

# Of Goats, Scapes and Appropriations

Guido Casaretto

14 December 2021 – 12 February 2022  
Zilberman | Berlin

## Contents | Inhalt

- 10 Guido Casaretto - *Of Goats, Scapes and Appropriations*  
Introduction by Lotte Laub
- 14 Guido Casaretto - *Of Goats, Scapes and Appropriations*  
Einleitung von Lotte Laub
- 22 24 The Artist as Thinker, Maker and Middleman  
Seda Yıldız
- 26 28 Der Künstler als Denker, Schöpfer und Vermittler  
Seda Yıldız
- 36 The Non-linear History - (In)visible Performativity in  
Guido Casaretto's Practice - (De)personalising and (Re)constructing  
Biographical Elements - Mediterranean Memory On Earth  
Didem Yazıcı & responses by Guido Casaretto
- 48 Die nichtlineare Geschichte - (Un-)sichtbare Performativität in  
Guido Casarettos künstlerischem Handeln - (De-)Personalisierung und  
(Re-)Konstruktion biografischer Elemente - Mediterrane Erinnerungen  
in der Welt  
Didem Yazıcı & Antworten von Guido Casaretto
- 60 62 Christine Nippe and Guido Casaretto in conversation
- 64 66 Christine Nippe und Guido Casaretto im Gespräch
- 68 70 Biographies of the authors  
Biographien der Autorinnen
- 72 74 CV Guido Casaretto







# Guido Casaretto: Of Goats, Scapes and Appropriations

Introduction by Lotte Laub

Guido Casaretto has examined making materials visible as a result of formation processes. For him, it is about imitating these processes in order to enable himself and the viewer to understand something that has come into being over time. To this end, he observes how the materials used react, layer, penetrate, or connect with each other, and what kind of surfaces emerge from this partly controlled, partly random process.

Guido Casaretto's solo exhibition *Of Goats, Scapes and Appropriations* comprises sculptural works and the video *Crossing Carnevale* (2019) in which the artist deals with different appropriation processes and allows them to become a setting for confrontation themselves. In this, Casaretto conducts various appropriation activities in the way they occur in the course of an individual life, but can also be constitutive for social processes.

For *Black Hole (Church Bench)*, 2020, Casaretto has created six casts of a pew he had already found. He starts by moulding the bench before shredding the latter and creating, out of the shredded wood, mixed with resin, as many reproductions as the material will allow. The colourfulness of the sculptures is determined by the material while the reproduction process is reminiscent of industrial production. At the same time, there remains an identity with the original through the material, in that the congregation's former regular contact with it during their ritual acts has become inscribed. The sense of material presence is enhanced by the smell of resin emanating from the benches, permeating the exhibition space and creating an area of possibility that visitors enter. In the same way that a historical utensil is decontextualised in an archaeological museum and becomes an artefact, Casaretto's benches are torn out of their functional context and imbued with new meaning. The reproductions, too, establish a relationship with something with its own time and place, and observers are given the time and space to investigate the objects through the prism of their historical development. The original pew is from Saint Stephen's Catholic Church in Istanbul's Yeşilköy neighbourhood. It is a church that Casaretto's family used to attend in a neighbourhood that was known for its mixed population of Greek, Italian, Armenian or, as Casaretto

often points out, Levantine origin. He describes himself as a Levantine whose Italian family – most of them merchants – had immigrated at a time when the Ottoman Empire still existed. Casaretto describes the Mediterranean region as a recurring reference in his works.

A larger-than-life figurative sculpture depicts the British comedian, actor and author Stephen Fry who has been dubbed by critics as the last 'Renaissance man' of the 21<sup>st</sup> century on account of his versatile erudition and talent. In an ironic comment on this, Casaretto shapes Fry in the style of a Mannerist sculpture. It is a different process to his busts where he uses traditional techniques to analogically back-translate figures from computer animations.

Learned knowledge is handed down in the handcraft that Casaretto imitates then masters through repetition until automated movement sequences have been achieved. In this way, Casaretto shapes 'orecchiette', a particular form of Italian pasta from Apulia and traditionally made by hand, from clay. He is concerned with the repetitive movement of the hands and his body, about the dexterity that he only acquired on site at Zilberman Gallery. The remains of the production process, the crumbs and misshapes, remain visible. Here, Casaretto is subjecting his artistic process to external guidelines, subverting the supposedly sovereign authorship of the artist.

For his video *Crossing Carnevale* (2019, 12 min), Casaretto turns to a pre-Christian 'Mamuthones' carnival tradition in Sardinia that is still staged today and which Casaretto transfers to an alien landscape, namely a dried-up salt lake, Lake Tuz, in Central Anatolia. Legend has it that the Mamuthones set out from Sardinia and crossed the sea to Liguria (the region Casaretto's family comes from) in order to kidnap and sacrifice a member of another tribe in the sense of a scapegoat mechanism, something that can also be observed in other carnival traditions. Casaretto shows the return journey across the sea with the hostage. In this case, the sea is the dried-up salt lake that the four people are crossing, an empty landscape that gives the impression of being on another planet. In the video, the second person is the hostage while Casaretto plays the role of

a warrior. The video has no sound and the movements are in slow motion; at times, we get a panoramic bird's-eye view of the group then also in detail closer up. The warriors are wearing ancient costumes, bells and animal masks with horns that have been recreated from other materials, in part from resin.

In addition, Casaretto has sculpted a mountain in a relief from a wall of piled-up porous concrete. A built wall is a man-made boundary between inside and outside, between the other and oneself, just as a mountain constitutes a natural border. At the same time, Casaretto adopts *trompe l'oeil* practices. It is less a boundary and more the illusion of a mountain view that is created.

Guido Casaretto reconstructs objects and processes through selection and new combinations, thus creating a hyperreality that ultimately conceals the original. It is not about the distinction between subject and depiction, reality and imagination, but rather about knowledge of a continuum between becoming and elapsing, about dynamic systems whose development over time is unpredictable.

*Translated from the German by Nickolas Woods*

## Guido Casaretto: Of Goats, Scapes and Appropriations

Einleitung von Lotte Laub

Guido Casaretto hat sich damit befasst, Materialien als das Resultat von Entstehungsprozessen sichtbar zu machen. Ihm geht es darum, solche Prozesse nachzuahmen, um sich und dem Betrachter das Verständnis eines über Zeiträume Gewordenen zu ermöglichen. Beobachtet wird, wie Materialien aufeinander reagieren, wie sie sich schichten, durchdringen oder verbinden, was teils gelenkt, teils dem Zufall überlassen ist, und welche Oberflächen sich dabei bilden.

Guido Casarettos Soloausstellung *Of Goats, Scapes and Appropriations* versammelt skulpturale Arbeiten sowie das Video *Crossing Carnevale* (2019), in denen sich der Künstler mit verschiedenen Aneignungsprozessen beschäftigt, und diese selbst zum Schauplatz einer Konfrontation werden lässt. Dabei vollzieht Casaretto verschiedene Aneignungsleistungen, wie sie im Laufe eines einzelnen Lebens stattfinden, aber auch konstitutiv für gesellschaftliche Prozesse sein können.

Für *Black Hole (Church Bench)*, 2020, hat Guido Casaretto, ausgehend von einer vorgefundenen Kirchenbank, sechs Abgüsse geschaffen. Zunächst formt er die Kirchenbank ab, anschließend wird sie geschreddert, und aus dem geschredderten Holz, vermischt mit Harz, schafft er so viele Reproduktionen wie Material vorhanden ist. Die Farbigkeit der so entstehenden Skulpturen wird vom Material bestimmt, die Vervielfältigung erinnert an industrielle Produktion. Zugleich bleibt aber durch das Material eine Identität mit dem Original bestehen, in das sich die vielen Berührungen durch die Kirchengemeinde bei ihren rituellen Handlungen eingeschrieben haben. Der Eindruck materialer Präsenz wird durch den von den Bänken ausgehenden Geruch nach Harz verstärkt, der sich im Ausstellungsraum ausbreitet und einen Möglichkeitsraum öffnet, in den die Ausstellungsbesucher eintreten.

Wie ein historischer Gebrauchsgegenstand in einem Archäologie-Museum dekontextualisiert und zu einem Artefakt wird, so sind auch Casarettos Bänke aus ihrem Funktionszusammenhang herausgerissen und mit neuer Bedeutung aufgeladen. Auch die Reproduktionen treten in Beziehung zu etwas, das

seinen Ort und seine Zeit hat. Dem Betrachter wird Zeit und Raum gegeben, den Dingen in ihrer historischen Entwicklung nachzugehen. Die ursprüngliche Kirchenbank stammt aus der Sankt Stephans Kirche in dem Stadtviertel Yesilköy in Istanbul, in die Casarettos Familie zu gehen pflegte, in einem Viertel, dass bekannt war für seine gemischte Bevölkerung griechischer, italienischer, armenischer, oder, wie Casaretto häufig selbst betont, levantinischer Herkunft. Er selbst bezeichnet sich als Levantiner, dessen italienische Familie – es waren meist Kaufleute – noch während des Osmanischen Reichs eingewandert war. Den Mittelmeerraum bezeichnet Casaretto als eine wiederkehrende Referenz in seinen Arbeiten.

Eine überlebensgroße figürliche Skulptur stellt den Komiker, Schauspieler und Autor Stephen Fry dar, der aufgrund seiner vielseitigen Bildung und Begabung von Kritikern als der letzte „Renaissance-Mensch“ des 21. Jahrhunderts benannt. Einen ironischen Kommentar hierzu liefert Casaretto, indem er ihn in der Weise einer manieristischen Skulptur gestaltet, anders als er bei seinen Büsten verfährt, wo er Figuren aus Computeranimationen mit traditionellen Techniken analog rückübersetzt.

Erlerntes Wissen wird im Handwerk überliefert, das Guido Casaretto nachahmt und durch Wiederholung bis zu automatisierten Bewegungsabläufen beherrscht. So formt Casaretto aus Ton sogenannte Orecchiette, eine bestimmte Form italienischer Pasta aus Apulien, die traditionell von Hand hergestellt wird. Es geht ihm um die repetitive Bewegung der Hände und seines Körpers, um die Fingerfertigkeit, die er sich erst vor Ort in der Galerie Zilberman aneignet. Die Reste des Herstellungsprozesses, die Krümel und Fehlstücke bleiben sichtbar. Casaretto unterwirft hier sein künstlerisches Verfahren externen Vorgaben, womit er ein vermeintlich souveränes Künstlersubjekt infrage stellt.

In seinem Video *Crossing Carnevale* (2019, 12 min) greift Casaretto auf eine vorchristliche Karnevalstradition der Mamuthones in Sardinien zurück, die bis heute reinsiziert wird und die Casaretto in eine fremde Landschaft versetzt, nämlich in einen ausgetrockneten Salzsee, den Lak Tuz in Zentralanatolien.

Der Überlieferung nach brechen die Mamuthones von Sardinien über das Meer nach Ligurien auf (aus der Region stammt Casarettos Familie), um einen Angehörigen aus einem anderen Stamm zu entführen und zu opfern im Sinne eines Sündenbockmechanismus, was auch in anderen Karnevalstraditionen zu beobachten ist. Casaretto zeigt die Rückkehr über das Meer mit dem Entführten, hier der ausgetrocknete Salzsee, den die vier Personen überqueren, eine leere Landschaft, die wirkt wie auf einem anderen Planeten. In dem Video ist die zweite Person der Entführte, und Casaretto selbst spielt die Rolle eines Kriegers. Das Video ist ohne Ton, die Bewegungen sind in Zeitlupe, teils sehen wir die Gruppe aus der Vogelperspektive im Panoramablick, dann auch näher im Detail. Sie tragen altertümliche Kostüme, Glocken und Tiermasken mit Hörnern, die aus anderen Materialien, teils aus Harz, nachempfunden sind.

Schließlich hat Casaretto in einem Wandrelief aus einer aus Porenbeton gebauten Mauer, die entlang einer Wand aufgetürmt ist, ein Gebirge gemeißelt. Eine gebaute Mauer ist eine von Menschen gemachte Grenze zwischen innen und außen, dem anderen und dem eigenen, wie auch das Gebirge eine natürliche Grenze ist. Zugleich greift Casaretto auf Praktiken des *trompe l'oeil* zurück, wobei weniger eine Abgrenzung als die Illusion des Ausblicks auf ein Gebirge geschaffen wird.

Guido Casaretto rekonstruiert durch Selektion und Neukombination Gegenstände und Prozesse. Er schafft auf diese Weise eine Hyperrealität, die sich letztlich vor die Originale schiebt. Es geht nicht um die Unterscheidung zwischen Vorbild und Abbild, Realität und Imagination, sondern eher um das Wissen eines fortlaufenden Kontinuums zwischen Werden und Vergehen, um dynamische Systeme, deren zeitliche Entwicklung unvorhersagbar bleibt.





*Left Thumb*, 2021  
Clay, various dimensions

*Left Thumb*, 2021  
Clay, Various dimensions



Can you kindly check all the titles: that it is coherent, either all fat or all not fat

*Monty Python*, 2021

Graphite and charcoal on polyester cast

83 x 76 x 226 cm







*Pillar IV*, 2021  
Cellular concrete/Porenbeton  
305 x 50 x 140 cm



**Black Hole (Church Bench)**, 2020

Cast of wood chips, resin/Guss aus Holzspänen, Harz  
6 pieces/Stück, 90 x 130 x 50 cm (each/je)

# The Artist as Thinker, Maker and Middleman

Seda Yıldız

A kind of mediation is at the core of Guido Casaretto's work. Through appropriation, the artist creates objects as a study of the ever-evolving relation between things. He examines the notion of repetition and reproduction as a *modus operandi* of his practice, whatever form it might take - sculpture, video, site specific installation, or intricately crafted, uncannily realistic "sculpture-like objects". Reminiscent of readymades, these objects are detached from their functional contexts. In the words of Casaretto, they are ready-made not in relation to their thingness, but to the production process; they are created by "a ready-made set of movements".<sup>1</sup> What we encounter here is an ambiguous result - between readymade and meticulously fabricated object. From this arises the question of how a gesture of repetition can constitute an artwork?

Casaretto's objects are performative in that they embody multiple temporalities by re-doing physical sets of movements of artisans, ancient rituals or his artist predecessors. Whether a copy of a church bench *Black Hole (Church Bench, Orecchiette)* 2020, *orecchiette* pasta made from clay (*Left Thumb*, 2021), or a pagan ritual (*Crossing Carnevale*, 2019), these objects share a common ground; an endless input-output relation between different cultures, locations and generations. On that note, each piece he creates is in a relation with another; recollecting memories from Levantine craftspeople to the holographic principle, pre-Christian to the present, from Sardinia to Gökçeada. Casaretto draws a parallel between his methodology and a computer algorithm, both operating within a set of defined parameters to accomplish any given task at best. Just like an algorithm is full of repetition, so is the practice of the artist; simulating the world around us. He repeats gestures (of an artisan, or a machine) almost mechanically until reaching excellence in production. Repetition is here an active gesture; "a movement forward instead of backwards".<sup>2</sup>

Such a stance invokes Danish philosopher Kierkegaard's notion of repetition; that one repeats something 'forwards' by making it present again. The Danish

<sup>1</sup> Guido Casaretto in a video call with the author in April 2021.

<sup>2</sup> M.G. Piety: "On Repetition", February 17, 2016, in: *Piety on Kierkegaard*, <https://pietyonkierkegaard.com/2016/02/17/on-repetition/>, accessed May 26, 2021.

term for 'repetition' is *gentagelse*, which literally means "to take again".<sup>3</sup> A connection to Kierkegaard's book, *On Repetition*, published in 1843, does not yet seem outdated, for the origin of the word indicates that repetition is essentially about temporality. It is a movement in time; re-take, re-peat means going back in time to what has been. In this process (which the artist describes as a way of finding a pattern in an almost empirical approach to creating objects), the effect of losing or gaining information appeals to him.<sup>4</sup> These objects, carrying strong references to the past, acquire subjectivity through the act of mediation. The artist acts as a *middleman*, a performative agent; "an agent of exchange, linkage and transformation".<sup>5</sup> Take, for instance, *Black Hole (Church Bench, 2020)* which refers to the holographic principle: that the informational content of all the objects which have fallen into the hole might be entirely contained in the surface. From its prototype - a bench taken from the church in Istanbul which his family frequented - the artist makes a mould, shreds it into pieces and creates copies. These factory-like reproductions (six pieces, the number the amount of material permitted) create a perfect effect, a "simulation of originality"<sup>6</sup> even though each piece is differs from the others and from its model. They are thus original copies, leaving behind questions regarding their status as "reproductions".<sup>7</sup> And such is the artist's commentary on authorship and originality.

Like other appropriated works of the artist, *Crossing Carnevale* (2019) is a distillation of past times and of the present. The twelve min long video projection is an attempt to reactivate an ancient pagan ritual. In this piece the setting is a barren, desolate place, an empty somewhere. Four human figures appear at a distance, walking in single file. Through a slow panoramic view we look around;

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Casaretto 2021 (see note 1).

<sup>5</sup> Lars Bang Larsen, Søren Andreassen: "The middleman: beginning to talk about mediation", in: *Curating Subjects*, ed. by Paul O'Neill and Søren Andreassen, London: Open Editions 2007.

<sup>6</sup> Elena Filipovic: *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Diss. Princeton University 2013, p. 81, [https://dataspace.princeton.edu/bitstream/88435/dsp01bn9996871/1/Filipovic\\_princeton\\_0181D\\_10804.pdf](https://dataspace.princeton.edu/bitstream/88435/dsp01bn9996871/1/Filipovic_princeton_0181D_10804.pdf), accessed May 26, 2021.

<sup>7</sup> Ibid.



*Crossing Carnevale*, 2019 Not fat

the land is massive, its surface is dry. The distant figures are moving at a sedate pace, crossing the empty, desertlike place. Then a close-up of a face; we see four male figures in ancient time attire, wearing horns. It doesn't immediately become clear where we are, or who these people are. Yet the material evidence – the costume, the masks – give some hints; the male figures are reminiscent of Mamuthones in the pre-Christian ritual. Filmed at low speed and without sound, we focus on the movements of walking – the only visible action in the video. To unpack this piece we must zoom in on the pagan ritual performed by the indigenous inhabitants of Sardinia:

In the ritual, the crossing from the Ligurian coast (where the artist's family comes from) to Sardinia is re-enacted by the Mamuthones,<sup>8</sup> dressed in costumes made of animal skin, with horns and masks; and abducting an indigenous person from a different tribe intended as a sacrifice. The ritual, being transformed

<sup>8</sup> This story told by the artist to the author is one of several possible interpretations of the ritual as to its historical roots; Casaretto 2021 (see note 1).

into a carnival after Christianisation, is a commercial spectacle today. One can join the carnival held in the villages of Sardinia every January, or visit the exhibition of unique costumes and masks in the museums at other times. The artist's choice of repeating only a specific part of the ritual (the return journey, crossing the canal after the abduction) is significant; it is the only part not being reenacted in the carnival. This further reminds us that *Crossing Carnevale* is a repetition of a repetition; and is completely fabricated as we don't have any data on the 'original' ritual, but are familiar only with the re-enactment. And *Crossing Carnevale* lies "between the two".<sup>9</sup> To Casaretto, the dialectics of repetition comes easily; that which is repeated, is through repetition transformed into the new. The performers are not re-enacting the pagan ritual, but they create something new every time. Just as the re-enactment creates an image, so does the artist's retake.

As a movement in time, *Crossing Carnevale* also contains historical sources and geographical references; yet all of the referenced elements are blurry. Casaretto doesn't deem it necessary to make them more explicit, as his aim is not creating correlations other than a physical one.<sup>10</sup> This physicality is especially important when it comes to ensuring a level of openness; his oeuvre is approachable in many ways and from various starting points. As conceptual artist Ecke Bonk points out, although 'reproductions' hardly convey the intricacy of the manual work involved, it is a meticulous process, one that paradoxically might be more labour-intensive than the original.<sup>11</sup> Thanks to the refined craftsmanship of the objects, and due to their temporality (the here and now of the work of art) viewers can relate to them without the need to unpack multiple layers, they can experience them sensorially. Far from the original, yet within an authentic temporality, one can meet these objects 'halfway'. After all, Guido Casaretto is an artist, a middleman, who engages the viewer through story-like elements, in preference to elaborate stories with one discernible plot.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Casaretto 2021 (see note 1).

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Filipovic 2013 (see note 6), p. 149.

<sup>12</sup> Casaretto 2021 (see note 1).

# Der Künstler als Denker, Schöpfer und Vermittler

Seda Yıldız

Eine Art Vermittlung liegt im Zentrum des Werks von Guido Casaretto. Durch Aneignung erschafft der Künstler Objekte, die in steter Entwicklung begriffenen Beziehungen zwischen Dingen ausloten. Ein Modus operandi in seinem Werk ist die Untersuchung unserer Vorstellungen von Wiederholung und Reproduktion in verschiedenen künstlerischen Genres - Skulptur, Video, ortsspezifische Installation und auch in sorgfältig geformten, unheimlich realistisch anmutenden „Skulptur-ähnlichen Objekten“. Diese Objekte sind aus ihren ursprünglichen Funktionszusammenhängen herausgerissen und erinnern an Readymades. Ready-mades sind sie nicht in Hinsicht auf ihre Dinghaftigkeit, sondern auf den Prozess ihrer Herstellung, wie der Künstler selbst sagt; er erschafft sie in einer „festgelegten (ready-made) Reihenfolge von Bewegungen“.<sup>1</sup> Das Ergebnis ist mehrdeutig – zwischen Readymade und akribisch geformtem Objekt. Hieraus ergibt sich die Frage, wie eine Geste der Wiederholung ein Kunstwerk konstituieren kann?

Casarettos Objekte sind performativ: sie verkörpern Zeitschichten, indem der Künstler physisch jeweils eine Reihe von Bewegungen von Kunsthändler\*innen, uralten Ritualen oder künstlerischen Vorgänger\*innen übernimmt und wiederholt. Sei es die Kopie einer Kirchenbank in *Black Hole: Church Bench* (2020), Orecchiette-Nudeln aus Ton (*Left Thumb*, 2021) oder ein heidnisches Ritual (*Crossing Carnevale*, 2019), seine Werke teilen einen gemeinsamen Ursprung: die unaufhörliche Bewegung von Input und Output in den Beziehungen zwischen verschiedenen Kulturen, Orten und Generationen. In diesem Sinne ist jedes Werk mit anderen verknüpft; Erinnerungen levantinischer Handwerker mit dem holografischen Prinzip, vorchristliche Zeiten mit der Gegenwart, von Sardinien bis Gökçeada. Casaretto zieht eine Parallele zwischen seiner Methode und einem Computeralgorithmus; beide arbeiten mit einem prädefinierten Set von Parametern, um eine bestimmte Aufgabe auszuführen. Wie der Algorithmus ist auch die Praxis des Künstlers voll von Wiederholungen, die Welt um uns herum simulierend. Er wiederholt Gesten (einer Handwerkerin, einer Maschine) fast mechanisch, so lange, bis er die betreffende Herstellungstechnik vollkommen beherrscht. Die

<sup>1</sup> Guido Casaretto in einem Videointerview mit der Autorin, April 2021.

Wiederholung ist hier eine aktive Geste, „eine Bewegung nach vorne anstatt rückwärtsgewandt“.<sup>2</sup>

Eine solche Haltung erinnert an die Auffassung von Wiederholung des dänischen Philosophen Kierkegaard: dass man etwas nach „vorwärts“ wiederholt, indem man es gegenwärtig macht. Das dänische Wort für Wiederholung ist *gentagelse*, das wörtlich „das Wiedernehmen“<sup>3</sup> bedeutet. Hier an Kierkegaards Buch *Die Wiederholung* (1843 veröffentlicht) zu denken, erscheint mir nicht überholt, da ja die Herkunft des Wortes impliziert, dass Wiederholung ihrem Wesen nach mit Zeitlichkeit assoziiert ist. Sie ist eine Bewegung in der Zeit: re-petieren heißt, in der Zeit zurückgehen zu dem, was war. Bei diesem Prozess (den der Künstler als einen Weg beschreibt, mit dem er in einem gleichsam empirischen Vorgehen beim Erschaffen von Objekten Muster finden kann) gefällt ihm der Effekt des Verlierens oder Gewinnens von Informationen.<sup>4</sup> Die Objekte, die eine deutliche Verbindung zur Vergangenheit haben, erlangen durch den Akt der Vermittlung Subjektivität. Der Künstler agiert als ein Mittler, ein performativer Akteur; „ein Akteur des Austauschs, der Verbindung und der Verwandlung“.<sup>5</sup> So etwa in *Black Hole: Church Bench* (2020), das auf das holografische Prinzip anspielt: dass der Informationsgehalt aller in das Loch gefallenen Objekte vollständig in der Oberfläche enthalten sein könnte. Von dem Prototyp – eine Kirchenbank aus der Kirche in Istanbul, in der seine Familie den Gottesdienst besucht hat – macht der Künstler einen Abdruck, schreddert sie dann und macht Kopien davon. Diese Industrieprodukt-ähnlichen Reproduktionen (sechs Stück; so viele, wie die Menge an Material hergab) wirken perfekt, es ist eine „Simulation von Originalität“,<sup>6</sup> obwohl alle Kopien sich voneinander und vom

<sup>2</sup> M. G. Piety: „On Repetition“, 17. Februar 2016, in: *Piety on Kierkegaard*, <https://pietyonkierkegaard.com/2016/02/17/on-repetition/>, abgefragt am 26. Mai 2021.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Casaretto 2021 (wie Anm. 1).

<sup>5</sup> Lars Bang Larsen und Søren Andreasen: „The middleman: beginning to talk about mediation“, in: *Curating Subjects*, hrsg. von Paul O’Neill und Søren Andreasen, London: Open Editions 2007.

<sup>6</sup> Elena Filipovic: *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Diss. Princeton University 2013, S. 81, [https://dataspace.princeton.edu/bitstream/88435/dsp01bn9996871/1/Filipovic\\_princeton\\_0181D\\_10804.pdf](https://dataspace.princeton.edu/bitstream/88435/dsp01bn9996871/1/Filipovic_princeton_0181D_10804.pdf), abgefragt am 26. Mai 2021.

Original unterscheiden. In diesem Sinne sind sie gleichzeitig Originale und Kopien, die Fragen nach ihrem Status als „Reproduktionen“<sup>7</sup> aufwerfen. Ein Kommentar des Künstlers zu Autorschaft und Originalität.

Wie auch andere Werke der Aneignung des Künstlers ist *Crossing Carnevale* (2019) ein Destillat aus Vergangenheit und Gegenwart. Die zwölf Minuten lange Videoprojektion ist der Versuch, ein uraltes heidnisches Ritual wiederzubeleben. Der Schauplatz ist ein öder, unwirtlicher Ort, ein leeres Nirgendwo. Vier menschliche Figuren erscheinen in der Ferne, sie gehen hintereinander in einer Reihe. In einer langsamen Panoramasisicht sehen wir uns um; das Land ist gewaltig, der Erdboden ausgetrocknet. Die entfernten Figuren schreiten gemessen durch die leere wüstengleiche Landschaft. Dann die Nahaufnahme eines Gesichts; wir sehen vier männliche Gestalten in altertümlichem Gewand, die auf dem Kopf Hörner tragen. Es erschließt sich nicht unmittelbar, wo wir uns befinden oder wer diese Leute sind. Aber das, was sichtbar ist – die Kostüme, die Masken – gibt uns Hinweise; die männlichen Figuren erinnern an Mamuthones aus dem vorchristlichen Ritual. Das Video ist in langsamer Geschwindigkeit gedreht und es ist ohne Ton, so richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Bewegung des Gehens – die einzige sichtbare Handlung. Um dieses Werk zu verstehen, müssen wir einen Blick auf das heidnische Ritual der Ureinwohner:innen Sardiniens werfen:

In dem Ritual wird die Überfahrt von der Küste Liguriens (von wo die Familie des Künstlers stammt) nach Sardinien von den Mamuthones reinszeniert,<sup>8</sup> in Kostümen aus Tierhaut, mit Hörnern und Masken. Sie entführen einen Angehörigen eines anderen Stammes, um ihn zu opfern. Heute ist das Ritual, das nach der Christianisierung zu einem Bestandteil des Karnevals wurde, ein kommerzielles Spektakel. Man kann im Januar am Karneval teilnehmen oder sich zu anderen Zeiten auch die Ausstellungen von einzigartigen Kostümen und Masken in den Museen ansehen. Die Entscheidung des Künstlers, nur einen ganz bestimmten Teil des Rituals zu wiederholen (die Rückreise nach der Entführung) ist bedeutsam; es ist der einzige Teil der Geschichte, der im Ritual nicht reinszeniert wird. Außerdem erinnert uns dieser Punkt daran, dass *Crossing Carnevale* die Wiederholung einer Wiederholung ist und darüber hinaus vollständig erfunden, da wir keinerlei Informationen zum ‚Original‘ haben, sondern ohnehin nur die nachgespielte Version kennen. Und *Crossing Carnevale* liegt „zwischen beidem“.<sup>9</sup> Casaretto fällt die Dialektik der Wiederholung leicht; das, was wiederholt wird, wird durch Wiederholung in etwas Neues verwandelt. Das archaische Ritual wird nicht nachgespielt,

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Diese Geschichte, wie sie der Künstler der Autorin erzählt hat, ist eine von mehreren möglichen Interpretationen zum Ursprung des Rituals; Casaretto 2021 (wie Anm. 1).

<sup>9</sup> Casaretto 2021 (wie Anm. 1).

sondern es wird jedes Mal etwas Neues erschaffen. Die Aus-/Aufführung erzeugt ein Bild, ebenso ist es bei der Adaption des Künstlers.

Als eine Bewegung in der Zeit enthält *Crossing Carnevale* auch historische Quellen und geografische Anspielungen; allerdings sind all diese Elemente, auf die angespielt wird, verschwommen. Casaretto hält es nicht für nötig, sie klarer erscheinen zu lassen, da die Beziehung, die er herstellen möchte, eine ausschließlich physische ist.<sup>10</sup> Diese Körperlichkeit ist besonders wichtig, um eine gewisse Offenheit zu erzeugen; man kann sich Casarettos Werk auf viele Weisen und von verschiedenen Ausgangspunkten her nähern. Obwohl „Reproduktionen“ kaum die diffizile Handarbeit eines Werkes vermitteln können, wie der Konzeptkünstler Ecke Bonk hervorhebt, ist es dennoch ein sorgfältiger Prozess, einer, der paradoxausweise aufwendiger sein kann als beim Original.<sup>11</sup> Dank des beträchtlichen handwerklichen Könnens, mit denen die Objekte gefertigt sind, und auch aufgrund ihrer Zeitlichkeit (das Hier und Jetzt des Kunstwerks) können wir uns ihnen nähern, ohne erst vielschichtige Bezüge auseinanderzudröseln; sie können unmittelbar mit den Sinnen erfahren werden. Vom Original weit entfernt, aber in einer authentischen Zeitlichkeit, können wir den Objekten ‚auf halbem Wege‘ begegnen. Denn Guido Casaretto ist ein Künstler, ein Vermittler, der die Betrachtenden durch Elemente einnimmt, die wie Geschichten sind und nicht ausgearbeitete Geschichten mit einer klaren Handlung.<sup>12</sup>

Aus dem Englischen von Anna E. Wilkens

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Filipovic 2013 (wie Anm. 6), S. 149.

<sup>12</sup> Casaretto 2021 (wie Anm. 1).

# The Non-linear History

Didem Yazıcı

It is the spring of 2021; travelling, physical meetings, and studio visits taking place face to face are not as easy as they used to be before the pandemic. Therefore, the artist Guido Casaretto and I meet online and connect through a video conversation, sharing images, videos, questions, references, and stories to accompany our vivid, ping-pong like conversation. When we met for the first time online and spoke about his artistic practice and his solo exhibition which he was working on, my first impression was that he is an artist beyond his time, not because he is thinking ahead of his time, but because in his understanding, time is non-linear. Throughout history, artists all over the world have been dedicatedly looking at the sociological, scientific and philosophical questions of their time, the *zeitgeist*, allowing these social impacts to influence and give direction to their artistic approaches.

For centuries, artists have been hoping to catch the spirit of the times they live in and narrate it through their art. In the case of Casaretto, it is slightly different. There is something nostalgic yet contemporary about his practice due to his non-linear historical approach. While he is interested in current scientific theories like the holographic principle, he is not fixated on following present-day trends or innovations in art and science. Rather, he follows his own subject matters by asking particular questions based on personal interests and existential concerns. His vocabulary and his way of narration differ from the usual terminology of contemporary artists. Before he begins a new project, or speaks about his work, first, he carefully processes historic, personal, geographical and scientific elements of the work. Every single decision he takes and all choices he makes about the material, location, duration, form and method are meticulously thought through. The topics and concepts he has worked on are from different geographies and timelines. In a sense, all he is doing is picking up his themes and mixing them in a quite unique and fascinating way. Guido Casaretto is an artist who works with precise determination, with clarity and a broad-minded experimental approach just like a scientist. Although his artistic practice is based on precisely conceived concept, he is at the same time open to process-based and open-ended encounters and procedures.

**Guido Casaretto:** After our conversation, I thought again about what we talked about, as far as I could remember, and dwelled a little bit on the topics and concepts. Nonlinearity stood up a lot, especially in connotations of historicity and time.

Maybe it would be best if I started with the preliminary remark that I don't think 'history' together with time at all. The only meaningful correlation I see between the two is causality. This gives me a lot of liberty in bouncing from one element to another with no apparent links between them.

Given this personal (mis)conception, I not only seem but actually feel out of my time, much more as a person than as an artist; the prominent approach to our '*zeitgeist*' is to redefine and rearrange the connections between concepts, processes, but unfortunately my brain does not work like that. This kind of approach to the *zeitgeist* is not necessary to make art, but thinking probably is.

Therefore, any process that I start (not necessarily tied to an artistic production) is usually based on personal, simple inputs, then I go on to roam around it physically or follow trains of thoughts, and I try to find repetitions or similar patterns, occurrences.

## (In)visible Performativity in Guido Casaretto's Practice

**Didem Yazıcı:** 'Performance' may not be the first term that comes to mind when encountering Casaretto's work. This is exactly why I find it important to write about it, reflecting on the matters that are unseen, or on instances in which the artistic labour is invisible. Whether a video, an installation or a sculpture, the bodily engagement plays a crucial role in Casaretto's practices and processes in almost every recent work he has done. This performativity may or may not be apparent to the audience immediately, but it still exists. In fact, it exists as an inseparable part of the logic and method of the work itself. Can the process of making the work be the work itself, or is it only the background of the work, can it really be detached from the work at all?

These questions arose as we continued our online conversation.

Meanwhile, I was getting increasingly curious about his immersive and impressive installation *Black Hole (Church Bench)* 2020, and I began to ask questions about it. As Casaretto explained material, process and background of the work, I noticed how crucial the performative aspect is to the work. In order to create this installation, the artist went to the San Stefano Church in the Yeşilköy neighbourhood in Istanbul and, with permission of the priest, took one bench from the church to keep it permanently. Invisible to us as an exhibition's audience, is, for example, the process of gaining the priest's permission. Stepping into a church as a complete stranger, introducing yourself as an artist, negotiating with the priest and finally coming to an agreement with the churchmen that the bench will be used for the production of an art installation and thus you need to take it ... This level of dedication, accountability and sociability is something that belongs to the artistic approach. After being taken from the church, the bench was shredded into wood chips, was mixed with other materials and reproduced in six copies, looking almost identical to the original, but with a more used, old and shabby aesthetic.

In this work, there are several layers of invisible performativity: the conversation with the priest, taking the bench physically from the church, turning the bench into wood chips, and multiplying it like in mass production. While we are looking at this massive installation placed in the exhibition space, we cannot ignore the emotional and physical labour that constitutes the work's background as well as the performative aspect of the work, the artist's performance that was necessary for its creation. Beyond performativity, it is also important to remember that Yeşilköy, which was called San Stefano until 1926, is one of the districts in Istanbul where people of Turkish, Greek, Armenian and Levantine origin chose to live together. Although most of these diverse populations are gone due to the nationalist state politics, there are still of minorities living there. Yeşilköy is also the place where in 2019 the first Syriac church was erected in Turkey since the foundation of Turkey. However, the area chosen for the construction is a part of the ground of the ancient Levantine cemetery, which is a point of contention. In experiencing the installation *Black Hole (Church Bench)* 2020, it is impossible not to think about the issues of the collective memory, the colonial history of Yeşilköy and the unsettling state of rights for minorities.

**GC:** Process is probably the most important aspect in my production. I think we see each and every object and concept through this lens - the object's processuality-, even if we are not aware of it and we cannot exactly pinpoint its timeline. So I decided early on to bypass this conundrum by not stopping the regression. To simplify, I stopped assuming that any element and 'rule' of a

process is given by myself. My bodily involvement should always be executed through repetitions of predetermined movements (a set of rules treated as a ready-made).

Maybe thinking of the repetition in rehearsals for a performance is useful in this case. My aim is to kind of condense all the rehearsals in the finished piece and let them be apparent in it. In the example that you chose, *Black Hole (Church Bench)*, although I may be too involved in it personally, I find it particularly evident. Even if you are not exactly sure about the causal relations, your brain will know. Aspects of the thought process are embedded in the elements surrounding the six objects, so I believe, while our perception dwells on the object itself, our brain constructs all the performative aspect of it.

Of course, the biographical elements in my processes have very limited local connotations - they refer to specific places; but the concept of locality is very universal. We all see ourselves as minorities in one way or another, so we probably can feel the superficiality and humour in it. Maybe I have to clarify this point.

I don't mean to say that our historical biographical or geographical background is irrelevant, I only think that all these elements function in the same way, regardless of what we call them. So it shouldn't matter who it is that is acting or performing, as long as the same set of elements is at work in the execution of the process.

### (De)personalising and (Re)constructing Biographical Elements

**DY:** A similar kind of performativity can also be found in the installation titled *Left Thumb*, 2021. This work is based on a specific style of pasta named 'orecchiette', originally coming from Puglia (Apulia) in southern Italy. 'Orecchiette' literally means 'small ears', since the shape of the pasta resembles ears. More importantly, this is a typical food cooked and celebrated by Levantines, mostly of Italian, French or other Euro-Mediterranean origin of people who have been living in the eastern Mediterranean coast of Lebanon, Syria or in Turkey since the middle Byzantine or the Ottoman era. Casaretto, raised in Athens and based in Istanbul as a Levantine who has never cooked this pasta before, takes the challenge of learning the skill to make homemade orecchiette for the exhibition. Here, it is not about cooking and dining, but rather on focusing on the manual skills necessary for giving the right shape. Making orecchietti by hand requires serious practice as it takes some experience to master the shape of this special pasta. Freshly made orecchietti have a more homemade look than extruded pasta due to being individually shaped by hand. The aspect of individual hand-

forming is critical, which is exactly why the artist has chosen to emphasise and work with this specific food. First and foremost, Casaretto is driven by setting a new challenge for himself by doing something he hasn't tried before and learning this demanding skill throughout the preparation of the exhibition.

During our conversation, I remember that he told me decidedly that it had to be something that he had never tried before. However, this is not the only reason why he chose this pasta. Being an Italian Levantine himself, he is recalling and taking up a characteristic food from his own cultural background, Italian cuisine that is specifically celebrated by Italian Levantines, the preparation of which, nevertheless, was not an integral part of his upbringing, otherwise he would have already known it; rather, his ambition to learn and practice how to make the pasta is based on his artistic intentions. What is noteworthy is that although the artist is using a cultural element as a main theme here, he is doing it without idealising it. This is neither meant to be a homage to his multicultural heritage nor nostalgia. Through an unemotional distance, he is approaching the topic just like a scientist and almost depersonalising it as if the form of the installation is no longer coming from a beloved Levantine dish, but something more like raw matter or a basic shape. In his understanding, what matters here is the repetitive movement of the hands and the body, not the fact that it was done by him. Still, the fact that he is not engaging anyone else – some artists choose to do that also – shows his personal relation to the matter at hand. As in his other works, the act of repetition plays a critical role in this piece also. In order to succeed in making homemade orecchiette, one has to repeat the same hand gesture over and over again: flipping the paste with a flick of the thumb, creating the dome shape. Human hands work precisely and fast just like a machine to create the form. This reminds me of something that the artist told me, that his work has a lot to do with the “repetition of physical movements on earth and in the cosmos”. Deep in the repetitiveness of these ritual-like actions, there is something balanced and transcendent far beyond cultural references, it is more about cosmology and contemporary theories about the universe and existence.

**GC:** We tend to discard the overlapping of our physical traits with our surroundings and only draw lines between cultural and geographical elements. Probably having too many parameters leads to discarding this parallel. The shape of our hand is a contributing factor as much as the heat of the sun or the material we use. There is a constant back and forth in shaping when repeating the same thing over and over again. I don't see it as very much of a challenge more than trying to imitate the walk of a given individual, the only difference is that we all, for no apparent reason, decided that this is the right way to walk or in this case to flick our thumb.



I don't think we can assume that the transfer of cultural elements from one region to another, as in the case of Levantines, would work in the absence of physical similarities. To simplify, if you are used to shape with a certain set of movements, you continue shaping that way.

### Mediterranean Memory On Earth

**DY:** Another work by Casaretto in which subtle biographical references can be traced is his haunting video work titled *Crossing Carnevale* (2019). The piece is a re-enactment of a mysterious ancient tradition from two to three thousand years ago, a ritual performed exclusively by men in the town of Mamoiada on the island of Sardinia, Italy. Every year on January 17, the day of Saint Anthony, men in monstrous costumes celebrate that day. The black-masked men named mamuthones symbolise darkness, whereas the white-masked men, called issohadores, symbolise light. A perfect metaphor for the evil and the good, dark and light, unfruitfulness and fertility, and life and death. Originating in this small village, located in the wild mountains of Sardinia, the tradition has spread over the entire island. Some sources claim that no one knows exactly why men of a small Sardinian village transform into monsters every year; however, what we know from the history of mythology and religion is that such rituals are closely connected to the celebration of the changes of the seasons from the cold chill of winter to the warm invitation of spring. The artist, whose family roots are in Genoa, not far from Sardinia, recontextualises the tradition in his cinematic video piece. Here, the aspect of performativity is not in the background or hidden in the process, but at the centre. The artist himself is one of the performers, and he went through this challenging experience of walking for long hours in this unearthly landscape. Instead of actively playing in it, he easily could have chosen to be only behind the camera, taking merely conceptual and artistic decisions, and just work with actors and not take part in the ritual. To understand his artistic methods, it is extremely important to consider that he is again physically involved in the work. Although it would go too far to argue that he is a performance artist, one could say that he is an artist who closely works with bodily engagement in his practice.

In each of the works mentioned, he uses his own body in a profound way: taking a bench from the church - *Black Hole (Church Bench)* 2020 -, or making orechiette pasta (*Left Thumb*), or re-enacting a ritual in *Crossing Carnevale*, furthermore, all these works have something to do with Mediterranean culture and memory. The history of the Mediterranean region is exceptionally multicultural. Especially through the Mediterranean Sea which has been a way of transport, trade and cultural exchange for thousands of years, this culture has been spread to three major continents: western Asia, North Africa, as well

as Southern Europe. To understand the Mediterranean memory in the context of the whole world, means to look beyond the western perspective and to grasp the diversity of it including Middle Eastern Mediterranean culture and the culture of the Levant. By shooting the video on Lake Tuz (Tuz Gölü) in central Anatolia in Turkey, the artist not only relocates the experience of the ritual, but also decontextualises it. The decision not to shoot in Sardinia, but in Anatolia, highlights the cultural hybridity in Casaretto's work, and the fact that a culture is never fixed to a specific location. "When historical visibility has faded, when the present tense of testimony loses its power to arrest, then the displacements of memory and the indirections of art offer us the image of our psychic survival."<sup>1</sup>

**GC:** As you point out, this piece lacks the immediate interface of the other four, but this one only relates to my persona. All elements in the process actually chose the easiest path, from the figures in the front to the location. I tried to limit my choices to the easiest option in order to keep the constant. I tend to limit temporal and regional references, not due to limitations of my ability to gather information but rather to my personal ability to relate to such info. This, of course, makes my works autobiographical, but at the same time it is also a limitation of the amount of information contained in the work, which it is actually what I aim to achieve. To clarify, you can shape any story, personal or otherwise, by taking away the frame of reference. It seems like a very calculated process, but in fact instinctively we tend to understand in those terms.

---

<sup>1</sup> Homi Bhabha: *The Location of Culture*, New York: Routledge, 1994, p. 18.

Numbers on the empty pages should be deleted



Numbers on the empty pages should be deleted



This image should be on the right, or add another image, the ride side should not be empty.



# Die nichtlineare Geschichte

Didem Yazıcı

Frühjahr 2021: Reisen, persönliche Treffen und Atelierbesuche sind nicht so einfach, wie sie vor der Pandemie waren. Deshalb treffen Guido Casaretto und ich uns online und sprechen in einer Videokonferenz miteinander, teilen Bilder, Videos, Fragen, Hinweise und Geschichten, die unsere lebhafte, Pingpong-artige Unterhaltung begleiten. Als wir uns das erste Mal online begegnet sind und über seine künstlerische Praxis gesprochen haben und über die Einzelausstellung, an der er gerade arbeitete, war mein erster Eindruck, dass er als Künstler jenseits der Zeit ist, nicht weil sein Denken seiner Zeit voraus wäre, sondern weil Zeit in seinem Verständnis nichtlinear ist. Im Laufe der Geschichte haben sich Künstlerinnen und Künstler eingehend mit soziologischen, wissenschaftlichen und philosophischen Fragen ihrer Zeit beschäftigt, mit dem Zeitgeist; das Gesellschaftliche hat ihr Werk beeinflusst und ihren künstlerischen Ansätzen eine Richtung gegeben.

Über Jahrhunderte haben Künstlerinnen und Künstler den Geist ihrer Zeit einzufangen und in ihrer Kunst zu erzählen versucht. Bei Casaretto ist das etwas anders. Mit seinem nichtlinearen Ansatz ist seine künstlerische Praxis von etwas geprägt, das gleichzeitig nostalgisch wie auch dezidiert zeitgenössisch ist. Zwar interessiert er sich für aktuelle wissenschaftliche Theorien, wie das holografische Prinzip, aber er verfolgt nicht angestrengt aktuelle Trends oder Innovationen in Kunst und Wissenschaft. Vielmehr folgt er seinen eigenen Themen, indem er ganz bestimmte Fragen stellt, die sich auf seine persönlichen Interessen und existenziellen Anliegen beziehen. Sein künstlerisches Vokabular und seine Art zu erzählen unterscheiden sich von den üblichen Terminologien zeitgenössischer Kunst. Bevor er ein neues Projekt beginnt oder über seine Arbeit spricht, beschäftigt er sich zunächst eingehend mit historischen, persönlichen, geografischen und wissenschaftlichen Elementen des Werks. Jede einzelne Entscheidung und jede einzelne Auswahl von Material, Ort, Dauer, Form und Methode ist sorgfältig durchdacht. Die Themen und Konzepte, mit denen er sich in seiner Arbeit beschäftigt hat, stammen aus verschiedenen

Weltgegenden und Zeitschichten. In gewisser Weise ist alles, was er tut, Themen einzusammeln und sie in einer ganz eigenen und faszinierenden Weise zu mischen. Guido Casaretto ist ein Künstler, der entschieden und zielgerichtet arbeitet, mit einem klaren und offenen experimentellen Ansatz, gerade so wie ein Wissenschaftler. Obwohl seine künstlerische Praxis auf präzise durchdachten Konzepten fußt, ist er doch gleichzeitig auch offen für prozessorientierte und ergebnisoffene Begegnungen und Vorgehensweisen.

**Guido Casaretto:** Nach unserem Gespräch habe ich darüber nachgedacht, soweit ich mich erinnern konnte, und habe mich etwas mit den Themen und Konzepten beschäftigt, über die wir gesprochen haben. Nichtlinearität stach dabei heraus, besonders in Bezug auf Historizität und Zeit.

Vielleicht ist es sinnvoll mit der Vorbemerkung zu beginnen, dass ich ‚Geschichte‘ überhaupt nicht mit Zeit zusammendenke. Die einzige bedeutungsvolle Beziehung, die ich zwischen beiden sehe, ist die der Kausalität. Das gibt mir viel Freiheit, von einem Element zu einem anderen zu springen, ohne dass die Elemente einen sichtbaren Bezug zueinander haben müssen.

Mit dieser persönlichen (Fehl-)Einschätzung scheine ich nicht nur außerhalb meiner Zeit zu sein, sondern ich fühle mich auch so, viel mehr als Person denn als Künstler. Der übliche Weg, sich dem ‚Zeitgeist‘ zu nähern, ist, die Verbindungslien zwischen Konzepten und Prozessen neu zu definieren und umzugestalten, aber leider funktioniert mein Hirn nicht so. Diese Art der Annäherung an den Zeitgeist ist nicht nötig, um Kunst zu machen, aber denken ist es wahrscheinlich.

Deshalb geht jeder Prozess (nicht notwendigerweise im Zusammenhang mit künstlerischer Produktion), den ich beginne, von persönlichen, einfachen Dingen aus, dann bewege ich mich physisch darum herum oder folge Gedankenwegen, und ich versuche, Wiederholungen und Ähnlichkeiten, Muster zu finden.

## (Un-)sichtbare Performativität in Guido Casarettos künstlerischem Handeln

**Didem Yazıcı:** „Performance“ ist vermutlich nicht der erste Begriff, der einem einfällt, wenn man Casarettos Werk begegnet. Genau deshalb finde ich es wichtig darüber zu schreiben, über die Aspekte zu schreiben, die ungesehen bleiben, und über die Werke, in denen die künstlerische Arbeit sichtbar ist. Der körperliche Einsatz spielt eine zentrale Rolle in Casarettos Praxis und Vorgehen in fast allen seiner jüngeren Werke, seien es Videos, Installationen oder Skulpturen. Diese Performativität kann unmittelbar sichtbar sein – oder auch nicht, aber sie existiert in jedem Fall. Tatsächlich existiert sie als ein untrennbarer Bestandteil der Logik und der Methode des Werkes selbst. Kann der Prozess der Herstellung des Werks das Werk selbst sein oder ist es nur der Hintergrund des Werks, kann man ihn überhaupt vom Werk getrennt betrachten? Diese Fragen entstanden in unserem Online-Gespräch.

Währenddessen wurde ich immer neugieriger auf seine immersive und eindrucksvolle Installation *Black Hole (Church Bench)* von 2020 und ich begann Fragen darüber zu stellen. Als Casaretto Material, Prozess und Hintergrund der Arbeit erklärte, wurde mir klar, wie zentral der performative Aspekt seines Werks ist. Für diese Installation ging der Künstler zur Sankt-Stephans-Kirche in Yeşilköy, Istanbul, und nahm eine der Kirchenbänke mit, die er mit Erlaubnis des Priesters behalten durfte. Für uns als Ausstellungspublikum unsichtbar ist, zum Beispiel, wie Casaretto mit dem Priester gesprochen hat, um die Erlaubnis zu bekommen. Als völlig Unbekannter in einer Kirche hineinzugehen, sich als Künstler vorzustellen und mit dem Priester zu verhandeln, um sich schließlich mit den Kirchenmännern darüber zu einigen, dass die Kirchenbank für eine Installation verwendet werden soll und dass man sie deshalb mitnehmen muss ... Dieses hohe Maß an Engagement, Verantwortungsbewusstsein und kommunikativen Fähigkeiten ist als integraler Bestandteil des künstlerischen Ansatzes anzusehen. Nachdem die Bank aus der Kirche genommen war, wurde sie zu Holzspänen geschreddert, mit anderen Materialien vermischt und in sechs Kopien reproduziert, die dem Original sehr ähnlich sind, aber etwas abgenutzt, älter und schäbiger aussehen.

Dieses Werk hat mehrere Schichten unsichtbarer Performativität: das Gespräch mit dem Priester, das physische Entfernen der Bank aus der Kirche, das Zerhäckseln der Bank und die Vervielfältigung wie in einer Massenproduktion. Wenn wir diese raumgreifende Installation im Ausstellungsraum betrachten, kommen wir nicht umhin, die emotionale und physische Arbeit wahrzunehmen, die sowohl Hintergrund als auch performativer Aspekt des Werkes sind, die für die Herstellung des Werks nötige ausführende Leistung des Künstlers.



*Black Hole (Church Bench)*, 2020

Abgesehen von der Performativität ist es auch wichtig sich vor Augen zu halten, dass Yeşilköy, das bis 1926 San Stefano hieß, einer der Bezirke in Istanbul ist, in denen Menschen türkischer, griechischer, armenischer und levantinischer Herkunft zusammenzuleben beschlossen haben. Auch wenn der größte Teil dieser gemischten Bevölkerung wegen nationalistischer Staatspolitik heute verschwunden ist, leben doch immer noch Minderheiten hier. Yeşilköy ist auch der Ort, an dem im Jahr 2019 mit der syrisch-orthodoxen Kirche die erste Kirche überhaupt seit der Gründung der Türkei 1923 neu gebaut wurde. Ein kritischer Punkt ist allerdings, dass der Platz für den Neubau auf dem alten levantinischen Friedhof liegt. Es ist unmöglich, beim Betrachten von *Black Hole (Church Bench)* nicht an Problematiken des kollektiven Gedächtnisses, an die koloniale Vergangenheit Yeşilköys und an den beunruhigenden Zustand von Minderheitenrechten zu denken.

**GC:** Der Prozess ist vielleicht der wichtigste Aspekt in meiner künstlerischen Arbeit. Ich glaube, wir sehen jeden einzelnen Gegenstand und jedes Konzept durch diese Brille – die Prozesshaftigkeit des Objekts –, auch, wenn wir uns dessen nicht bewusst sind und wenn wir die Zeitlinie des Gegenstands nicht genau bestimmen können. Ich habe deshalb schon früh beschlossen, dieses Dilemma zu umgehen, indem ich die Regression einfach nicht stoppe. Anders gesagt: Ich habe aufgehört zu glauben, dass irgendein Element oder irgendeine „Regel“ in einem Prozess von mir selbst bestimmt wird. Ich finde, dass mein körperliches Involviertsein in einen Prozess sich immer in Wiederholungen vorher festgelegter Bewegungen vollziehen sollte (ein Satz von Regeln, der wie ein Readymade behandelt wird).

Vielleicht ist es hilfreich, hier an die Wiederholung bei Proben für eine Aufführung zu denken. Ich will alle diese Proben im fertigen Werk sozusagen kondensieren und sie sollen darin sichtbar sein.

In dem Beispiel, das Du genannt hast, *Black Hole (Church Bench)*, finde ich das Sentence to next paragraph

besonders prägnant, auch wenn ich hier nicht so stark persönlich involviert bin. Selbst wenn man nicht ganz sicher ist, wo die Kausalbeziehungen genau sind, weiß man es im Kopf aber doch. Teile des gedanklichen Prozesses sind in die Elemente eingebettet, die die sechs Objekte umgeben, deshalb, so glaube ich, wird unser Hirn die ganzen performativen Aspekte darin dazu konstruieren, wenn wir das Objekt betrachten.

Natürlich haben die biografischen Elemente in meinen Prozessen sehr begrenzte lokale Bezüge - es sind bestimmte Orte -, aber das Konzept der Verortung ist universal. Wir sehen uns alle auf die eine oder andere Weise als Minderheiten, deshalb können wir möglicherweise die Oberflächlichkeit und den Humor darin sehen. Vielleicht muss ich das erklären.

Ich meine nicht, dass unser historisch-biografischer und geografischer Hintergrund irrelevant ist, ich denke nur, dass all diese Elemente in der gleichen Weise funktionieren, egal, wie wir sie nennen. Also sollte es keine Rolle spielen, wer es ist, der oder die agiert oder performt, solange der gleiche Satz von Elementen in der Durchführung des Prozesses am Werk ist.

### **(De-)Personalisierung und (Re-)Konstruktion biografischer Elemente**

**DY:** Eine ähnliche Performativität ist auch in der Installation *Left Thumb*, 2021, zu finden. Diese Arbeit basiert auf einer bestimmten Sorte Pasta, Orecchiette, die ursprünglich aus Puglia (Apulien) in Süditalien stammt. „Orecchiette“ heißt wörtlich „kleine Ohren“; die Form der Pasta erinnert an Ohren. Von Bedeutung ist hier, dass es sich um eine Pastaform handelt, die besonders in der Levante zubereitet wird, von Menschen meist italienischer, französischer oder anderer europäisch-mediterraner Herkunft, die schon seit der mittleren byzantinischen Ära oder der osmanischen Zeit an der Ostküste des Mittelmeers im Libanon, in Syrien oder der Türkei leben. Casaretto, der in Athen aufgewachsen ist und als Levantiner in Istanbul lebt, der diese Pasta noch nie gekocht hat, stellt sich der Herausforderung, für die Ausstellung die Fertigkeit des Orecchiettemachens zu erlernen. Es geht hier nicht um Kochen und Essen, sondern mehr um die handwerklichen Fähigkeiten beim Formen der Pasta. Mit der Hand Orecchiette zu machen erfordert intensive Übung, da, um diese spezielle Form zu beherrschen, Erfahrung nötig ist. Frische Orecchiette sehen unregelmäßiger aus als Nudeln aus der Maschine, weil sie einzeln mit der Hand gemacht werden. Dieser Aspekt des individuellen Formens ist zentral, und es ist dieser Punkt, weshalb der Künstler genau dieses Lebensmittel gewählt hat, sich entschieden hat, mit ihm zu arbeiten und es hervorzuheben. In erster Linie geht es Casaretto darum, sich selbst eine neue Herausforderung zu setzen

und etwas zu tun, was er noch nie ausprobiert hat, diese schwierige Technik während der Ausstellungsvorbereitung zu erlernen.

Ich erinnere mich, dass er im Verlauf unseres Gesprächs betont hat, dass es eine Technik sein musste, mit der er noch gar keine Erfahrung hatte. Das ist aber nicht der einzige Grund für die Wahl dieser Pasta. Als italienischer Levantiner erinnert und nutzt er ein charakteristisches Essen seines eigenen kulturellen Hintergrunds, italienische Küche, die vor allem in der Levante von italienischstämmigen Menschen gepflegt wird. Allerdings hat er die Zubereitung dieses Essens nicht in seiner Kindheit erlebt, sonst hätte er es schon gekannt; der Impuls, zu lernen, wie die Pasta hergestellt wird, ist vielmehr auf seinen künstlerischen Ansatz zurückzuführen. Es ist bemerkenswert, dass er hier zwar ein kulturelles Element als sein Hauptthema verwendet, das aber ohne jegliche Idealisierung. Es ist weder eine Hommage an seinen kulturellen Hintergrund noch Nostalgie. Er nähert sich dem Thema mit einer unemotionalen Distanz, ganz wie ein Wissenschaftler, und depersonalisiert es geradezu, als ob die Form der Installation gar nicht von dem beliebten levantinischen Essen stammen würde, sondern eher eine Art Rohmaterial oder eine Grundform wäre. Es ist die repetitive Bewegung der Hände und des Körpers, die für ihn wichtig ist, und nicht, dass er es ist, der sie ausführt. Dennoch betont der Punkt, dass er keine andere Person mit einbezieht – was einige Künstlerinnen und Künstler tun – seine persönliche Beziehung zu dem Thema. Wie auch in seinen anderen Werken spielt in dieser Arbeit die Wiederholung im Tun eine wichtige Rolle. Um die Pasta herzustellen, muss die gleiche Handbewegung ein ums andere Mal wiederholt werden: mit dem Daumen wird das Teigstückchen umgestülpt, um die Haubenform zu erzeugen. Menschliche Hände arbeiten präzise und schnell, wie eine Maschine, während sie die Pasta formen. Das erinnert mich an etwas, das der Künstler zu mir sagte, dass seine Arbeit viel mit der „Wiederholung physischer Bewegung auf Erden und im Kosmos“ zu tun habe. Tief eingebettet in die Wiederholungshaftigkeit dieser ritualisierten Handlungen liegt eine Ausgewogenheit und etwas Transzendentes weit jenseits kultureller Bezüge; es geht mehr um Kosmologie und zeitgenössische Theorien über das Universum und das Dasein.

**GC:** Wir neigen dazu, Bezüge zwischen unseren Körpern und unserer Umgebung gar nicht wahrzunehmen und nur Verbindungen zwischen kulturellen und geografischen Elementen zu sehen. Vielleicht wären das einfach zu viele Parameter, die wir nicht überblicken könnten, weshalb wir solche Parallelen ignorieren. Die Form unserer Hände ist ebenso entscheidend wie die Wärme der Sonne oder das verwendete Material. Wenn wir etwas formen, ist da ein fortwährendes Hin und Her, während wir die gleiche Bewegung wieder und wieder machen. Das ist nicht schwieriger, als den Gang einer bestimmten

Person nachzuahmen, der einzige Unterschied ist, dass wir alle meinen, aus keinem ersichtlichen Grund, dass dies die richtige Art zu gehen ist oder, wie hier, die richtige Art, diese Schnippbewegung mit dem Daumen zu machen. Ich glaube nicht, dass die Übertragung kultureller Elemente von einer Region in eine andere, wie hier im Fall der Levante, funktionieren würde, wenn es keine körperlichen Ähnlichkeiten gäbe. Kurz: wenn man daran gewöhnt ist, etwas auf eine bestimmte Art zu machen, wird man es auch weiterhin so machen.

## Mediterrane Erinnerungen in der Welt

**DY:** Ein weiteres Werk Casarettos, in dem sich subtile biografische Anspielungen nachweisen lassen, ist seine eindringliche Videoarbeit *Crossing Carnevale* (2019). Es ist die Reinszenierung einer legendenumwobenen uralten Tradition, zwei- oder dreitausend Jahre alt, ein Ritual, das ausschließlich von Männern im Ort Mamoiada auf der Insel Sardinien vollzogen wird. Immer am 17. Januar, dem Tag des heiligen Antonius, feiern Männer in monströsen Kostümen diesen Tag. Die Mamuthones, die Männer mit den schwarzen Masken, symbolisieren das Dunkel, während Weißmaskierte, die Issohadores, das Licht verkörpern. Eine passende Metapher für das Böse und das Gute, Dunkel und Licht, Unfruchtbarkeit und Fertilität, Leben und Tod. In diesem Dorf in den wilden Bergen Sardiniens entstanden, hat sich die Tradition über die ganze Insel ausgebreitet. Mehreren Quellen zufolge weiß niemand genau, warum Männer in einem kleinen Ort auf Sardinien sich jedes Jahr in Monster verwandeln; allerdings wissen wir aus Mythologie- und Religionsgeschichte, dass solche Rituale eng mit dem Wechsel der Jahreszeiten verbunden sind, mit dem Übergang von der Kälte des Winters zum warmen Frühling. Der Künstler, dessen Familie aus Genua stammt, nicht weit weg von Sardinien, rekontextualisiert das Ritual in seiner kinematischen Videoarbeit. Das performative Element bildet hier nicht den Hintergrund und ist auch nicht im Prozess verborgen, sondern es steht im Zentrum. Der Künstler selbst ist einer der Darsteller, und er hat die stundenlange Wanderung durch dieser unwirtliche Landschaft auf sich genommen. Er hätte sich auch entscheiden können, einfach hinter der Kamera zu stehen oder nur konzeptuelle und künstlerische Entscheidungen zu fällen und mit Schauspielern zu arbeiten, selbst nicht am Ritual teilzunehmen. Auf dem Weg zu einem Verständnis seiner künstlerischen Methoden ist es außerordentlich wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass er auch hier physisch am Werk beteiligt ist. Es würde zwar zu weit gehen, ihn einen Performancekünstler zu nennen, aber er ist ein Künstler, in dessen Praxis der körperliche Einsatz eine entscheidende Rolle spielt. In jeder der erwähnten Arbeiten ist der Einsatz seines eigenen Körpers grundlegend: indem er eine Bank aus der Kirche mitnimmt - *Black Hole (Church Bench)* - oder Orecchiette (*Left Thumb*) formt oder in *Crossing Carnevale* ein Ritual reinszeniert. Darüber hinaus haben

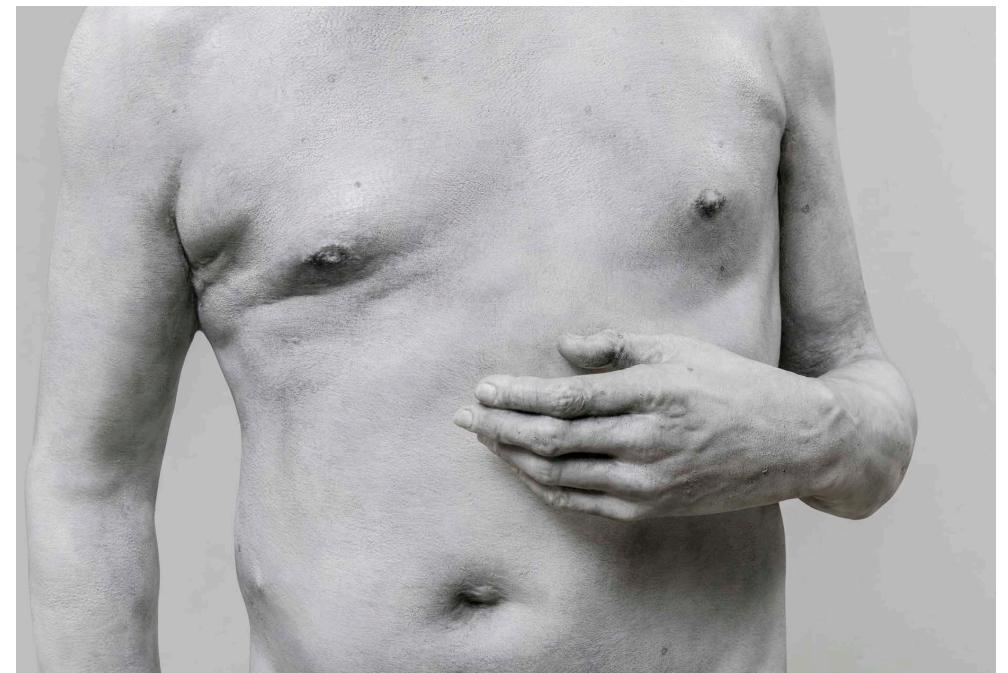
alle diese Werke etwas mit mediterraner Kultur und Erinnerung zu tun. Die Geschichte der Mittelmeerregion ist in besonderem Maße multikulturell geprägt; das Mittelmeer bot über Tausende von Jahren die Seewege für Handel und kulturellen Austausch, und diese Mischkultur hat sich auf drei großen Kontinenten ausgebreitet: Westasien, Nordafrika und Südeuropa. Das mediterrane Gedächtnis im Kontext der ganzen Welt zu verstehen bedeutet, über die westliche Perspektive hinauszublicken und die Vielfalt dieser Kultur zu begreifen, einschließlich der mediterranen Kultur im Nahen Osten und in der Levante. Indem der Künstler die Videoaufnahmen am Tuz-See (Tuz Gölü) in Zentralanatolien macht, verlagert er nicht nur den Schauplatz des Rituals, sondern er dekontextualisiert es auch. Die Entscheidung, nicht auf Sardinien, sondern in Anatolien zu filmen, unterstreicht die kulturelle Hybridität in Casarettos Werk ebenso wie den Umstand, dass eine Kultur niemals auf einen einzigen Ort beschränkt ist. „Wenn die historische Sichtbarkeit verblasst ist, wenn das Gegenwärtige des Bezeugens nicht mehr festzuhalten vermag, dann offenbaren uns die Entwurzelung der Erinnerung und die Umwege der Kunst das Bild unseres psychischen Überlebens.“<sup>1</sup>

**GC:** Wie Du hervorhebst, fehlt in dieser Arbeit die Unmittelbarkeit in der Begegnung, die in den anderen vier da ist, aber sie ist direkt auf meine Person bezogen. Alle Elemente in dem Prozess haben tatsächlich den einfachsten Weg gewählt, von den Figuren im Vordergrund bis zum Schauplatz. Ich habe versucht, immer die einfachste Variante zu finden, um die Kontinuität zu wahren. In meiner Arbeit begrenze ich die Anzahl zeitlicher und regionaler Bezüge, nicht, weil ich nicht mehr Informationen recherchieren könnte, sondern weil meine Kapazität, eine persönliche Beziehung zu den gesammelten Informationen herzustellen, begrenzt ist. Dadurch wird mein Werk natürlich autobiografisch, aber gleichzeitig ist es auch eine Begrenzung der Menge an in dem Werk enthaltenen Informationen, und das ist etwas, was ich anstrebe. Um das etwas klarer zu machen: Man kann jede beliebige Geschichte formen, sei sie nun persönlich oder nicht, indem man den Bezugsrahmen wegnimmt. Das scheint ein sehr berechneter Prozess, aber in Wirklichkeit verstehen wir instinktiv so.

---

<sup>1</sup> Homi Bhabha: *The Location of Culture*, New York: Routledge 1994, S. 18.

Numbers on the empty pages should be deleted



## Christine Nippe and Guido Casaretto in conversation

**Christine Nippe:** Guido, you studied painting, but now you work mainly with sculpture. To what extent does your training influence your current work? What differences and similarities do the two media have?

Guido Casaretto: I always perceived painting as a three-dimensional layering of materials, so I personally approached all my earlier works as 'thin' sculptures.

In my later, more recent production, the medium has stopped playing a role for me, even if it seems central to my pieces, since the choice and path is determined by the pre-set process I use, so the final medium is determined by outside parameters.

**CN:** You have both Italian and Greek biographical influences. Tell me more about how you came to Turkey and why the Mediterranean has an influence on your artistic practice?

GC: In my context, being a Levantine myself, the concepts of Italian, Greek or Turkish don't apply very much. The concept of 'the Levant' was coined by European merchants who had settled in the eastern part of the Mediterranean basin ('the Levant' is a direct allusion to the rise of the sun/the east). This pre-colonial 'colonialism' generated a very local but peculiar kind of cultural pluralism, which was dictated mostly by religious tendencies that led to a strange kind of interaction and later bigotry, on both sides but mainly among the minority, that I find difficult to define. Cultural reminiscences have morphed into some kind of parody and a misleading, condensed form that doesn't give you any actual information but points you only to a certain cluster. This, to me, is a major positive that will hopefully morph in to a 'muddy' landscape for all of us. The perception of this landscape comes mainly in linguistic and visual elements that I use as input for my processes. The Mediterranean region is an area that I'm of course familiar with, so I mostly use inputs from this area, albeit unintentionally.

**CN:** Guido, one piece for the exhibition in Berlin is a large sculpture of Stephen Fry. Why did you choose this real-life figure? And how do you go about producing such a sculpture?

GC: The choice of figure has more to do with designation and perception in the public domain rather than with the persona per se. He [Fry] is usually referred to as the 'Renaissance man', so I chose the sculptural representation based solely on this linguistic appropriation.

**CN:** Why are the references to the Renaissance so important to you?

GC: Actually, they're not at all, and this piece is probably the only one in which I refer to them, but the Renaissance is so very much embedded in the region's cultural background that it 'creeps in' very easily. In my personal context, it has no more influence than the concept of a cross, a scientific study or a random olive tree. I tend not to, and try not to, categorise information in my processes because it defeats the purpose.

**CN:** One of the artworks you're showing at Zilberman Gallery in Berlin is orecchiette made from clay. To what extent is the idea of 'readymade' important for your artistic practice, and why?

GC: I have always seen my practice as a 'readymade'. The physical object may not be discovered but the movement sequences I follow are predetermined. Even the choice of subject matter, medium and concept is always dictated by the pre-set movements, so I'm comfortable with this definition.

**CN:** In another work, you use a shredded church pew to produce the same thing. The original and the copy are almost identical, save that your copies no longer have a function. What is important to you in the production of the copy?

GC: I can only add to your description that the pews come from the actual pew, so the six copies are actually parts of the same cumulus. As far as function is

concerned, I'm not sure if they lose this, the ability to sit gets lost but the church pew 'function' is enhanced by their number. I think it depends on the approach.

**CN: To what extent do questions of subjectivity and the body concern you in the production of art, and why?**

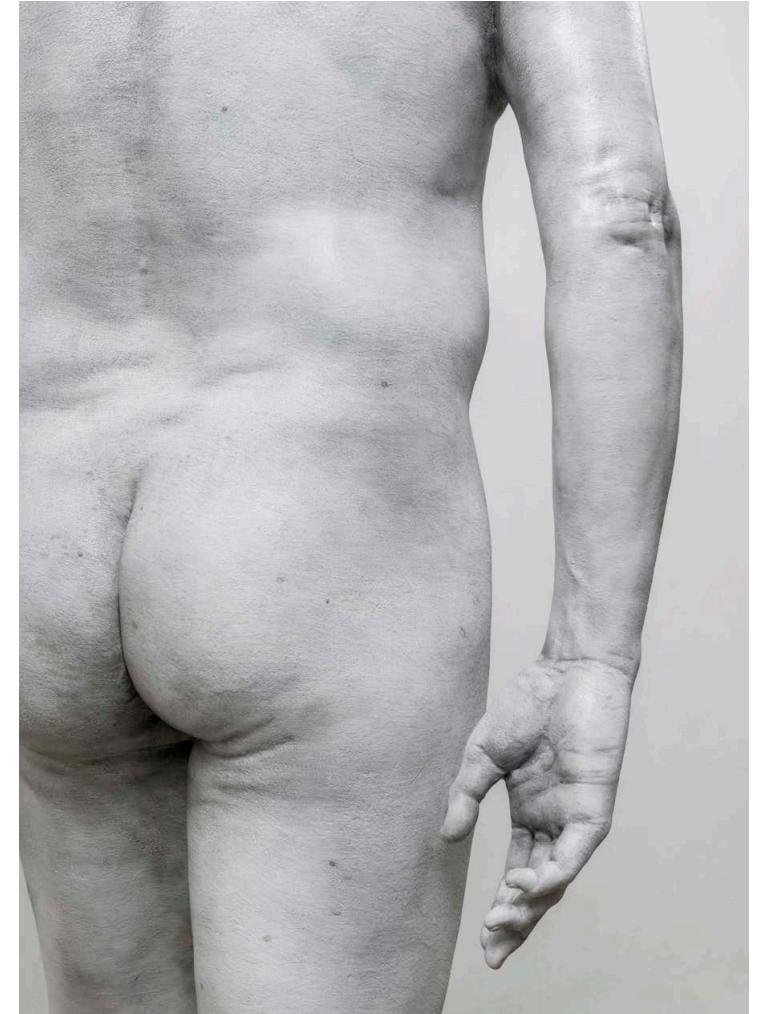
GC: I deal with questions of subjectivity only as a function of the physical body, for example ability, gestures, function and time. So in my works the subject is only referenced as a non-specific 'the one'. Put more simply, I tend to weigh physical limitations.

**CN: Are you interested in the different contexts and places where your artworks are exhibited? Were there also such considerations for Berlin?**

GC: In my process, the geographical location where the piece is produced is far more important than the actual location where it's exhibited, so Berlin will hopefully feature far more prominently in my next production, that has been my process until now, at least.

Numbers on the empty pages should be deleted

Numbers on the empty pages should be deleted



## Christine Nippe und Guido Casaretto im Gespräch

**Christine Nippe:** Guido, du hast Malerei studiert, arbeitest jetzt aber hauptsächlich mit Skulptur. Inwieweit beeinflusst deine Ausbildung deine aktuelle Arbeit? Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten gibt es zwischen den beiden Medien?

Guido Casaretto: Ich habe Malerei immer als dreidimensionale Schichtung von Materialien wahrgenommen, daher habe ich persönlich alle meine früheren Arbeiten als ‚dünne‘ Skulpturen angegangen.

In meiner späteren, aktuelleren Produktion hat das Medium, auch wenn es für meine Werke zentral zu sein scheint, aufgehört, für mich eine Rolle zu spielen, weil die Wahl und der Weg durch den vorgegebenen Prozess, den ich benutze, vorgegeben ist, so dass das endgültige Medium durch äußere Parameter bestimmt wird.

**CN:** Guido, du hast sowohl italienische als auch griechische biografische Einflüsse. Erzähl mir mehr darüber, wie du in die Türkei gekommen bist und warum das Mittelmeer einen Einfluss auf deine künstlerische Praxis hat?

GC: In meinem Kontext, da ich selbst ein Levantiner bin, treffen die Konzepte von italienisch, griechisch oder türkisch nicht so sehr zu. Der Begriff ‚Levante‘ wurde von europäischen Kaufleuten geprägt, die sich im östlichen Teil des mediterranen Beckens niederließen (die Levante ist eine direkte Anspielung auf den Aufgang der Sonne/den Osten). Dieser ‚vorkoloniale Kolonialismus‘ brachte eine sehr lokale, aber seltsame Art von kulturellem Pluralismus hervor, der vor allem von religiösen Tendenzen diktiert wurde, die zu einer seltsamen Art von Interaktion und späterer Bigotterie führten, auf beiden Seiten, aber vor allem in der Minderheit, die ich schwer zu definieren finde. Kulturelle Reminiszenzen sind zu einer Art Parodie und zu einer verlogenen, kondensierten Form geworden, die einem keine wirklichen Informationen gibt, sondern nur auf ein bestimmtes Cluster verweist. Das ist für mich ein großes Positivum, das sich hoffentlich in eine ‚schlammige‘ Landschaft für uns alle verwandeln wird.

Die Wahrnehmung dieser Landschaft kommt hauptsächlich in sprachlichen und visuellen Teilen, die ich als Input für meine Prozesse verwende. Der Mittelmeerraum ist ein Raum, mit dem ich natürlich vertraut bin, also verwende ich meist Inputs aus diesem Gebiet, wenn auch ungewollt.

**CN:** Guido, eine Arbeit für die Ausstellung in Berlin ist eine große Skulptur von Stephen Fry. Warum hast Du diese reale Figur ausgewählt? Und wie gehst du bei der Herstellung einer solchen Skulptur vor?

GC: Die Wahl der Figur hat mehr mit der Bezeichnung und der Wahrnehmung der öffentlichen Herrschaft zu tun als mit der Persona an sich. Er wird üblicherweise als der ‚Renaissance-Mensch‘ bezeichnet, also habe ich die skulpturale Darstellung allein aufgrund dieser sprachlichen Aneignung gewählt.

**Warum sind die Bezüge zur Renaissance für dich so wichtig?**

GC: Eigentlich sind sie das gar nicht, und diese Arbeit ist wahrscheinlich die einzige, in der ich mich auf sie beziehe, aber die Renaissance ist so sehr in den kulturellen Hintergrund der Region eingebettet, dass sie sich sehr leicht ‚einschleicht‘. In meinem persönlichen Umfeld hat sie nicht mehr Einfluss als das Konzept eines Kreuzes eine wissenschaftliche Studie oder eines zufälligen Olivenbaumes. Ich tendiere dazu und versuche, Informationen in meinen Prozessen nicht zu kategorisieren, weil es den Zweck verfehlt.

**CN:** Eines der Kunstwerke, die du in der Galerie Zilberman in Berlin zeigst, sind Orchiette aus Ton. Inwieweit ist die Idee des Readymades wichtig für deine künstlerische Praxis und warum?

GC: Ich habe meine Praxis immer als ein Readymade gesehen. Das physische Objekt mag nicht gefunden werden, aber die Bewegungsabläufe, denen ich folge, sind vorgegeben. Sogar die Wahl des Themas, des Mediums und des Konzepts wird immer von den vorgegebenen Bewegungen diktiert, deshalb finde ich mich mit dieser Definition zufrieden.

**CN:** In einer anderen Arbeit verwendest du eine geschredderte Kirchenbank für die Herstellung derselben. Original und Kopie sind fast identisch, nur dass die von dir angefertigten Kopien keine Funktion mehr haben. Was ist dir bei der Herstellung der Kopie wichtig?

GC: Ich kann deiner Beschreibung nur hinzufügen, dass die Kirchenbänke aus der eigentlichen Bank stammen, so dass die sechs Kopien eigentlich Teile des selben Kumulus sind. Bezuglich der Funktion bin ich mir nicht sicher, ob sie diese verlieren, die Möglichkeit zu sitzen geht verloren, aber die Funktion der Kirchenbank wird durch die Anzahl erhöht. Ich glaube, es kommt auf den Ansatz an.

**CN:** Inwieweit beschäftigen dich Fragen der Subjektivität und des Körpers bei der Produktion von Kunst und warum?

GC: Ich beschäftige mich mit Fragen der Subjektivität nur in Funktion des physischen Körpers, wie Fähigkeit, Gesten, Funktion und Zeit. Das Subjekt wird in meinen Arbeiten also nur als ein unspezifisches ‚das Eine‘ referenziert. Einfacher ausgedrückt: Ich neige dazu, körperliche Einschränkungen abzuwägen.

**CN:** Interessierst du dich für die unterschiedlichen Kontexte und Orte, an denen deine Arbeiten ausgestellt werden? Gab es solche Überlegungen auch für Berlin?

GC: In meinem Prozess ist der geografische Ort der Produktion des Stücks viel wichtiger als der tatsächliche Ort, an dem es ausgestellt wird, daher wird Berlin in meiner nächsten Produktion hoffentlich viel stärker in den Vordergrund rücken, zumindest war das bis jetzt mein Prozess.

**Lotte Laub** is a Berlin-based curator and arts writer. She obtained her PhD at the Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies at the Freie Universität, Berlin with her dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhabs melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* (Revealing by Concealing. Ghassan Salhab's Melancholic Glance at Beirut in Film, Video and Poetry), published by Reichert Verlag in 2016. In 2010, she was a Visiting Doctoral Fellow at the Orient-Institut Beirut and in 2015, after completing her PhD, an Honors Postdoc Fellowship from the Dahlem Research School at the FU Berlin. She worked previously at the Gropius Bau in Berlin and had lectureships at the FU Berlin. In 2016 she joined Zilberman, Istanbul/Berlin and is currently the gallery director of the Berlin location.

**Lotte Laub** lebt als Kuratorin und Autorin in Berlin. Sie promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität Berlin mit der Dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhabs melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung*, 2016 beim Reichert Verlag erschienen. 2010 war sie Visiting Doctoral Fellow am Orient-Institut Beirut und erhielt nach ihrer Promotion ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor war sie für den Gropius Bau in Berlin tätig und hatte Lehraufträge an der FU Berlin. Seit 2016 ist sie für Zilberman, Istanbul/Berlin tätig und ist derzeit Galeriedirektorin des Berliner Standortes.

**Christine Nippe** is a curator and writer living in Berlin. Christine Nippe has been working as an exhibition organiser since 2007. After a research stay at Columbia University New York at the Department of Art History and Archaeology, Christine Nippe completed her doctorate at Humboldt University in 2011 with a thesis on artists and their metropolitan images in Berlin and New York. Christine Nippe has worked for institutions such as the 5th Berlin Biennale for Contemporary Art, the 5th Prague Biennale, the Museum für Angewandte Kunst Frankfurt/Main, the Center of Contemporary Art Thessaloniki, the Kölnischer Kunstverein, the Finland Institute in Germany, the Kerava Museum Finland and the Temporäre Kunsthalle Berlin. Currently, Christine Nippe is responsible for the exhibition programme for contemporary art at the Schwartzsche Villa Berlin, among others, and is part of the curatorial team of *Landscapes of Belonging* at KINDL. Her exhibitions and publications address questions of transnationalism, decolonisation, art and anthropology.

**Christine Nippe** lebt als Kuratorin und Autorin in Berlin. Seit 2007 arbeitet Christine Nippe als Ausstellungsmacherin. Nach einem Forschungsaufenthalt an der Columbia University New York am Department of Art History and Archaeology

promovierte Christine Nippe 2011 an der Humboldt-Universität mit einer Arbeit zu Künstler\*innen und ihren Metropolenbildern in Berlin und New York. Christine Nippe hat für Institutionen wie der 5. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, der V. Prag Biennale, dem Museum für Angewandte Kunst Frankfurt/Main, dem Center of Contemporary Art Thessaloniki, dem Kölnischen Kunstverein, dem Finnland-Institut in Deutschland, dem Kerava Museum Finnland sowie der Temporären Kunsthalle Berlin gearbeitet. Gegenwärtig verantwortet Christine Nippe u.a. das Ausstellungsprogramm für zeitgenössische Kunst der Schwartzschen Villa Berlin und gehört zum Kuratorenteam von *Landscapes of Belonging* im KINDL. In ihren Ausstellungen und Publikationen behandelt sie Fragen zu Transnationalismus, Dekolonialisierung, Kunst und Anthropologie.

---

**Didem Yazıcı** is an independent curator and writer. She recently curated the exhibitions *Mothers, Warriors and Artists* at Kunstverein Wagenhalle, Stuttgart (2021), *Life, Death, Love and Justice* at Tranzit, Bratislava (2021) and *Unconquered Spirits* in Sumac Space, (2020). She worked and curated exhibitions in institutions such as Badischer Kunstverein, Karlsruhe (2017-18), 11<sup>th</sup> Shanghai Biennale (2016), Museum für Neue Kunst, Freiburg (2015-16), Künstlerhaus Stuttgart (2014); and organized public programmes for dOCUMENTA (13) in Kassel (2012-13) and the 2<sup>nd</sup> edition of the Project Biennial D-O ARK in Bosnia-Herzegovina (2013).

---

**Didem Yazıcı** ist eine freischaffende Kuratorin und Autorin. Zuletzt kuratierte sie die Ausstellungen *Mothers, Warriors and Artists* im Kunstverein Wagenhalle, Stuttgart (2021), *Life, Death, Love and Justice* im Tranzit, Bratislava (2021) und *Unconquered Spirits* im Sumac Space (2020). Sie kuratierte und arbeitete für Ausstellungen in Institutionen wie dem Badischen Kunstverein, Karlsruhe (2017-18), der 11. Shanghai Biennale (2016), dem Museum für Neue Kunst, Freiburg (2015-16), dem Künstlerhaus Stuttgart (2014) und organisierte öffentliche Programme für die dOCUMENTA (13) in Kassel (2012-13) und die zweite Ausgabe der Project Biennial D-O ARK in Bosnien-Herzegowina (2013).

---

**Seda Yıldız** is an independent curator and art writer based between Hamburg and Istanbul. Her socially-engaged practice is inspired by thinking across disciplines, including visual arts, design, music, literature, cinema and activism. She is particularly interested to take part in process-oriented, open and experimental projects that foster collaboration and exchange which aims to reach a wider audience. Occasionally she writes on art, design and urbanism; and has contributed to Arts of the Working Class, MONU Magazine, Calvert Journal, Sanat Dünyamız, Art Unlimited, KAJET and Brownbook Magazine. Yıldız was a

resident at What could/should curating do? program in Belgrade (2019), Shanghai Curators Lab lead by Carolyn-Christov Bakargiev and Yongwoo Lee (2018) and art critic in residence at The Igor Zabel Association for Culture and Theory (2021). Yıldız holds an MA in Contemporary Artistic Practices from Haute école d'art et de design Geneva (2014) and a BA in Communication and Design from Bilkent University (2011).

**Seda Yıldız** ist freischaffende Kuratorin und Kunstautorin, die zwischen Hamburg und Istanbul lebt. Ihre sozial engagierte Praxis ist inspiriert von interdisziplinärem Denken, einschließlich bildender Kunst, Design, Musik, Literatur, Kino und Aktivismus. Ihr besonderes Interesse gilt der Teilnahme an prozessorientierten, offenen und experimentellen Projekten, die Zusammenarbeit und Austausch fördern und ein breiteres Publikum erreichen sollen. Gelegentlich schreibt sie über Kunst, Design und Urbanismus; sie hat Beiträge für Arts of the Working Class, MONU Magazine, Calvert Journal, Sanat Dünyamız, Art Unlimited, KAJET und Brownbook Magazine verfasst. Yıldız war Stipendiatin des Programms What could/should curating do? in Belgrad (2019), des Shanghai Curators Lab unter der Leitung von Carolyn-Christov Bakargiev und Yongwoo Lee (2018) und Kunstkritikerin in Residence der Igor Zabel Association for Culture and Theory (2021). Yıldız hat einen MA in zeitgenössischen künstlerischen Praktiken von der Haute école d'art et de design Genf (2014) und einen BA in Kommunikation und Design von der Bilkent Universität (2011).

# Guido Casaretto

b.1981, Istanbul, Turkey

Lives and works in Istanbul, Turkey

## Education

- 2002-2007 Painting, Mimar Sinan Fine Arts University, Atelier: Şükrü Aysan, Istanbul, Turkey
- 2002-2007 Bologna Fine Arts Academy, Department of Painting and Conceptual Studies, Bologna, Italy

## Solo exhibitions and presentations

- 2021 Crossing Carnevale, Zilberman Gallery, Istanbul, Turkey
- 2019 The Ghosts of Matter, MOCAK, Krakow, Poland
- 2017 The Pope and Galileo Had a Minor Disagreement, Zilberman Gallery, Istanbul, Turkey
- 2016 Volta New York, Solo Show, New York, USA
- 2015 Synesthesia, Zilberman Gallery, Istanbul, Turkey
- 2012 Extrasystematic Correlations, Cda-Projects, Istanbul, Turkey
- 2011 Default, with Can Ertaş, Sanatorium, Istanbul, Turkey
- 2009 I want you to do it, Sanatorium, Istanbul, Turkey Installation Euroshaper, Istanbul, Turkey
- 2006 Mac Art Gallery, Istanbul, Turkey
- 2005 Galeri Artist, Istanbul, Turkey  
Floating Slumhouse, with Tunca Subaşı, Istanbul, Turkey

## Selected group exhibitions

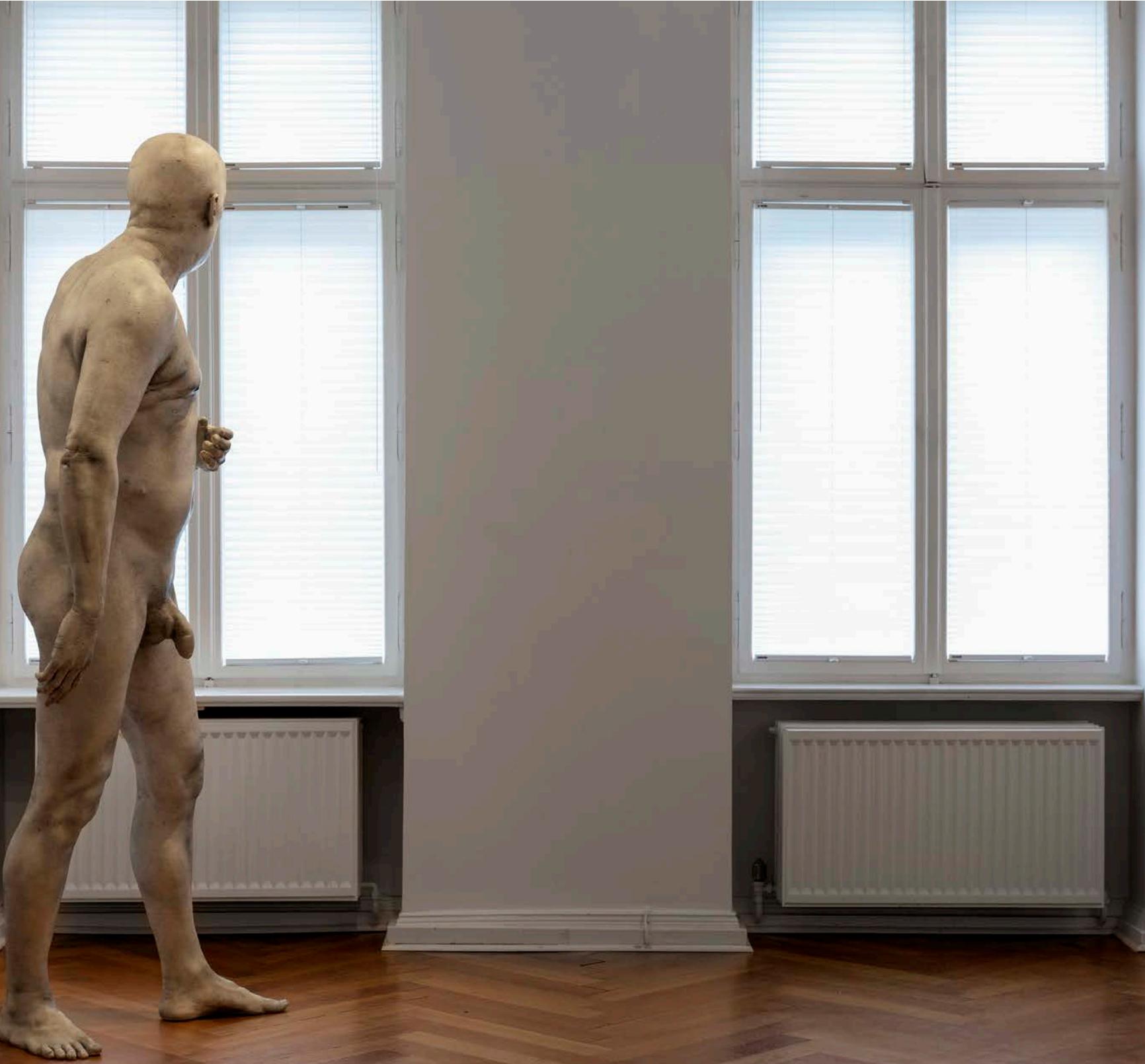
- 2021 At the End of the Day, OMM-Odunpazarı Modern Museum, Eskişehir, Turkey
- 2020 National Gallery of Victoria Triennial, Melbourne, Australia  
Unlock, Zilberman Gallery, Istanbul, Turkey
- 2019 The Union: A selection from the Erol Tabanca collection, curator: Haldun Dostoğlu, OMM-Odunpazarı Modern Museum, Eskişehir, Turkey  
Part Whole II, Art On İstanbul, İstanbul, Turkey
- 2018 Figure and Design (MOCAK Collection), curators: Monika Kozioł, Maria Anna Potocka MOCAK, Krakow, Poland  
Restless Monuments, curators: Naz Cuguoğlu and Bettina Klein, Zilberman Gallery, Istanbul, Turkey

İlk Raunt, Galata Greek Primary School, Istanbul, Turkey

- 2017 MOCAK Collection Exhibition, MOCAK, Krakow, Poland
- 2015 Urban Justice, CerModern, Ankara, Turkey
- 2014 Are You as Great as My Shade?, CerModern, Ankara, Turkey
- 2011 Venice Biennial, Italian Pavilion, Italy  
İstanbul Legacy, London, UK  
Closed, Galeri Kara, Ankara, Turkey  
Abuse, Sanatorium Istanbul, Turkey
- 2010 Inventory, Sanatorium, İstanbul, Turkey  
For What?, Sanatorium, İstanbul, Turkey
- 2009 Premier Exhibition, Sanatorium, İstanbul, Turkey
- 2005 Turkish Contemporary, Mac Art Gallery, İstanbul, Turkey
- 2004 Contemporary Art Marketing, İstanbul, Turkey
- 2000 Teatro Comunale, Italy

## Collections

- MOCAK Museum of Contemporary Art, Krakow, Poland
- National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia
- Polimeks Collection, İstanbul, Turkey



# Imprint

This catalogue is published in conjunction with the exhibition:

Guido Casaretto

*Of Goats, Scapes and Appropriations*

Zilberman | Berlin

14.12.2021-12.02.2022

Text: Guido Casaretto, Lotte Laub, Christine Nippe, Didem Yazıcı, Seda Yıldız

Translation: Anna E. Wilkens, Nickolas Woods

Proofreading: Marie-Luise Artelt, Lilly-Ann De Zeeuw, Beril Ece Güler, Anna E. Wilkens, Nickolas Woods

Photos: Chroma, Kayhan Kaygusuz, Beril Ece Güler

Design: Gürem Özcan

Printing House: A4 Ofset

## catalogue (same as above)

This exhibition catalog is published by Zilberman. All rights reserved.

© 2022, Zilberman

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photo-copying or recording or otherwise, without the prior permission of Zilberman.