



Rosa Barba. Mojave Desert, 2007. Photo: Jan St. Werner

rosa barba

interview by Cecilia Alemani

Quando ancora lavoravo come proiezionista in un cinema di Colonia, durante gli studi, una volta mixai le tre bobine di un film. Proiettai la fine del film a metà e la metà alla fine. Nessuno se ne accorse. Penso che questo mi abbia dato un'idea completamente nuova delle potenzialità del cinema.

/

When I was still working as a projectionist in a cinema in Cologne, still a student, I once mixed up the three reels of a movie. I showed the end of the movie in the middle and the middle part in the end. No one noticed. I guess this gave me a whole new idea of what cinema can do.

Rosa Barba (Agrigento, 1972), artista, vive e lavora a Berlino. Dopo aver studiato in Germania, a Erlangen e a Colonia, conclude i suoi studi in Olanda, presso la Rijksakademie van Beeldende Kunsten di Amsterdam. Il suo lavoro consiste nella realizzazione di video, film, installazioni, sculture cinematografiche e pubblicazioni. Ha realizzato mostre personali presso la Transmission Gallery di Glasgow (2005), il Baltic Art Center a Visby (Svezia, 2006), a Torino, in occasione di Artissima (2007), al Bildmuseet di Umea (Svezia, 2008), alla galleria Giò Marconi di Milano (2009). Recentissime le sue mostre al Center of Contemporary Arts di Tel Aviv (Israele) e

al Centre international d'art et du paysage de l'Ile de Vassivière (Francia). Tra le esposizioni collettive si segnalano, nel 2008: *50 Lune di Saturno* (T2 Torino Triennale), *Italics. Arte italiana tra tradizione e rivoluzione, 1968-2008* (Palazzo Grassi, Venezia), *Rooms Look Back* (Kunsthalle Basel, Svizzera). Del 2009 sono: *New Acquisitions* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid), *Film as a subversive Art* (Lux at Zoo, Londra), *Fare Mondi/Making Worlds* alla 53. Biennale di Venezia, e la più recente *H-Box* (New York e Mexico City, 2010). Nel 2008 ha realizzato il web project *Vertiginous Mapping*, commissionato dalla Dia Art Foundation di New York.

Rosa Barba (Agrigento, 1972), artist, lives and works in Berlin. After having studied in Germany, at Erlangen and Cologne, she completed her studies in Holland at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten of Amsterdam. Her work consists in making videos, films, installations, cinematic sculptures and publications. She has had solo shows at the Transmission Gallery of Glasgow (2005), the Baltic Art Center in Visby (Sweden, 2006), in Turin, during Artissima (2007), at the Bildmuseet of Umea (Sweden, 2008), the Giò Marconi gallery in Milan (2009). Recently she held shows at the Center of Contemporary Arts of Tel Aviv (Israel) and the Centre international d'art et

du paysage de l'Ile de Vassivière (France). Important group shows include, in 2008: *50 Lune di Saturno* (T2 Torino Triennale), *Italics. Arte italiana tra tradizione e rivoluzione, 1968-2008* (Palazzo Grassi, Venice), *Rooms Look Back* (Kunsthalle Basel, Switzerland). In 2009: *New Acquisitions* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid), *Film as a Subversive Art* (Lux at Zoo, London), *Fare Mondi/Making Worlds* at the 53. Venice Biennale, and the more recent *H-Box* (New York and Mexico City, 2010). In 2008 she made the web project *Vertiginous Mapping*, commissioned by the Dia Art Foundation of New York.

Llavoro di Rosa Barba, artista italiana che da molti anni vive in Germania, si sviluppa nelle intersezioni tra mezzi diversi come il film, il sonoro e il testo scritto. Nei suoi film, costruisce narrazioni spesso avvolte da un senso di mistero, che trova un'espressione assai personale in una serie di cortometraggi senza immagini, esperimenti di cinema costruito utilizzando solo testi e sottotitoli. Le opere di Rosa Barba, sempre girate in pellicola, indagano il confine sottile che separa il documentario dalla finzione e compongono universi distopici senza precise coordinate temporali, in cui è quasi impossibile collocare gli eventi, come se ci si trovasse intrappolati in una macchina del tempo.

Partiamo dall'inizio. Sei nata in Sicilia, ma hai lasciato l'Italia molto presto per trasferirti in Germania. Puoi raccontarmi qualcosa di più sulla storia della tua famiglia e sul rapporto con le tue radici italiane?

Sì. I miei genitori sono emigrati in Germania dalla Sicilia. Sono cresciuta in Germania, ma in un interno italiano. A casa si guardavano film italiani, si ascoltavano radio italiane, mentre dai miei amici guardavo e ascoltavo i canali tedeschi. La cultura italiana per me è sempre stata molto familiare, consueta. Il mondo esterno, invece, mi piaceva osservarlo, comprenderlo, entrarci in relazione.

The work of Rosa Barba, an Italian artist who has lived in Germany for many years, develops in the intersections between different media like film, sound and written text. In her films she constructs narratives that are often wrapped in a sense of mystery, which meets with very personal expression in a series of short films without images, cinema experiments constructed using only texts and subtitles. Rosa Barba's works, always shot with film, investigate the fine line between documentary and fiction, forming dystopic universes without precise temporal coordinates, in which it is nearly impossible to pinpoint events, as if they were trapped in a time machine.

Let's start from the beginning. You were born in Sicily but left Italy very early and moved to Germany. Can you tell me a bit more about your family history and your relationship with your Italian roots?

Yes. My parents emigrated to Germany from Sicily. I grew up in an Italian interior and the exterior was culturally German. At home we watched Italian movies and listened to Italian radio stations and at my friends I watched and listened to the German channels. Italian culture was always very familiar and natural, the "outside" world I loved to observe and I knew how to function in it.



Rosa Barba,
*The Empirical
 Effect*, HD da
 16mm / 16mm
 transferred
 to HD, 2010.
 Courtesy:
 Galleria Giò
 Marconi, Milano
 e/and carlier |
 gebauer, Berlin

Cosa ricordi della Sicilia?

Le processioni in strada, le feste di matrimonio, le ore passate al balcone con vecchie zie e bisnonne ad ascoltare le loro storie. Continuo ad andarci regolarmente, nulla è davvero cambiato.

Il ricordo più forte della tua infanzia in Italia?

Io che approdo lentamente all'isola, via mare, col traghetto, e mi trovo davanti una Madonna con le braccia aperte che domina l'ingresso del porto. Di anno in anno, si presentava in condizioni sempre peggiori e la cosa mi faceva moltissima impressione.

Ti senti ancora molto legata alla cultura italiana?

Sì, ma mi sento maggiormente legata al suo paesaggio.

Ti consideri un'artista italiana o un'artista tedesca?

Non saprei come rispondere. Mi definirei piuttosto un'artista indipendente. Sono cresciuta in Germania, è là che ho studiato. I miei genitori, però, hanno sempre vissuto da italiani. Mi sento italiana se sono in Germania e tedesca se sono in Italia. I miei amici vengono da tutto il mondo e con loro comunico per lo più in inglese.

What do you remember of Sicily?

Processions in the streets, wedding parties, sitting hours with old aunts and great-grandmothers on balconies and listening to their stories. I still go there regularly, nothing really changed.

What is your strongest memory of your Italian childhood?

Arriving slowly from the mainland of Italy by ferry to the island and crossing a madonna which is placed in the water with open arms. She was physically every year in a worse condition and made a great impression on me.

Do you still feel very connected to the Italian culture?

Yes. But I feel mostly connected to the landscape.

Do you consider yourself an Italian artist or more like a German artist?

I'm not sure about this definition. I would define myself as an independent artist. I grew up in Germany and went to school there. But my parents have always kept an Italian lifestyle. I feel Italian when I am in Germany and German when I am in Italy. My friends come from different parts of the world and I communicate mostly in English with them.

Hai realizzato alcune tue opere in Italia. Ci vuoi parlare della tua fascinazione per il nostro Paese, magari in relazione a *The Empirical Effect*, il film che hai girato recentemente a Napoli, ai piedi del Vesuvio?

Ho girato molti dei miei film più lunghi in Italia. Forse perché riesco a osservare il Paese da vicino, pur mantenendo una certa distanza. La società raffigurata in *The Empirical Effect* vive in condizioni di alta tensione, eppure è paralizzata, sonnambula. Lungo i pendii di quel mostro addormentato che è il Vesuvio, la camorra ha trovato il proprio nascondiglio, mentre un'innumerabile quantità di lavoratori clandestini cinesi ha sviluppato una società parallela e segreta. Il Vesuvio è il protagonista del film, un evento naturale di enorme forza mediatica. Le telecamere seguono le azioni del vulcano, i sismografi rilevano ogni minimo movimento tellurico. I turisti adorano il panorama di questa gigantesca montagna. Non appena la politica ha bisogno di distogliere l'attenzione da fatti che la riguardano, il telegiornale annuncia un'insolita attività del Vesuvio. Qui, la storia si tinge di ironia: l'ultima eruzione è avvenuta nel marzo del 1944, durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Alcuni dei protagonisti di *The Empirical Effect* furono testimoni di quella catastrofica esplosione. Li ho invitati a recarsi con me al vecchio osservatorio, vicino al cratere. Il Vesuvio è una metafora dei complessi rapporti che intercorrono tra società e politica in Italia. È imprevedibile, potente, sensuale, distruttivo e si situa nell'area più densamente popolata di tutta la costa mediterranea. Nessuno è in grado di controllare questa immensa e seducente forza della natura, che lega gli abitanti e l'ambiente che li circonda con un filo invisibile. Ogni tentativo di domare il vulcano sembra vano. La sua presenza crea un alto grado di consapevolezza nei confronti di tutti gli aspetti della vita, anche dei più marginali. Nel film, poi, c'è anche la magia: rituali esoterici, macchine arcane e disegni cabalistici che dovrebbero contenere la collera del vulcano. Nel progetto, ho costruito una storia attorno al Vesuvio girata durante una prova di evacuazione nell'estate del 2009. Per la prima volta in assoluto, inoltre, all'interno del film si sono potuti ammirare alcuni vecchi documentari di Napoli girati dai fratelli Lumière. Ho lavorato a stretto contatto con l'Osservatorio Vesuviano di Napoli e con alcuni abitanti della cosiddetta zona rossa.

Nel 2008 sei stata invitata da Francesco Bonami a una grande rassegna sull'arte italiana dal titolo *Italics. Arte italiana tra tradizione e rivoluzione, 1968-2008*, tenutasi

You shot a few works in Italy. Do you want to talk about your fascination for the Italian country, maybe in relation with *The Empirical Effect*, the film you recently did in Naples?

*I shot many of my longer films in Italy. Maybe because I can be a familiar observer with a certain distance, since I don't live there. The society portrayed in *The Empirical Effect* lives at a high level of tension, yet paralyzed and sonnambulist. Along the hillsides of the sleeping monster Vesuvio, the mafia finds their hiding place and an uncountable number of illegal Chinese workers builds up a secret parallel society. The main attention though is aiming at the Vesuvio where nature is exploited like a big media spectacle. Cameras track the volcano's actions, seismographs detect every slight trembling of the earth. Tourists love the sight of the mighty mountain. As soon as politics need distraction the news announces an unusual activity at the Vesuvio. Even history is ironical there: the last outbreak was parallel to the bombing of the Second World War. Some of my protagonists in *The Empirical Effect* were witnesses of this catastrophic outbreak of 1944. I invited them to move with me into the old observatory next to the crater. The Vesuvio volcano is a metaphor for the complex relationships between society and politics in Italy. It's unpredictable, powerful, sexy, destructive and based in the middle of the most densely populated area alongside the Mediterranean coast. No one is able to control this immense force of nature and yet it connects the inhabitants and their environment with an invisible tie. Any attempt to tame the volcano seems vain. Yet it creates a high level of awareness for even the most marginal aspects of life. And there is magic working, too: esoteric rituals, arcane machines and cabalistic drawings which are supposed to hold back the volcano's temper. In this project I weaved a fiction around the Vesuvio which I shot during an evacuation test in summer 2009. For the first time ever, some early film documents of Naples by the Lumiere brothers are seen as part of the film. I worked closely with the Osservatorio Vesuviano in Naples and some inhabitants of the "red zone".*

In 2008 you were invited by Francesco Bonami on a large-scale survey of Italian art called *Italics. Italian Art between Tradition and Revolution, 1968-2008 at Palazzo Grassi in Venice and MCA Chicago. What do you think about Italian art nowadays?*

I think I know more about Italian movies than artworks. But I adore some artists from the Arte Povera movement, like Giovanni Anselmo. My favorite piece at the Italics exhibition was by an old Italian artist called Salvatore Emblema.

prima a Palazzo Grassi, Venezia, e poi al MCA di Chicago. Cosa pensi dell'arte italiana di oggi?

Penso di conoscere meglio i film italiani e meno le opere d'arte. Adoro certi artisti dell'Arte Povera, come Giovanni Anselmo. Comunque, l'opera che preferisco, tra tutte quelle esposte alla mostra *Italics*, è di un vecchio artista italiano, Salvatore Emblema.

Ultimamente ti sei trasferita da Colonia a Berlino. Che cosa ti ha attratto di questa città?

Ho studiato a Colonia, all'inizio, e poco tempo dopo ho cominciato a lavorare molto all'estero, tra residenze d'artista e progetti vari. Sono stata per alcuni anni ad Amsterdam, invitata alla Rijksakademie. Ho sempre mantenuto una piccola base a Colonia fino a quando, recentemente, ho deciso di spostarla a Berlino. Mi piace molto come città, è stato facile trovarvi uno studio. A Berlino ho incontrato molta gente con cui avevo lavorato all'estero negli ultimi anni che, come me, a un certo punto, l'ha scelta come città.

Prima parlavi del cinema, dei film. Puoi dirmi che cosa ti piace, che genere di film guardi? Vai spesso al cinema? Quanti film guardi ogni settimana? Guardi anche la TV?

Ci sono stati periodi in cui guardavo film tutti i giorni e ne vedevo tantissimi al cinema. Ora meno. Adesso leggo di cinema. E non guardo quasi mai la TV.

Sei sempre stata interessata al film o, all'inizio della tua carriera, hai sperimentato media diversi?

Prima c'è stata la fotografia, poi il film. E, sempre, la musica e il suono.

Ci sono opere di alcuni cineasti che ammiri in particolar modo?

I primi film di James Benning, Robert Frank e Jonas Mekas, ma anche di Pasolini.

Cosa ti ha spinto a occuparti di arte?

Lavoro con la fotografia fin da piccola, da quando ereditai una macchina fotografica. Subito dopo, ho continuato con le immagini in movimento, integrandole in uno spazio definito. Ho lavorato come proiezionista, durante gli studi, e questo ha sicuramente influenzato il mio interesse per le immagini e i macchinari integrati in uno spazio.

Hai studiato arte a scuola? Dove?

All'Academy of Media Arts di Colonia.



Rosa Barba,
photo machine,
2006



A sinistra/left:
Rosa Barba,
Coro Spezzato:
The Future
lasts one day,
2009. Courtesy:
Galleria Giò
Marconi, Milano
e/and carlier |
gebauer, Berlin

A destra/right:
Rosa Barba,
Western Round
Table, 2007.
Courtesy:
Galleria Giò
Marconi, Milano
e/and carlier |
gebauer, Berlin



Qual è stata la tua prima opera d'arte?

Vivere a casa di altri mentre loro erano via, e vivere le loro vite mentre loro non c'erano. La più interessante era quella del pittore e regista di animazione Hal Clay, a Monaco. Ho iniziato a lavorare usando la sua 16mm Steenbeck. In parallelo, ho realizzato il mio primo book fotografico.

Parlami della tua scelta di usare il film o il video. Cosa ti ha avvicinato al film? Quali sono gli aspetti che ami maggiormente in un mezzo come questo e in che modo è presente nella tua opera?

Ho iniziato a lavorare con la fotografia molto presto, poi sono passata al super 8. All'Accademia di Colonia ho iniziato a lavorare in 16mm, che sentivo naturalmente più affine al mio modo di vedere. Durante una residenza d'artista a Budapest, ho ottenuto lo stesso effetto con una camera che avevo usato all'Accademia. Una camera appartenuta a un filmmaker ungherese che aveva lavorato per i Béla Balázs studios. Da allora, io giro i miei film con quella telecamera. I tentativi fatti con i video non mi hanno mai dato la stessa soddisfazione. In alcune mie opere, utilizzo il materiale filmico come se fosse un elemento fisico in grado di produrre "disegni" nello spazio, associati concettualmente all'immagine che viene proiettata. In film-sculture recenti, come *Stating the Real Sublime* o *Enigmatic Whistler*, entrambi del 2009, il materiale prende il sopravvento e guida la macchina: una specie di gesto anarchico. Nel primo, il proiettore è appeso al soffitto tramite la sua stessa celluloide che, muovendosi, crea il sottofondo sonoro. Il materiale e la "storia sonora" cercano cioè di bilanciare fisicamente l'immagine bianca, vuota, dello schermo.

Quindi, in qualche modo, il film non è solamente un supporto che permette all'immagine in movimento di essere proiettata, ma diventa anche un elemento scultoreo. In altre opere, come *Machine Vision Seekers*,

You have recently moved from Cologne to Berlin. How do you like it there?

I studied in Cologne and shortly afterward I started to work a lot abroad with residencies or projects. I went for a few years to Amsterdam as well when I got invited to the Rijksakademie. I never really gave up a little base in Cologne since recently when I decided to have my base in Berlin. I like it a lot here. Finding a studio was easy, and many people I have been meeting and also working with abroad within the last years seem to come at some point to this city.

You mention the realm of cinema. Can you tell me what you like in that, what kind of movies do you watch? Do you go often to the movie theater? How many movies do you watch per week? Do you also watch TV?

There were times when I watched movies every day and often went to the cinema. At the moment, I read more about cinema. I almost never watch TV.

Have you always been interested in film or, in the beginning of your career, have you tried different mediums?

Photography first, then film. And always, music and sound.

Is there the work of some filmmaker that you admire specifically?

Early films of James Benning, Robert Frank and Jonas Mekas, but also Pasolini.

What brought you to be involved with the arts?

I've been working with photography since a very early age, when I inherited a camera. Very soon I continued with moving images and integrating them in a space. Working during my studies as a projectionist, must have shaped my interest in integrating the machineries together with the images in the space.



del 2003, il proiettore diventa persino il protagonista dell'opera: si muove autonomamente proiettando l'immagine su pareti diverse della galleria. Qual è l'idea alla base del progetto? C'è una fascinazione particolare per l'oggetto in se stesso? Oppure ti interessa l'effetto visivo della proiezione che si muove attraverso lo spazio? In questo contesto, inoltre, puoi parlarci di *Western Round Table*?

In genere, preferisco non nascondere il proiettore. Alcune opere devono funzionare come "sculture", come nel caso di *Western Round Table*, del 2007. La presenza del proiettore spesso accompagna la presenza di un narratore, e mette l'accento sulla domanda se si tratti di un lavoro di archivio o di finzione. *Western Round Table* è la mia interpretazione dell'incontro sull'Arte Moderna tenutosi nel deserto del Mojave nel 1949. Un gruppo di uomini, provenienti dagli ambiti dell'arte, della letteratura, della critica, della musica, della scienza, della filosofia e dell'architettura, tra i quali Marcel Duchamp, Frank Lloyd Wright e Gregory Bateson, si incontrò per discutere della pratica artistica contemporanea, del suo retaggio e del suo futuro modernista. La location esatta di questo meeting è sconosciuta. Volevo ergere un monumento enigmatico a questo incontro, trasformando il materiale di partenza, concreto, in qualcosa di astratto, fuori dallo spazio e dal tempo. I due proiettori stanno uno di fronte all'altro e "parlano" nello stesso momento, proiettando loop di un film in 16mm, con un sottofondo di suoni deboli (un basso, una melodia). Contemporaneamente, attraverso delle lampadine, ciascun proiettore riproduce la sagoma ingrandita dell'altro proiettore sulle pareti della galleria, e le loro ombre si stagliano come individui. In *Machine Vision Seekers*, lo spettatore diventa protagonista dell'opera. Si tratta della storia di un'emigrazione che si svolge in completa oscurità, un gruppo di persone che brancola in un corridoio buio, sottoterra, e che cerca di tornare al

Did you study art in school? Where?
Academy of Media Arts in Cologne.

What was the first artwork you ever made?
House sitting different people's homes and living their lives while they were away. Most significant was the life of painter and animation filmmaker Hal Clay in Munich. I started to work on his 16mm Steenbeck. Parallel to this, I made my first photo-book.

Can you tell me about your choice of using film as opposed to video. What brought you to film? What are the aspects that you most like in such a medium? How is the medium itself present in your work?

*I started to work with photography at a very early age, then moved to super 8. At the Academy in Cologne, I started working with 16mm, which I felt naturally familiar with. During a residency in Budapest, I obtained the exact same familiarity with a camera I had used at the media academy from a Hungarian filmmaker, who had been a member of the Béla Balázs studios. Since then, I shoot my films with this camera. Trials with video never gave me the same satisfaction. In some of my works, I use the film material as well as a physical element in space producing "drawings" in the space, conceptually connected with the projected image. In recent film-sculptures, like *Stating the Real Sublime* or *Enigmatic Whistler*, both of 2009, the material takes over and leads the machine. A kind of anarchic gesture. In the first one, the projector is suspended from the ceiling by its own celluloid material, which is playing back sound from the optical sound track. The material and the "soundstory" are trying to physically balance the white projection screen.*

So, in some way, the film is not only support that allows the moving image to appear, but it become also a sculptural element in your work. In other works like

A sinistra/left:
Rosa Barba,
*Stating the
Real Sublime*,
2009. Courtesy:
Galleria Giò
Marconi, Milano
e/and carlier |
gebauer, Berlin

A destra/right:
Rosa Barba
e/and David
Maljkovic, *It's
gonna happen*,
2006. Croy
Nielsen, Berlin.
Courtesy: Rosa
Barba e/and
David Maljkovic

Rosa Barba,
Waiting Grounds,
16mm, 2007.
Courtesy:
Galleria Giò
Marconi, Milano
e/and carlier |
gebauer, Berlin

punto di partenza. Il testo che fa parte dell'opera gioca con la visualizzazione di nozioni e pensieri in un ambiente invisibile, che abbandona lo schermo bidimensionale. Ho costruito un proiettore che si muove meccanicamente per proiettare le parole, creando la storia con movimenti imprevedibili sul muro. Il film è montato "live" nello spazio e dallo stesso spettatore. Lo spettatore può ritrovare negli spazi vuoti il proprio punto di osservazione.

Parlami della trilogia *Western Round Table*, *They Shine* e *Waiting Grounds*, del 2007, e del tuo interesse per il deserto del Mojave, in California.

In tutti questi lavori, io vedo i paesaggi come "documenti" in cui ambientare le mie storie. Nel periodo della Seconda guerra mondiale, questa enorme area nel deserto del Mojave divenne un campo di sperimentazione, principalmente a scopi militari. Di conseguenza, il paesaggio è ricoperto di testimonianze sia del nostro futuro – enormi pannelli solari e depositi di pale eoliche –, sia del nostro passato – parcheggi per rimorchi, mucchi di ferraglia e il più grande cimitero di aeroplani al mondo. *Waiting Grounds* documenta il viaggio di un gruppo di persone attraverso una serie di luoghi abbandonati. I loro dialoghi, e le loro domande riguardanti la funzione dei resti architettonici, si alternano a immagini di questi luoghi, che non sono mai mostrati in piena luce e mai chiaramente visibili. Ho lavorato col paesaggio, che già contiene la sua storia, come scenario a cui aggiungo la mia finzione. I livelli di finzione possono avere diverse dimensioni. In *They Shine*, c'è un ulteriore livello sonoro che funge da "documento", al di sopra del livello visivo che mostra la scultura creata dai pannelli solari nel deserto. Il livello sonoro della finzione è ispirato alle interviste con la gente che vive nel deserto e che immagina le possibili architetture future del luogo. Il futuro è importante tanto quanto il passato e il presente. Le nuove idee possono essere messe in relazione ai momenti storici e offrirti tutta una serie di nuove possibilità.

Mi è sempre piaciuta la combinazione di visivo e sonoro nei tuoi film. È come se tu cercassi di raccontare due storie diverse, sia fondendo immagini e audio sia contrapponendoli completamente. Che cosa viene prima, l'immagine o la narrazione? Scrivi tu stessa la sceneggiatura o ti appropri di storie già esistenti?

Io scopro le mie storie scrivendole, nel momento in cui trovo informazioni su determinati luoghi, persone, società, etc. Per me le storie non sono necessariamente il contenuto dei miei lavori, ma piuttosto lo strumento con cui raccontare

***Machine Vision Seekers*, 2003, the projector also becomes protagonist of the piece, for it moves on itself projecting the image on different sides of the gallery. Can you tell me about the idea behind it? Is there a particular fascination for the object itself or is it more for the final visual effect of the projection moving through the space? Can you also talk in this context about *Western Round Table*?**

In general, I prefer not to hide the source of the projection. Some works are meant to work as "sculptures", such as *Western Round Table*, 2007. The presence of the projector often adds the presence of a narrator, and emphasizes the question of whether it is an archival work or a fictive one. *Western Round Table* is my interpretation of a meeting on Modern Art held in 1949 in the Mojave Desert. A group of men – from the disciplines of art, literature, criticism, music, science, philosophy and architecture, and which included Marcel Duchamp, Frank Lloyd Wright and Gregory Bateson – discussed contemporary artistic practice, its modernist legacy and its modernist future. The exact location of their meeting is unknown. I wanted to build an enigmatic monument to this meeting, making this source material into something abstract, outside of space and time. The two projectors are facing each other and they "speak" at the same time, projecting loops of clear 16mm film with each carrying an optical soundtrack of faint chimes (one bass, one melody). The light of each projector's bulb throws the enlarged silhouette of the other onto the gallery walls, their shadows looming like characters. In *Machine Vision Seekers*, the viewer becomes a protagonist in the piece. A story of an emigration which takes place in complete darkness, a group of people grope along a dark corridor below the earth to find their point of departure. The text presented in the work plays with the visualization of notions and thoughts in an invisible environment, leaving the two dimensional screen. I constructed a mechanically moving film projector to throw the words, which create the story, with unforeseen movements against the wall. The film is edited "live" in the space and by the viewer. The viewer can find in the neutral gaps its place for observation.

Can you tell me about the trilogy *Western Round Table*, *They Shine* and *Waiting Grounds*, 2007, and your interest for the Mojave Desert in California?

In all of those works, I see the landscapes as "documents" where I place my stories. Around the time of the Second World War, this vast area in the Mojave Desert became a testing site, primarily for military purposes. As a consequence, the landscape is littered with evidence of both our future – vast





Rosa Barba, *They Shine*, 35mm, 2007. Courtesy: Galleria Giò Marconi, Milano e/and carlier | gebauer, Berlin

i diversi aspetti dell'esistenza. Ciascun oggetto, luogo, macchina ed essere umano è parte di un allestimento che io cerco di raffigurare e guardare da una certa prospettiva. Cerco sempre di allargare questa prospettiva, senza perdere di vista la storia. Ci sono anche interruzioni e salti temporali, perché la linearità non sempre è utile a trovare lo schema connettivo di tutti gli elementi. Sono ancora un'amante dei film, ma a giocare un ruolo fondamentale, nel modo in cui vivi la storia, sono l'architettura cinematografica, il luogo in cui ti siedi e vedi il film, i proiettori, l'odore e l'intensità della luce del proiettore. Quando ancora lavoravo come proiezionista in un cinema di Colonia, durante gli studi, una volta mixai le tre bobine di un film. Proiettai la fine del film a metà e la metà alla fine. Nessuno se ne accorse. Penso che questo mi abbia dato un'idea completamente nuova delle potenzialità del cinema.

Puoi parlarci del ruolo della musica nel tuo lavoro? Come la scegli? L'hai mai composta personalmente?

Di solito lavoro con un compositore o con un piccolo gruppo di compositori, tutti molto vicini al mio lavoro, che comprendono intuitivamente gli argomenti delle storie. Cerco di coinvolgerli il prima possibile in un progetto. Di solito includo anche registrazioni d'ambiente, spesso fatte da me, e suono io stessa alcuni nuclei sonori. Jan St. Werner, che è il mio principale collaboratore per la parte sonora, è un musicista, ma anche un paziente ascoltatore di musica. Lui cerca di sentire che cosa il film sta cercando di raccontare, enfatizzando determinati aspetti della storia. Tuttavia, non mi dispiacciono nemmeno momenti

solar energy and windmill parks –, and our past – trailer parks, heaps of scrap metal and the largest airplanes graveyard in the world. Waiting Grounds documents the voyage of a group of people through a series of abandoned locations. Their dialogue, and their questions regarding the function of the architectural remains, alternate with images of those locations, which are never shown in full light and never clearly visible. I worked with the landscape, which already represents history, as a setting to which I add my fiction. The fictional layers can have different dimensions. In They Shine, there is another sound layer of "document" on top of the visual layer, which shows the sculpture formed by the solar panels in the desert. The fictive sound layer is inspired by interviews with people living in the desert, imagining the possible future architectures there. The future is as important as the past and the present. New ideas can relate to historical moments and offer you a layer of new possibilities.

I've always liked the combination of visual and sound in your films. It seems as though you were trying to tell two different stories, either merging images and audio or completely juxtaposing them. What comes first, the image or the narrative? Do you write your own script or do you appropriate already existing narratives?

I find my stories writing them, as I find out information about certain places, people, societies, etc. Stories for me are not necessarily the content of my pieces, but rather the carrier to lay out the different aspects of existence. Each object, place, machine and human being is part of a set up, which I try to

musicali espliciti, per cui sono felice di lasciar lavorare i musicisti sulle loro composizioni, per quanto io cerchi di mantenere l'atmosfera complessiva aperta e a-musicale. La collaborazione con Jan St. Werner, talvolta insieme ad Andi Thoma, dura da ormai tredici anni e so che lui comprende le mie opere in una maniera che non richiede molte spiegazioni.

Come scegli i soggetti dei tuoi film?

Li trovo passando del tempo sul posto e parlando con la gente. Per la maggior parte, si tratta di persone anziane che vivono in quel luogo da molto tempo. Cerco di scoprire cose che stanno per essere dimenticate e di ricostruirle dal mio punto di vista, carpando quante più informazioni possibili dai nativi.

La tua opera filmica passa da film molto visivi, sospesi tra documentario e finzione, a opere basate esclusivamente sui testi. Potresti parlarci di queste due tipologie di film?

C'è una linea sottile che separa la finzione dalla realtà e, di base, entrambi i termini si fondano spesso su gerarchie e stereotipi dominati da strutture di potere, come possono essere i governi e i media. Quando cerco di trovare un argomento per un'opera, cerco informazioni che non siano chiaramente documentate e faccio riferimento a traduzioni orali, storie, opinioni e documenti che non sono sotto i riflettori. In questo modo, riesco a trovare storie non convenzionali che molto rivelano di una certa società o di un certo paesaggio. In alcune opere, ometto le immagini e lascio il testo come unica informazione visiva, così da minimizzare e concentrare il messaggio. Queste opere tendono a essere più concettuali.

Parliamo dell'opera *Coro Spezzato: The Future lasts one day*, che hai proiettato alla 53. Biennale di Venezia. Perché hai deciso di presentare proprio quest'opera? Puoi guidarci attraverso la sua genesi, dal primo giorno fino al suo completamento?

L'installazione è costituita da cinque proiettori in 16mm che formano un coro. L'idea che sta dietro all'installazione è lo stile policorale veneziano del tardo Rinascimento e del primo Barocco, uno stile musicale che coinvolgeva cori separati tra loro e che cantavano in alternanza. La costruzione teocentrica del mondo stava per essere lentamente sostituita da un'idea umanistica di realtà, e ai cori era permesso anche di fare riferimento alle idee. Le liriche, proiettate in forma di frammenti di testo, si

portrait and see from certain perspectives. I always try to give as much space as possible without losing the story. There are also breaks and jump cuts as linearity is not always helpful to find the connecting pattern of all these elements. I'm still a film lover, but the cinema architecture in which you sit and see the movie and the projector machines, the smell and the light intensity of the projection, all play an important part in how you perceive the story. When I was still working as a projectionist in a cinema in Cologne, still a student, I once mixed up the three reels of a movie. I showed the end of the movie in the middle and the middle part in the end. No one noticed. I guess this gave me a whole new idea of what cinema can do.

Can you talk about the music in your work? How do you select it? Have you ever composed it?

I usually work with one or a small group of composers who are very close to my work and intuitively understand what the stories are about. I try to involve them as early as possible in a project. I usually also include field recordings which often record myself. Some cores I play myself. Jan St. Werner, who is my main partner in sound, is a musician, but also patient music listener. He tries to hear what the film is carrying, emphasizing certain aspects of the story. I'm also not afraid of explicit musical moments, so I'm happy to let the musicians work on their musical scores, as much as I try to keep the overall atmosphere unmusical and open. The collaboration with Jan St. Werner, sometimes together with Andi Thoma, has been lasting for about 13 years now and I know that he understands my works in a way which does not need much explanation.

How do you choose the subjects of your films?

I find them spending time on location and speaking to people. Mostly elderly people who live at the place since a long time. I try to find out about things which are about to be forgotten and reconstruct them from my point of view with as much info from natives as possible.

Your film work alternates between very visual films, hovering between documentary and fiction, and work that are purely text-based. Can you talk about these two typologies?

There is a thin line between fiction and reality and basically both terms are often based on hierarchies and stereotypes which are dominated by power structures, like governments and media. When I try to find a topic for a work, I look for information which isn't clearly documented and relate to

fanno portatrici di idee per il futuro, e analizzano lo *status quo* tramite una moltitudine di voci. I proiettori sono coordinati fra loro e accelerano o rallentano seguendo il testo. Seguono infatti un ordine coreografato, immortalano un momento particolare e lo trasformano in una coreografia muta. Era molto tempo che avevo questo lavoro in mente, ma non riuscivo a immaginarmi la maniera migliore per sincronizzare i proiettori in questo modo particolare, grazie al quale creano un “canto senza parole”, semplicemente andando più veloce o più lentamente. Quando Daniel Birnbaum mi ha invitata alla Biennale di Venezia, ho pensato che sarebbe stato il luogo perfetto per quest’opera, perché si trattava proprio del luogo che aveva originato l’idea. Sono riuscita a realizzarla con l’aiuto di un programmatore, del mio tecnico e di un processo di montaggio molto matematico, ideato da me, che mi è costato circa sette mesi di dedizione assoluta.

Com’è stata la tua esperienza alla Biennale di Venezia, probabilmente il più importante evento artistico al mondo?

Di sicuro è stato un grande onore partecipare a questa esposizione. Per la maggior parte del tempo, sono stata occupata con questa opera nuova e complessa e me ne sono sempre stata nel mio spazio espositivo durante l’installazione, ma dopo l’inaugurazione mi sono proprio goduta sia la Biennale sia la città.

Ho visto per la prima volta una tua opera nel 2006, a Berlino, da Croy Nielsen, che all’epoca era un piccolo spazio espositivo ospitato in uno sperduto appartamento di Berlino Est. In occasione di quella mostra, hai collaborato con David Maljkovic. Cosa puoi dirmi di quella mostra e di quella collaborazione?

David costruì una scultura cinematografica su cui io proiettai il mio film in 16mm *It’s gonna happen*, che a livello sonoro si presentava come una conversazione telefonica cospirativa, e a livello visivo come un’indagine parallela su ciò che stava accadendo attorno. La mostra fu proprio una bella esperienza, poiché l’installazione si svolse in un’atmosfera molto intima, nell’appartamento di Croy Nielsen. Ci sorprese moltissimo il fatto che, come se niente fosse, il giorno dell’inaugurazione arrivò e vi parteciparono qualcosa come quattrocento persone.

Ultimamente hai collaborato di nuovo con David per il progetto *Handed Over*, a Dublino (2008). Parlami di questo scambio.

spoken translations, stories, opinions and documents which are not in the public eye. This way, I find stories off the main road which reveal a lot about a certain society or landscape. In some works, I leave out the images as visual information in order to minimize and concentrate the message. This works tend to be more conceptual.

Let’s talk about the work *Coro Spezzato: The Future lasts one day*, which you showed at the 53.Venice Biennale. How did you decide to present that particular work? Can you take us through the genesis of the work, from day 1 until completion?

The installation consists of five 16mm projectors that form a chorus. The idea behind the installation is the Venetian polychoral style of the late Renaissance and early Baroque times, a type of music which involved spatially separate choirs singing in alternation. The theocentric construction of the world was slowly replaced by a humanistic idea of reality, and choirs were allowed to sing about ideas as well. The lyrics projected as text fragments make a statement for the future, and analyze the status quo with a multitude of voices. The projectors are coordinated with each other and speed up or slow down according to the text. They are following a choreographed order by capturing a moment of reformation and translating it into a silent choreography. I had this work in mind for a long time, but couldn’t figure out the best way how to synchronize projectors in this particular way, so they create a “humming” via slowing down and speeding up. When I got invited to the Venice Biennale by Daniel Birnbaum, I thought it would be the perfect place for it, since this is the place where the idea came from. I managed to realize it with the help of a programmer, my film-technician and a very mathematical editing process of mine, which took me about 7 months of concentrated realization.

How was your experience at the Venice Biennale, probably the most important art event in the world?

Of course, it was a great honor to participate in this group show. I was mainly busy with this complex new piece and spent all my time in my exhibition space during installation time, but enjoyed the event and the city after the opening very much.

The first time I saw your work was in 2005, in Berlin, at Croy Nielsen, at that time a small exhibition space located in a remote apartment in East Berlin. In that exhibition, you collaborated with David Maljkovic. Can you tell me about that show and about the experience of collaborating?

David e io ci siamo incontrati alla Rijksakademie di Amsterdam, dove abbiamo continuato a scambiarci idee. In occasione di una mostra che organizzai nel mio studio di Amsterdam, intitolata *Telegram*, invitai alcuni artisti con cui avevo collaborato spesso negli anni precedenti. Fu un bell'evento che durò tre giorni e tre notti. Fu lì che decidemmo di legare uno dei miei film a una struttura che David aveva costruito. In quell'occasione, Henrik Nielsen vide il risultato della nostra collaborazione e ci invitò a Berlino. Al Project Art Center ci chiesero di creare una collaborazione ex novo. Così iniziammo una conversazione via e-mail, una specie di romanzo epistolare. Nel frattempo, spedivamo una camera super 8 da Zagabria a Stoccolma, dove vivevamo all'epoca, avanti e indietro. Non sapevamo ciò che l'altro aveva filmato quando arrivava la telecamera. Le immagini si sviluppavano in modo autonomo da entrambi i lati.

Ci sono altre collaborazioni in vista?

Per ora nulla, ma potrà succedere.

***Outwardly from Earth's Center* è un ottimo esempio del modo in cui mescoli fatti e finzione. Raccontami di questa esperienza.**

Fatti e finzione, spesso, sono difficili da distinguere. Nel caso di *Outwardly from Earth's Center*, ci confrontiamo con situazioni concrete, o comunque verosimili, in cui una popolazione affronta un pericolo imminente difficile da individuare, legato al fatto che la superficie su cui essi abitano è in movimento. I miei film si svolgono in luoghi che possono essere usati come metafore per "utopie realizzate". Qui l'Isola diviene la metafora di un'idea. I luoghi, così come la loro narrazione, affondano le proprie radici all'interno di substrati differenti. È come ascoltare una voce proveniente da una piccola porzione di società che si riforma di continuo e lo fa anche chiedendo costantemente allo spettatore di prendere una nuova posizione. Lo spostamento è la possibilità.

Quanto impieghi normalmente a montare un film?

Il montaggio mi richiede un periodo di assoluta concentrazione, che dura più o meno un paio di mesi. Tendo sempre a tornare indietro e a rimontare i film dopo averli proiettati la prima volta.

Nel 2008 ti è stato commissionato un web project dalla Dia Art Foundation, cui hai dato il titolo *Vertiginous Mapping*. Che cosa ti ha convinta a farlo?

David built a cinematic sculpture in which I projected my 16mm film, It's gonna happen, a conspiracy phone call conversation on the optical sound track and a parallel investigation of the surrounding on the image layer. The exhibition was a very nice experience, since we installed in a very familiar atmosphere in Croy Nielsen's apartment. It was very surprising when suddenly the opening arrived and we had about 400 people in there.

You have also more recently collaborated again with David for the project *Handed Over, in Dublin* (2008). Tell me about that exchange.

David and I met at the Rijksakademie in Amsterdam where we kept exchanging ideas. For an exhibition I organized in my studio in Amsterdam, called Telegram, I invited a few artists with whom I was exchanging a lot the last years. It was a nice event that went for 3 days and nights. There we decided to attach one of my films to a structure David built. Henrik Nielsen saw our collaborative work there and invited us to Berlin. At the Project Art Center we were asked to create a collaborative piece from scratch. So we started a written conversation via e-mail, a kind of chain-fiction. In the meantime, we shipped a super 8 camera back and forth from Zagreb to Stockholm, where we were living in that moment. We didn't know what the other had shot when the camera arrived. The images grew independently from both sides.

Are you planning other collaborations?

We haven't planned another project yet, but it is possible.

***Outwardly from Earth's Center* is a very good example of the way you merge facts and fictions. Tell me about the experience behind this film.**

Facts and fiction are often hard to distinguish. In the case of Outwardly from Earth's Center, we are confronted with factual or near-factual situations where a population faces imminent danger of some sort, due to the fact that the surface that they inhabit is in movement. My films take place in locations that can be used as metaphors for "realized utopias". Here the Island becomes a metaphor for an idea. The places, as well as their narration, have their own principles within different layers. It's like listening to a voice from a tiny part of a society which is constantly re-forming itself by also asking the viewer to continually take a new position. The drift is the possibility.

How long does it usually take you to edit a film?

Editing is a very concentrated period of 1 or 2 months. I tend to go back and re-edit the films after I screen them for the first time.



Rosa Barba,
*Outwardly from
Earth's Center*,
video da 16mm /
16mm transferred
to video, 2007.
Courtesy: Galleria
Giò Marconi, Milano
e/and carlier |
gebauer, Berlin

Di solito nei miei film utilizzo metafore che fanno riferimento a una posizione politica. Nel mio web project per Dia, per la prima volta ho prodotto un film per il web, e mi è piaciuto moltissimo. Ho visto questa esperienza come un modo particolare di montare e leggere il materiale di partenza. La faglia di Alkuna in *Vertiginous Mapping* – una minaccia letterale, fisica – è una metafora del potere sfrenato delle aziende, che distruggono le risorse naturali e spostano le case della gente come fossero di loro proprietà. Nel mio lavoro io non osservo la realtà, ma la reinterpreto in una chiave ben precisa prendendo decisioni che sono soltanto mie. Non pongo questioni critiche, ma cerco di inventare una nuova utopia. Cerco cioè di mostrare i meccanismi politici e sociali in contrapposizione ai meccanismi tecnici, già di per sé fragili. Il paradosso risultante da una tale tensione è usato per formulare una soluzione utopica al problema, una sorta di magia che ferma il tempo e offre una visione al rallentatore di alcuni aspetti della realtà, che solitamente rimangono nascosti.

In 2008 you did a web project for Dia called Vertiginous Mapping. How did you like that?

Usually, I use metaphors in my films that relate to a political aspect. In my web project commissioned by Dia, I produced for the first time a film for the web, which I enjoyed very much. I saw it as a special way of editing and reading the source material. Alkuna's crack in Vertiginous Mapping – a literal, physical threat – serves as a metaphor for unchecked corporate power, which is destroying natural resources and shifting people's homes as if the company owned them. In my work I don't observe reality. I am reinterpreting it in a certain direction by making very personal decisions. I don't pose critical questions, I am trying to invent a utopia. I try to show political and social mechanisms set against technical mechanisms which themselves are fragile. The paradox which results from such a tension is used to posit a utopian solution to the problem, a kind of magic which stops time and offers a slowed-down view of otherwise hidden aspects of reality.

Mi dici qualcosa del tuo lavoro in corso al Centre international d'art & du paysage di Vassivière?

È un lavoro di Land Art che funziona artificialmente, ma che fa riferimento al paesaggio naturale, misterioso e affascinante, che circonda il centro artistico di Vassivière. È un intervento di tipo scultoreo, mi limito a dare risalto ad aspetti della location che altrimenti rimarrebbero nascosti o che sfuggirebbero. Ho creato un allestimento di macchine che trasforma il centro artistico in un proiettore gigantesco, in grado di proiettare il paesaggio che lo circonda.

E cosa mi dici dello Shanghai-container?

Sono stata invitata dallo Skor di Amsterdam a realizzare un lavoro sullo spazio pubblico destinato al nuovo porto di Rotterdam. A partire da questa primavera, un container, che ho trasformato in cinema, partirà per Shanghai e spedisce in Cina via mare il mio film *A Message to Shanghai*. Il film sarà prodotto a Rotterdam con l'aiuto della variegata popolazione che vive nella zona del porto.

A partire dal 2004, hai prodotto una bellissima pubblicazione periodica chiamata *Printed Cinema*. Come è nato il progetto? Lo vedi come un progetto separato o piuttosto come un completamento delle tue opere filmiche su un altro medium?

Printed Cinema (2004-2008) – dieci pubblicazioni periodiche a cadenza irregolare – è un progetto, parallelo al mio lavoro audiovisivo, che estende la mia personale riflessione sull'essenza della cinematografia. I vuoti, le ellissi, la dialettica tra le immagini sono essenziali a questo riguardo. In *Printed Cinema*, ho cercato di portare i miei film su carta stampata. Questo concetto viene palesato nel principio del montaggio, così come nelle opposizioni tra film e stampa, tra testo e immagine. In questo modo, l'intenzione di *Printed Cinema* è di oltrepassare i limiti di un libro d'artista. Ciascun numero fa riferimento a un mio progetto e allo stesso tempo funge da apparato critico rispetto a un progetto precedente. Ma i singoli numeri possono anche vivere di vita propria. Volevo che le riviste iniziassero un loro percorso attraverso la distribuzione. Ciascuna rivista è apparsa in un luogo legato a una mia mostra, ed era disponibile gratis, per un certo periodo, in quantità limitata. Vedevo la distribuzione come un modo di allestire "proiezioni" nei diversi luoghi in cui ero stata presente con il mio lavoro. La "proiezione" continuava gratis fino a che la rivista non scompariva. ■

Can you tell me something about your ongoing work at the Centre international d'art & du paysage of Vassivière?

It's a Land Art piece that works in an artificial way, but refers to the fascinating, mysterious, natural landscape surrounding the art center of Vassivière. It is a sculptural piece in which I simply bring out aspects of the location that would otherwise remain hidden or get overlooked. I have created a set-up of machines that transform the art center into a giant projector, to project the surrounding landscape.

And what about Shanghai-container?

*I've been invited from Skor in Amsterdam to propose a public space work for the new harbour in Rotterdam. From this spring, a container which I transformed into a cinema will leave towards Shanghai and ship my film *A message to Shanghai to China*. The film will be produced in Rotterdam with the help of mixed population living around the harbor.*

Since 2004, you have produced a wonderful serial publication called *Printed Cinema*. Can you give us a bit of background of it? Do you see it as a separate project or more like a completion of the film works in another medium?

*The publication project *Printed Cinema* (2004-2008) – ten irregular periodical issues – continued, in parallel to my audiovisual work, as a personal reflection on the essence of cinematography. Gaps, ellipses, dialectics between images are essential in that respect. In *Printed Cinema*, I tried to translate my movies into a printed matter. This is expressed in the editing principle, as well as the oppositions between film and printing, between text and image. In this way, *Printed Cinema* should challenge the outer edges of an artist book. Each issue refers to a project of mine and functions like secondary literature to a former project, but can stand also on its own. I wanted the magazines to start an own life through their distribution. Each magazine appeared in one location in connection to an exhibition of mine and was available for free for a certain time period, in a limited amount. I saw the distribution as a way to set up "screenings" in different places, where I have been with my work. The "screening" continues for free until the magazines disappear. ■*