, ich sehe Tausende von Elementen, die zur Entstehung dieser Schale beigetragen haben.

DIVERSO DAGLI ALTRI

ANTONINO BENINCASA

Quando indossi con convinzione la giacca “sbagliata”, gli altri ti notano di più: attiri l’attenzione trasformandoti in qualcosa di particolare. Le particolarità vengono sempre osservate, seppur con diffidenza. Ma se tu, nel tuo intimo più profondo, sei veramente convinto di ciò che indossi o fai, può accadere che gli altri ammirino il tuo “essere diverso”. La massa cede improvvisamente e la presunta giacca “particolarmente sbagliata” viene percepita come “particolarmente giusta”.

Spesso gli altri, intendo persone che non lavorano nel nostro ambiente, mi chiedono come noi progettisti approdiamo a idee nuove, diverse e particolari. La creatività è dunque il pensiero stesso? Oppure scaturisce dai sentimenti e dall’intuizione?

Una volta, alla domanda se 2×2 facesse 4, Einstein rispose: “Non ne sono sicuro”. È quindi legittimo domandarsi se le regole e le corrispondenze logiche e matematiche, cioè il pensiero, siano superiori all’intuizione proget-

tuale, cioè alla conoscenza spontanea e intuitiva. Intuire significa cogliere in modo diretto e corretto le circostanze, senza una riflessione o una discussione preventiva. Spesso, in filosofia, l’intuizione viene preferita al pensiero. Già Platone sosteneva infatti: “Non è possibile insegnare il nucleo più profondo della filosofia: esso scaturisce improvvisamente, in modo intuitivo, come una scintilla che balza fuori da una fiamma accesa e che, da quel momento, si autoalimenta”.

Conosco molti designer – e io sono uno di quelli – che, mentre progettano, preferiscono l’intuizione al pensiero. Ma l’intuizione e il pensiero sono complementari, o almeno, così dovrebbero

essere dal mio punto di vista. Nel corso della ricerca di conoscenze non solo filosofiche ma anche creative, può accadere che qualcuno giunga improvvisamente a una di queste in modo intuitivo, un lampo di genio non riconducibile a ciò che fino ad ora si è letto, pensato o creato, possibile però solo sulla base di tutto

ciò che fino a quel momento si è letto, pensato e creato. Io stesso l’ho potuto verificare con molti dei miei studenti, i quali hanno avuto questo tipo di intuizioni.

La sensibilità è, tuttavia, un concetto nebuloso, impiegato per diverse percezioni sensoriali e motti di spirito. Gli studenti di design si affidano spesso per i loro lavori alla loro sensibilità che, talvolta, è così intensa da convincerli che grazie ad essa possano ottenere una conoscenza chiara e diretta. Nella tradizione filosofica si distingueva tra pensiero, sensazione e volontà: la sensibilità era considerata uno stato meramente soggettivo.

In campo filosofico e scientifico, contrariamente al design, la sensibilità assumeva un ruolo subordinato, poiché la maggior parte dei filosofi e degli scienziati prediligeva ad essa il pensiero. Per Spinoza era solo una conoscenza poco chiara, mentre per Kant una capacità soggettiva, attraverso cui non era possibile raggiungere alcuna cono-

scenza obiettiva. Solo una minoranza di filosofi preferisce la conoscenza emotiva a quella razionale. La sensibilità assume grande rilievo nella fenomenologia. “Il ritorno alle cose” è l’affermazione più importante, in base a cui le esperienze sono un processo soggettivo e non oggettivo: non l’eruzione vulcanica, bensì la sua percezione e i sentimenti che provo, sono l’esperienza.

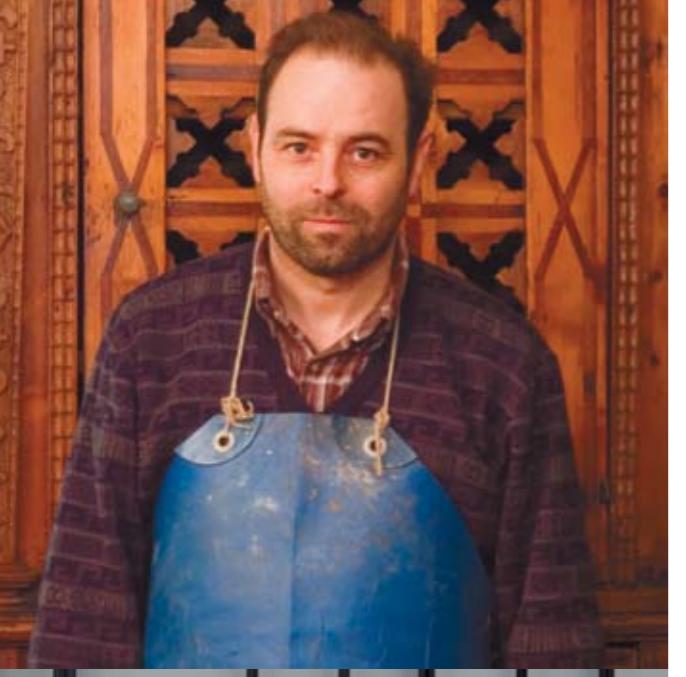
Gli studenti che studiano progettazione sono, dunque, effettivamente diversi dagli altri? Pensano e sentono in modo diverso rispetto agli altri? Forse gli studenti di design sono effettivamente diversi, perché più curiosi e aperti verso gli altri.

O almeno non mi dispiacerebbe se così fosse veramente...

DIFFERENT FROM THE OTHERS — When you put on the “wrong” outfit, the others notice you more: you stand out by being “different”. These details are always noticed, albeit with suspicion. But if you, in

LAURA BARRETTA (6)





your heart of hearts, really believe in yourself, the others will come round to admiring your “difference”. That once “awful” outfit suddenly becomes “perfect”.

Often the others, by that I mean those outside our working environment, ask me how we designers develop new, different, distinct ideas. Does creativity come from a mere idea, or do intuition and sentiment play their part?

Einstein once replied to the question of whether 2×2 equalled 4 with “I am not sure”. Thus it is feasible to ask if mathematical and logical rules are superior to creative intuition, to spontaneous and intuitive thought. Intuition means being able to employ directly and correctly a set of circumstances without pre-programmed reflection or discussion. Often in philosophy, intuition is preferred thought. Plato claimed “It’s not possible to teach the very essence of philosophy: it springs forth in an intuitive way, like a spark which jumps from a flame and which from that moment, feeds on itself”.

I and many designers while designing, prefer intuition to thought. But intuition and thought are complementary, or should be. During both the creative and philosophical search for knowledge, you may, through a stroke of genius, hit upon something which is not directly connected to anything previously read, thought, or created but is the sum of previous experience. I have seen this phenomenon first hand with many of my own students. Sensitivity is therefore a vague concept, employed in sensual and spiritual perception. Design students often depend on intuition in their work, and occasionally it is so intense that it helps them to obtain clear and direct knowledge. In philosophy we distinguish thought from sensation and will: sensitivity is considered a more subjective state.

In philosophy and science as opposed to design, sensitivity assumed a minor role as the majority of

philosophers and scientists preferred “thought”. For Spinoza it was only “vague” knowledge while for Kant a subjective ability which did not allow objective thought. Only few philosophers choose emotive knowledge to rational thought. Sensitivity plays a significant part in the study of phenomena. Experience is a subjective rather than an objective process, with perception and sentiment shaping that experience. “Return to objects” is the most important concept in that experience is a subjective rather than objective process not a volcanic eruption but that perceptions and sentiments constitute experience.

Are students who study design therefore fundamentally different from the others? Do they think and feel differently? Perhaps design students are in truth different because they are more inquisitive and open towards others.

Or at least I would like to think so.

ANDERS ALS DIE ANDEREN

Wenn man das »falsche« Sakko mit Überzeugung trägt, werden die Anderen dich stärker wahrnehmen. »Du fällst deiner Umwelt auf« und wirst zu etwas Besonderem! Das Besondere wird – jedoch gerne misstrauisch – betrachtet. Aber wenn du in deinem innersten Kern von dem, was du trägst oder tust, wirklich überzeugt bist, kann es passieren dass die Anderen dein »anders Sein« bewundern. Die Masse gibt plötzlich nach! Das vermeindlich »besonders falsche« – Sakko – wird als »besonders gut« empfunden.

»gli altri« bedeutet wörtlich übersetzt »die Anderen«. Ich werde von den Anderen – also von Menschen, die nicht als Gestalter arbeiten – oft gefragt, wie wir Gestalter auf andere, neue, besondere Ideen kommen? Ist Gestaltung denn Denken? Oder entspringt Gestaltung dem Gefühl und der Intuition?

Einstein hat einmal auf die Frage, ob $2 \times 2 = 4$ sei, geantwortet: »Ich bin mir nicht sicher.« Es ist also durchaus legitim die Frage zu stellen, ob die

logischen und mathematischen Regeln und Zusammenhänge – also das Denken – der gestalterischen Intuition – also dem spontanen, intuitiven Wissen – überlegen ist. Intuition bedeutet: unmittelbares, richtiges Erfassen eines Sachverhaltes, ohne vorheriges Nachdenken, ohne vorherige Diskussion. Die Intuition wird in der Philosophie häufig dem Denken vorgezogen. So sagte schon Platon: »den innersten Kern seiner Philosophie können man nicht lehren. Er entstehe plötzlich – intuitiv – wie ein von einem springenden Funken entzündetes Licht, das sich nun von selbst erhält.«

Ich kenne viele Gestalter – auch ich gehöre zu diesen – die, wenn sie gestalten, die Intuition dem Denken vorziehen. Aber Intuition und Denken können sich ergänzen. Sollten es meiner Überzeugung nach sogar sein! Im Verlaufe der Ansammlung, sowohl philosophischer, als auch gestalterischer Kenntnisse, kann es dazu kommen, dass plötzlich intuitiv eine Erkenntnis in einem entsteht, ein Geistesblitz, der nicht auf das reduzierbar ist, was man bisher gelesen und gedacht hat. Der aber erst auf Basis von dem vielen, was man bisher gelesen, gedacht und gestaltet hat, möglich ist! Viele Studenten, die ich betreut habe, haben solche intuitiven Eingebungen erfahren. Das Gefühl ist jedoch ein unklarer Begriff, der für verschiedene Sinnesempfindungen und Gemütsbewegungen benutzt wird.

Designstudenten beziehen sich sehr oft bei ihren Entwürfen auf ihr Gefühl. Für sie ist ihr Gefühl manchmal so intensiv, dass sie überzeugt sind, durch dieses Gefühl unmittelbares klares Wissen zu haben. In der philosophischen Tradition unterschied man zwischen Denken, Fühlen und Wollen. Gefühle galten als rein subjektive Zustände.

Das Gefühl spielte in der Philosophie und der Wissenschaft – im Gegensatz zum Design – meist nur eine untergeordnete Rolle, da die meisten Philosophen und Wissenschaftler dem

Denken den Vorzug vor dem Gefühl geben. Für Spinoza ist Gefühl nur unklare Erkenntnis. Für Kant ist fühlen nur ein subjektives Vermögen, mit dem keine objektive Erkenntnis möglich sei. Nur eine Minderheit unter den Philosophen zieht das gefühlsmäßige Erfassen dem denkenden Erfassen vor. Eine große Bedeutung hat jedoch das Gefühl in der Phänomenologie. »Zurück zu den Sachen« ist ihre wichtigste Aussage. Ihr zufolge sind Erlebnisse nicht der objektive, sondern der subjektive Vorgang. Nicht der Vulkanausbruch, sondern meine Wahrnehmung davon und die Gefühle, die ich dabei empfinde, sind das Erlebnis.

Sind nun Studenten, die Gestaltung studieren, wirklich anders, als die Anderen? Denken und fühlen sie anders als die Anderen? Vielleicht sind Designstudenten in der Tat anders, als die Anderen, denn sie sind dem Anderem gegenüber neugieriger und offener.

Zumindest wäre ich nicht ganz unglücklich, wenn dem wirklich so wäre!



RONALD METZLER, MICHAEL WISZT

UN'ALTRA DISCIPLINA

PAOLO RIOLZI

Oggi l'immagine vive un processo di ibridazione talmente forte che il suo significato continua a mutare. Per me, oggi, Altro è quando la mutazione è così veloce che prima di diventare una cosa identificata è altro inteso come non identificato oppure difficile da identificare. Altro sono i mutanti in *Blade Runner*: solo dopo un'attenta analisi non sono noi. Altro è *Il favoloso Mondo di Amelie* che rimane altro per sempre perché non si identifica con nessun mondo. Altro è il personaggio principale di *Ferro 3*, un giovane centauro che abita le case temporaneamente vuote. Ma in quest'assenza dell'altro (case vuote) la descrizione fotografica di colui che non c'è è così precisa, meticolosa, didascalica come solo la fotografia scientifico/desrittiva sa fare.

Ma la sospensione tra sogno e realtà mantiene la sospensione del senso che non si compie mai fino in fondo, infatti rimane irrisolto, cioè rimane altro: la questione è se sia un angelo custode o un ladro. Nel film, l'immagi-

ne, così capace di descrivere il mondo della persona che non c'è, non riesce a fissare l'immagine di colui che è sempre presente (il protagonista).

Anche nel suo lavoro Maja Malina sceglie di non fotografare gli Altri ma i loro spazi. Il suo sguardo si posa su degli spazi improvvisati, insoliti, altri. Lo spazio usato in un altro modo: un vuoto-armadio, un vuoto improvvisa uno spazio-arredo. Scelta diversa per tutti gli altri autori del workshop dove la presenza fisica degli Altri è perfettamente in linea con la tendenza contemporanea di raffigurare e lavorare sul corpo.

È per Nicola Gotti lo spogliatoio sportivo, oggetto di indagine, dove la presenza dell'Altro emerge tramite i vari elementi che compongono l'uniforme.

Che, come tutte le uniformi, consente l'appartenenza e l'identificazione con un gruppo, ma anche la possibilità, ancora legata all'evidenza visibile, di individuare i nemici in chi "sta dall'altra parte".

Per Laura Barretta Altro coincide con l'appartenenza, identifico me in

un'altra cosa che però mi appartiene. Nei suoi dittici il negoziante ama la sua merce e ne diventa parte somigliante. Questa mimesi con l'appartenenza al luogo è un valore che la piccola realtà, la piccola comunità, la piccola bottega, non cessa di avere perché si autoalimenta con gli elementi del mondo che la circondano.

Serena Osti lavora sull'Altra parte di noi, sulle nostre nevrosi, su ciò che non controlliamo, sull'io nascosto. Una telecamera è l'unico osservatore di uno spazio, circoscritto, dove una persona viene invitata a muoversi in totale libertà. Scopo della registrazione è visualizzare le reazioni: irrequietezza, imbarazzo, pudore, noia, divertimento.

Michael Wiszt e Ronald Metzler indagano l'Altro sguardo, un altro occhio che ci sorveglia, un tema incalzante, dove l'ossessione di essere indagati, spiati, sorvegliati da chip e telecamere fa parte del quotidiano.

Ci sorvegliano due angeli in *Il cielo sopra Berlino*, ma altre volte, ci spiano

come in *Film Rosso*, e a spiarci è il vicino di casa insospettabile, rispettabile, un giudice in pensione.

Impossibile, a mio parere, tracciare un confine sull'Altro dove "io" è l'essere fotografo perché troppo sfumati sono i confini.

Bisognerebbe riscrivere il ruolo della fotografia, e se è vero che è morta lasciamola dov'è, perché non solo è sempre più connessa con le altre arti, ma è il mondo stesso che si è fatto immagine. Non è più sufficiente relazionarci, come suggeriva la cultura postmoderna, con le diverse discipline, bisogna pensarne un'altra. Gli studi sulla cultura visuale sono una delle strade ma, come dicono i suoi principali osservatori, è difficile tracciarne oggi un esatto profilo, è difficile da identificare, è Altro.

ANOTHER DISCIPLINE — The image today is experiencing such a strong process of hybridization that its meaning keeps on changing. For me, today, "other" is when the mutation is so

50

swift that before becoming an identified object it is understood as not identified or difficult to identify. "Other" are the mutants in *Blade Runner*: only after an attentive analysis are they not us. "Other" is *The fabulous world of Amelie* that stays "other" forever because it does not identify with any other world. "Other" is the main character in *3-Iron*, a young motorcyclist who lives in squats. But in this absence of the other (empty houses) the photographic description of the one who is not there is so precise, meticulous, minute as only scientific/descriptive photography can be.

But the suspension in-between dream and reality keeps the suspension of the meaning unsolved, that is it stays "other": the question resides in his being a guardian angel or a thief. In the film, the image, so capable in describing the world of the person who is not there, is not able to fix the image of the one who is always present (the protagonist).

In her artwork, Maja Malina chooses not to photograph the "Others" but their spaces. Her glance looks for improvised, unusual, other spaces. Space used in a different way: an empty wardrobe, an emptiness improvises a furnished space. A different choice for all the other authors of the workshop where the physical presence of the Others is perfectly aligned with the contemporary tendency of portraying and working on the human body.

It is for Nicola Gotti the sports changing room, the object of his investigation, where the presence of the 'Other' emerges among the various elements which make up the uniform. Which, like all uniforms, allows one to belong to and identify with a group but also gives the possibility, still tied to the visible evidence, of identifying as enemies those on the other side.

For Laura Barretta, the "Other" coincides with our belongings, I identify myself with something else but which belongs to me. In her diptychs, the

shop-keeper loves his merchandise and becomes similar, part of it. This mimesis with the belonging to a place is a value that the small reality, the small community, with its little shop, keeps on having because it feeds itself with the elements of the surrounding world.

Serena Osti works on the "Other" side of us, on our neuroses, on what we do not control, on the hidden I. A camera is the only observer of a circumscribed space where someone is invited to move in complete freedom. The aim of the recording is to visualize the reactions: restlessness, embarrassment, modesty, boredom, amusement.

Michael Wiszt and Ronald Metzler investigate the "Other" sight, another eye that watches over us, a pressing theme where the obsession of being investigated, controlled, spied on by chips and cameras is part of our daily lives. Two angels watch over us in *The Sky over Berlin*, but other times they spy on us as in *Red Film*, and the person spying on us is our respectable neighbour above suspicion, a retired judge. It is impossible, I think, to trace a border on the "Other" where the "I" is the photographer because too thin are the boundaries. We should rewrite the role of photography, and if it is true that it has died let's leave it where it is, because not only is it increasingly connected with the other arts, but it is the world itself that has made itself into an image. It is not enough to relate, as postmodern culture suggested, with the various disciplines, we have to think of another one. Studies on visual culture are a possible way but as its main observers state, it is difficult today to trace its exact profile, it is difficult to identify, it is "Other".

EINE ANDERE DISZIPLIN — Das Medium Bild unterliegt einem so starken Prozess der Manipulierung, dass sich seine Bedeutung fortlaufend wandelt. Anders ist für mich heute etwas, das, bevor es feste Konturen annimmt,



FEDERICA GASCA QUEIRAZZA (2)



aufgrund seines schnellen Wandels nicht oder nur schwierig zu identifizieren ist. Anders sind die Mutanten in *Blade Runner*, erst nach einer genauen Analyse entpuppen sie sich als nicht identisch mit uns selbst. Ewig anders ist *Die fabelhafte Welt der Amelie*, da sie sich mit keiner Welt identifiziert. Anders ist der Protagonist in *Bin-jip – Leere Häuser*, ein Biker, der vorübergehend unbewohnte Häuser besetzt. Während der Andere in seiner Abwesenheit fotografisch so detailliert, sorgfältig, genau beschrieben wird, wie es nur die wissenschaftlich-beschreibende Fotographie vermag, bleibt die Charakterisierung des Hauptdarstellers – in der ständigen Schwebe zwischen Traum und Wirklichkeit – offen und ungelöst, anders: ist er Einbrecher oder Schutzengel? Das Bild, das die Welt des Abwesenden im Film so unglaublich effizient beschreibt, ist nicht fähig, den immer Anwesenden (den Protagonist) bildlich festzuhalten.

Analog dazu fotografiert Maja Malina nicht die Anderen, sondern deren Räume. Der Blick der Künstlerin fällt auf improvisierte, ungewohnte, andere Räume: ein Schrank, der die Leere umhüllt, eine Leere, die zum Einrichtungsgegenstand wird. Alle anderen Autoren des Workshops bedienen sich gemäß zeitgenössischer Tendenz der physischen Anwesenheit der Anderen, um mit dem menschlichen Körper als Darstellungs- und Symbolelement zu arbeiten.

Nicola Gotti untersucht die Umkleideräume in Sportclubs, wo sich der Andere in den verschiedenen, die Kleidung bildenden Elementen zeigt. Diese zeugt wie eben alle „Uniformen“ von der Zugehörigkeit und Identifikation mit einer Gruppe, bietet aber auch die Möglichkeit, in der Offensichtlichkeit des Outfits in den Gegenspielern die Feinde zu erkennen.

Für Laura Barretta entspricht das Andere der Zugehörigkeit, d.h. der Identifikation des Ichs mit etwas, das ihm gehört. In ihren Dryptichen liebt der Händler seine Ware so sehr, dass er zu

einem ihr ähnlichen Bestandteil wird. Diese Mimese mit dem eigenen Umfeld ist ein Wert, den die kleine Umgebung, die kleine Gemeinschaft, der kleine Laden wahren, da sie sich von den sie umgebenden Elementen nähren.

Serena Osti konzentriert sich auf das Andere in uns, auf unsere Neurosen, das Unkontrollierbare, das verborgene Ich. Die Kamera ist der einzige Beobachter einer Person in einem begrenzten Raum, die sich dort in völliger Freiheit bewegen soll. Zweck der Aufnahme ist das Festhalten ihrer Reaktionen: Unruhe, Verlegenheit, Scham, Langeweile, Spaß.

Michael Wiszt und Ronald Metzler erforschen den anderen Blick, das fremde Auge, das uns beobachtet. Ein aktuelles Thema, in dem die Besessenheit, von Kameras oder Chips überwacht, belauscht und bespitzelt zu werden, zum Alltag gehört. In *Der Himmel über Berlin* haben zwei Engel ein Auge auf uns, in *Drei Farben: Rot* wird der unverdächtige und ehrbare Nachbar, ein Richter im Ruhestand, zum Spion. Meiner Meinung nach ist es aufgrund der verschwommenen Grenzen unmöglich, das Andere vom fotografierenden Ich klar zu trennen. Die Rolle der Fotografie müsste neu definiert werden, und ist sie wirklich passé, soll sie es auch bleiben; sie verschmilzt nämlich nicht nur immer mehr mit den anderen Künsten, die Welt selbst ist zum Bild geworden. Der Austausch mit anderen Disziplinen, wie es die postmoderne Kultur wollte, reicht nicht mehr aus, vielmehr muss eine neue Kunsgattung gefunden werden. Die Studien über die visuelle Kultur sind ein Weg dazu. Wie aber Beobachter meinen, ist sie schwierig zu umschreiben, zu identifizieren – sie ist anders.

STABILE

54

55

Siamo **destabilizzati**
l'uno dall'altro.
E se non lo siamo stiamo
perdendo qualcosa.

Wir werden durch den
Einfluss anderer **weniger**
stabil. Ohne diesen
verlieren wir etwas.

We get **destabilized**
by the other's influence.
Without that we would be
losing something.

CAMPO E CONTROCAMP

FRANCESCO JODICE

Noi che siamo in comodi deserti,
di appartamenti e di tranquillità,
lontano dagli altri,
ma tanto prima o poi,
gli altri siamo noi.
(Umberto Tozzi, Gli altri siamo noi)

L'erba del vicino è sempre meglio dei vicini di Erba
(SMS, anonimo)

Scena: campo lunghissimo, Antartico, una distesa di neve senza fine. Un cane da slitta fugge spaventato cercando riparo. Da un elicottero due uomini sparano per uccidere il povero cane come in una caccia alla volpe decontestualizzata. I due si parlano in norvegese, portano grandi occhiali da sole, barbe lunghe, sono incomprensibili, imperscrutabili, sconosciuti. Dobbiamo attendere la fine del film per comprendere la verità: il cane che cercava salvezza da tanta crudeltà è un mostro mutaforma alieno, se avesse raggiunto un avamposto umano avrebbe contaminato l'intera razza umana. I due crudeli fucilieri sono due scienziati che, mirando ad abbattere il cane/alieno, tentano di salvare il genere umano.

Le cose non sono mai come sembrano, nemmeno quando ci vengono presentate in modi certi o scenari "chiari" come il campo bianco illimitato dell'Antartico. La nostra percezione dell'"altro" dipende sempre da un punto di vista e il punto di

vista è sempre ribaltabile, è sempre dotato di un controcampo cinematografico.

Non abbiamo strumenti adeguati per approssimarci agli "altri" ma solo rudimentali pregiudizi per misurare le differenti distanze che desideriamo tenere (brevi, dalla cucina e dalla musica etnica; lunghe dai diritti civili, religiosi, politici) ed allora scrutare tra i reperti del vissuto altrui come nel reportage delle Garage Sale ritratte con rigore da Francesco Mattuzzi, sottolineare figure fermate da una luce dominante all'interno di contesti urbani diversi e equivalenti nei ritratti urbani di Daniele Ansiedei, o ricostruire analogie e scarti tra l'immagine pubblica e quella privata della comunità cinese di Bolzano nel progetto di Federica Gasca Queirazza, sono processi intenti a costruire possibili sistemi della visione dell'altro. Il muro come elemento di divisione e di creazione di due spazi "altri" l'uno dall'altro (Andreas Lohner) rappresenta la qualità di un territorio de-umanizzato capace di invadere o respingere presenze aliene da una presunta e pregressa identità. Ed ancora i ritratti anonimi eppure "emergenti" dal buio di una folla notturna di Daniel Tauber e l'analisi entomologica e comparata delle relazioni sociali in spazi pubblici quali parchi o cortili scolastici di Hannelore Schwabl, ci raccontano prossimità e differenze dei diversi gruppi, ceppi, consorzi umani. Ed infine la lettura "mediata" dell'"altro" regionale attraverso la rappresentazione dell'extracomunitario nello sceneggiato televisivo italiano da Sandokan a Butta la luna (Alessandro Sambini).

L'Università delle Fiandre pubblica quest'anno il risultato di una ricerca antropologica durata tre anni la cui evidenza è la discendenza e l'esistenza di un'unica razza.

SHOTS AND LONGSHOTS

We who are in comfortable deserts,
of apartments and of stillness,
far from the others,
but sooner or later,
the others will be us.
(Umberto Tozzi, Gli altri siamo noi - We are the others)

Scene: extreme long shot, Antarctic, an endless expanse of snow. A frightened sledging dog escapes looking for a shelter. From a helicopter two men shoot to kill the poor dog as in a decontextualized fox hunt. The two men address one another in Norwegian, they wear big sunglasses, long beards, they are incomprehensible, inscrutable, unknown. We have to wait till the end of the movie to understand the truth: the dog who was running for his life away from such cruelty is a mutated alien monster, had it reached a human outpost, it would have contaminated the entire human race. The two cruel shooters are two scientists who, by aiming to kill the dog/alien, are trying to save the human race.

Things are never the way they seem, not even when they are shown to us by visual ways or by "clear" scenarios as the white endless Antarctic field. Our perception of the "other" depends always on a point of view, and the point of view can always be turned upside down, it is always completed by a reverse angle.

We do not have equipment suited to approach the "others" but only rudimentary prejudices to measure the different distances that we wish to keep (short from ethnic cuisine and music; long from civil, religious and political rights). We therefore scan among the finds of the past lived by others as in the Garage Sale report rigorously depicted by Francesco Mattuzzi, we underline shapes held by a dominating light within different and similar urban contexts as in the urban portraits by Daniele Ansiedei, or we reconstruct analogies and disparities among the public and private image of the Chinese community in Bolzano with the project by Federica Gasca Queirazza. These are processes meant to construct possible systems of the vision of the other. The wall as an element of division and of creation of two "other" spaces, one detached from the other (Andreas Lohner), represents the quality of a de-humanized territory ready to invade or drive back alien presences from a supposed or previous identity. And again the anonymous portraits "coming out" of the darkness of a night crowd by Daniel Tauber and the entomological and compared analysis of social relationships in public spaces such as parks and school yards by Hannelore Schwabl, tell us of the proximity and of the differences of the various human groups and lineages. And finally the "mediatic" reading of the regional "other" by the representation of foreigners in the Italian television sit-com from "Sandokan" to "Butta la luna". (Alessandro Sambini).

The University of Flanders is this year publishing the result of anthropological research that has taken three years, the evidence of which is that we descend from one single race only.

AUFNAHME UND GEGENAUFGNAHME

Wir leben in bequemen Wüsten,
in häuslicher Geborgenheit oder öder Ruhe,
von den Anderen fernab,
und trotzdem, irgendwann,
sind die Anderen wir.
(Umberto Tozzi, Gli altri siamo noi - Die Anderen sind wir)

Szene: Extreme Weiten, Antarktis, endlose Schneeflächen. Ein in Panik fliehender Schlittenhund sucht Deckung. Zwei Männer schießen von einem Hubschrauber aus auf das verschreckte Tier, wie auf einer erbarmungslosen Fuchsjagd. Sie unterhalten sich auf Norwegisch, tragen große Sonnenbrillen,

verstecken sich hinter langen Bärten, sind undurchschaubar, unnahbar, fremd. Erst am Ende des Films kommt die Wahrheit zutage: Der vor diesen grausamen Menschen Schutz suchende Hund, ein sein Erscheinen wandelndes, außerirdisches Monster, hätte bei Erreichen einer Siedlung die gesamte Menschheit kontaminiert. Die beiden gnadenlosen Schützen, eigentlich Wissenschaftler, versuchen durch das Töten des Hundes (d.h. des Außerirdischen) das Menschengeschlecht zu retten.

Nichts ist, wie es zu sein scheint – nicht einmal, wenn es uns auf einer strahlend »klaren« Szenerie wie den weißen Weiten der Antarktis präsentiert wird. Die Wahrnehmung des Anderen hängt immer von unserem Standpunkt ab, der sich jedoch, wie mit einer Gegenaufnahme von seiner Kehrseite betrachtet, wenden kann.

Wir sind nicht fähig, uns den Anderen »richtig« zu nähern. Mit rudimentären Vorurteilen messen wir die Distanz, die Anhalt geben soll (eine geringe für die Ethno-Küche oder -Musik; eine große im Fall der Menschen-, politischen und religiösen Rechte). Die Überbleibsel aus der Vergangenheit anderer ausforschen wie in Francesco Mattuzzis Reportage Garage Sale, Menschenbilder im gleißenden Licht der Großstadt fixieren wie in Daniele Ansiedis Portraits, Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Selbsteinschätzung und öffentlichem Ruf der chinesischen Gemeinschaft in Bozen analysieren wie in Federica Gasca Queirazzas Projekt sind Versuche, Systeme zur Betrachtung des Anderen zu konstruieren. Die Mauer als Mittel zur Trennung und Schaffung zweier jeweils anderer Räume (Andreas Lohner) beschreibt ein ent-menschliches Gebiet, das eine angenommene und bestehende Identität zu erobern oder Fremdes zurückzudrängen imstande ist. Schließlich erzählen uns Daniel Taubers eindringliche Darstellungen einer anonymen, nächtlichen Menschenmenge und Hannelore Schwabls entomologisch-vergleichende Analyse der sozialen Beziehungen an öffentlichen Orten wie in Parks oder auf Schulhöfen von der Nähe und Ferne verschiedener Gruppen, Gemeinschaften, Zusammenschlüssen von Menschen.

Eine Universität in Flandern veröffentlicht dieses Jahr die Ergebnisse einer dreijährigen anthropologischen Studie, welche die Abstammung der Menschheit von einer einzigen Rasse belegt.



NICOLA GOTTI

A.S.
VIRTUS DON BOSCO

AUTORI · AUTHORS · AUTOREN

ANTONINO BENINCASA*	Designer, docente di Comunicazione visiva	Designer, lecturer of Visual communication	Designer, lehrt Visuelle Kommunikation
EMANUELA DE CECCO*	Critica d'arte, docente di Storia dell'arte contemporanea	Art critic, lecturer of History of contemporary art	Kunstkritikerin, lehrt Geschichte der zeitgenössischen Kunst
RITA FRANCESCHINI	Rettrice della Libera Università di Bolzano	Rector of the Free University of Bozen-Bolzano	Rektorin der Freien Universität Bozen
GERHARD GLÜHER*	Consulente d'arte, critico e copywriter, docente di Teorie e linguaggi del design e di Laboratorio di scrittura e cultura di comunicazione	Art-consultant, critic and freelance texts, lecturer of Design theory and terminology and Writing and communication seminar	Kunstberater, Kritiker und Copywriter, lehrt Theorien und Ausdrucksformen des Designs und leitet eine Schreib- und Kommunikationswerkstatt
HANS HÖGER*	Autore e curatore di pubblicazioni e mostre su tematiche nel contesto di economia, design, società e cultura, docente di Storia del design e di Teorie e linguaggi del design	Curator of publications and exhibitions within the thematic framework of economy, design, culture and society, lecturer of History of design and Design theory and terminology	Kurator von Publikationen und Ausstellungen im Spannungsfeld zwischen Wirtschaft, Gestaltung, Kultur und Gesellschaft, lehrt Geschichte des Designs und Theorien und Ausdrucksformen des Designs
FRANCESCO JODICE*	Artista, docente di Teoria e pratica dell'immagine tecnologica	Artist, lecturer of Theory and practice of the technological image	Künstler, lehrt Fotografie - Film - Video (Theorie und Praxis)
STEFFEN KAZ*	Designer, docente di Design del prodotto	Designer, lecturer of Product design	Designer, lehrt Produktdesign
KUNO PREY*	Designer, Preside della Facoltà di Design e Arti della Libera Università di Bolzano	Designer, Dean of the Faculty of Design and Art of the Free University of Bozen-Bolzano	Designer, Dekan der Fakultät für Design und Künste der Freien Universität Bozen
PAOLO RIOLZI*	Fotografo, docente di Teoria e pratica dell'immagine tecnologica	Photographer, lecturer of Theory and practice of the technological image	Fotograf, lehrt Fotografie - Film - Video (Theorie und Praxis)
PAOLO VOLONTÉ*	Sociologo, docente di Sociologia dei processi culturali	Sociologist, lecturer of Sociology of Culture	Soziologe, lehrt Kultursoziologie
DANIELE ANSIDEI, LAURA BARRETTA FEDERICA GASCA QUEIRAZZA, NICOLA GOTTI ANDREAS LOHNER, MAJA MALINA FRANCESCO MATTUZZI, RONALD METZLER SERENA OSTI, ALESSANDRO SAMBINI HANNELORE SCHWABL, DANIEL TAUBER MICHAEL WISZT	Studenti della Facoltà di Design e Arti, Libera Università di Bolzano, partecipanti al progetto "gli altri" a cura di Francesco Jodice e Paolo Riolzi	Students at the Faculty of Design and Art, Free University of Bozen-Bolzano, participants at the project "gli altri" led by Francesco Jodice and Paolo Riolzi	Studierende an der Fakultät für Design und Künste, Freie Universität Bozen, Teilnehmer am Projekt »gli altri«, betreut durch Francesco Jodice und Paolo Riolzi

* docente alla
Facoltà di Design e Arti,
Libera Università di Bolzano

* lecturer at the
Faculty of Design and Art,
Free University of Bozen - Bolzano

* lehrt an der
Fakultät für Design und Künste,
Freie Universität Bozen

ZONA#0 — gli altri

Un sentito grazie da parte di tutta la
Facoltà di Design e Arti ad Abitare
per l'ospitalità e la fiducia
accordata

Die Fakultät für Design und Künste
dankt Abitare herzlich für das
freundliche Entgegenkommen und
das Vertrauen

The Faculty of Design and Art would
like to thank Abitare for the support
shown to it and the trust placed in it

62

Riferimenti bibliografici
Bibliographical References
Bibliographische Angaben

- 8 Alberto MELUCCI, *Culture in gioco*,
Milano, Il Saggiatore, 2000
- 20 Jean-Luc NANCY, *A l'écoute*, Paris, Galilée, 2002;
All'ascolto, Milano, Raffaello Cortina, 2004;
Listening, New York, Fordham University Press, 2007
- 40 Thich Nhat HANH, *Vita di Siddharta il Buddha*,
Roma, Astrolabio Ubaldini Edizioni, 1992
- 54 Judith BUTLER, *Precarious Life: the powers of mourning
and violence*, London-New York, Verso, 2004;
*Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al
lutto collettivo*, Roma, Meltemi, 2004;
Gefährdetes Leben: politische Essays,
Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005

Direzione · editor · verantwortlich:
Kuno Prey

A cura di · edited by · Herausgeberin:
Emanuela De Cecco

Coordinamento · coordination · Koordination:
Raffaella Fusina

Progetto grafico · graphic design · Gestaltung:
Philipp Heinlein

Testi · texts · Texte:
Antonino Benincasa, Emanuela De Cecco, Rita Franceschini,
Gerhard Glüher, Hans Höger, Francesco Jodice, Steffen Kaz,
Kuno Prey, Paolo Riolzi, Paolo Volonté

Foto · photography · Fotos:
Daniele Ansiedei, Laura Barretta, Federica Gasca Queirazza,
Nicola Gotti, Andreas Lohner, Maja Malina, Francesco
Mattuzzi, Ronald Metzler, Serena Osti, Alessandro Sambini,
Hannelore Schwabl, Daniel Tauber, Michael Wiszt

Traduzioni · translations · Übersetzungen:
Anny Ballardini, Jemma Prior, Edwina Thornton,
Studio Bonetti - Bolzano

Editore · publisher · Verlag:
Bozen - Bolzano University Press

Stampa · printing · Druck:
Grafica Editoriale Printing SRL, Bologna

Distribuzione · distribution · Vertrieb:
Supplemento di · supplement to · Beilage von
Abitare #473, o6/2007

Produzione · production · Produktion:
Facoltà di Design e Arti,
Libera Università di Bolzano
www.unibz.it

© 2007 Bozen - Bolzano University Press
Bozen - Bolzano, Italy
Tutti diritti riservati · all rights reserved ·
alle Rechte vorbehalten

63

Cosa ci fa *zona*: per l'osservazione di un territorio instabile, con una rivista dalla storia solida come *Abitare*? Cosa ci fa *zona*, pubblicazione dal sottotitolo intenzionalmente incerto con una rivista importante come *Abitare* dove c'è spazio per le problematiche e le urgenze del presente ma dove i tavoli sono tavoli, le case sono case, i musei sono musei e insomma dove i discorsi sono organizzati e comunicati con grande chiarezza?

Cosa ci fa *zona*, il cui numero zero è dedicato a "gli altri" insieme ad *Abitare*?

Parte delle ragioni che hanno portato a questa collaborazione sono dovute al nostro desiderio di allargare oltre l'ambito accademico l'apertura di una nuova piattaforma di riflessione curiosa di esplorare i confini e gli sconfinamenti tra ambiti quale l'arte e il design, la cui identità è in costante mutazione.

Speriamo che questa necessità di interrogarsi sia contagiosa.

What is *zona*: for the observation of an unstable territory doing with a well-respected, solid magazine like *Abitare*? What is *zona* doing, a publication with an intentionally vague sub-heading, with an important magazine like *Abitare* where there's space for today's issues and dilemmas, but where tables are tables, houses are houses, museums are museums and where all the messages are organised and communicated with great clarity? What is *zona* doing, whose special first issue is dedicated to "gli altri" (the others), together with *Abitare*?

Part of why we wanted to take part in this venture is down to our wish to open a new platform of reflection that reaches beyond the academic setting; a curiosity to explore where art and design, whose identities are in constant flux, meet and overlap.

We hope that this need to ask ourselves questions may be contagious.

Was verbindet *zona*: erkundet ein ungewisses Feld mit einer etablierten Zeitschrift wie *Abitare*? Was verbindet *zona*, eine Publikation mit einem absichtlich vagen Untertitel mit einer einflussreichen Zeitschrift wie *Abitare*, in der es um Probleme und Anforderungen der Gegenwart geht, in der aber die Tische Tische sind, die Häuser Häuser, die Museen Museen, und in der die Themen mit großer Klarheit organisiert und vermittelt werden? Was hat also *zona*, deren Nullausgabe dem Thema "gli altri" (die Anderen) gewidmet ist, mit *Abitare* zu tun?

Zu dieser Zusammenarbeit führte nicht zuletzt unser Wunsch, eine neue Plattform über das akademische Gebiet hinaus zu öffnen, um über Kunst und Design nachzudenken und unsere Neugier, die Grenzen (sowie deren permanente Überschreitungen) dieser beiden Felder zu erkunden, die sich selbst in ständigem Wandel befinden.

Wir hoffen, dass unser Bedürfnis zu hinterfragen ansteckend wirkt.

Kuno Prey

www.abitare.it

AS

www.unibz.it



BOZEN · BOLZANO UNIVERSITY PRESS