

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 24: Collaboration Alighiero e Boetti

Artikel: Alighiero e Boetti : the difference between invention and exploration or from geography to experience with two maps = der Unterschied zwischen Erfindung und Erforschung oder Anhand zweier Landkarten von der Geographie zur Erfahrung

Autor: Moos, David / Crone, Rainer / Gensicke, Andrea

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680543>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Alighiero e Boetti

The Difference between Invention and Exploration or from Geography to Experience with Two Maps



“What we intuit in the medium of art and artistic forms is a double reality, the reality of nature and of human life. And every great work of art gives us a new approach to and new interpretation of nature and life. But this interpretation is possible only in terms of intuition not of concepts; in terms of sensuous form not of abstract signs. As soon as I lose the sensuous forms from sight I lose the ground of my aesthetic experience.”¹

Ernst Cassirer, *LANGUAGE AND ART*, 1942



Crossing the Atlantic on a recent trip to Europe we were approaching the Iberian Peninsula. Looking down and watching the continent roll under the wing, a sharp line where land meets water; two elements, the fluid and the solid, converging to define the other. From the air, vision and not touch promoted this elemental distinction known only from past experience. The air, as pure essence – transparent, permitting our sight of the landmass to describe an outline, perimeter into the grey-blue broken by a river of contradiction. A moment of transition linking our senses to our thoughts, embraced by the memory of knowledge and experience, anticipated another transition from elemental states of air to land, travel from one continent to another.

This moment – a place in time – where knowledge is confronted with experience is precisely the moment where one questions the origins and validity of that knowledge. Alighiero e Boetti's *MAP* (1971) of the world raises such epistemological concerns. The picture, which is a broderie, displays the standard geographical forms of the world's continents as we have come to know them through cartography. The outline and shape of the earth's landmasses acquire meaning to us as individuals when we project ourselves bodily onto one location, a point on the planet where we envision ourselves. The cartographical representation, only recently affirmed through man's conquest of outer space, conveys a conception of our environment that no man could physically experience either through travel or touch. A planetary overview, the diagrammatic delimiting of forms, emphasizes outline as the primary feature of the finite. Linear separations, however, state where divisions are made but do not describe how they are made.

With *MAP* Boetti relies upon color, a supplementary differentiating facet of man's visual faculty of sight, and secondarily upon texture to transcend schematic representations of form. The preliminary terrestrial connotations of the map are enriched symbolically through the ascribed colors which summon forth socio-political concerns. By subtly intertwining the social and the physical, realms usually thought of as separate, Boetti underlines their mutually informing similarities. It is initially to the actual physical realm where we must first direct our analysis because how the world looks is different from how the world is.

The multicolored continents are set against a monochromatic irregularly textured blue background. Shimmering differences of surface texture between certain areas of blue seem an incidental consequence of the embroidering method of production. Homogeneous, tightly embroidered parts, as in the bottom left corner, contrast to other less easily definable bands and strips of lighter fabric. And this uneven quality declares an intentionality in the craftsmanship of the labor-intensive fabrication. The issue of authorship, the artist's working hand, is displaced through the deliberate exposure of fabrication methods embodying inconsistencies which relinquish the traditional desire to control process. Authorship attains meaning by focusing on the essentials of creation, origin of an idea and its final articulation. The apparent negligence surrounding creation, carried out by Afghani women and not Boetti himself, contradicts the precisely delineated outlines of the continents. Each landmass is distinctly divided into nationally denotative colors – colors and insignia emblematic of each country – and follows politically established and accepted boundaries. Unlike common geographical maps which display information about the land itself (vegetation, population distribution, elevation, etc.), Boetti's map discusses how man has imposed artifi-

RAINER CRONE AND DAVID MOOS are co-authoring a monograph on Kasimir Malevich due out in spring 1991, as well as writing monographs on contemporary artists. Rainer Crone is professor for Twentieth Century Art at Columbia University in New York.





cial systems of division onto the land. Even though this map overtly pertains to geopolitical power structures, the artist manages to create a visual image which in turn reflects directly upon the political viewpoints he has chosen to take. Like Warhol and Broodthaers, Boetti is among the few artists in the Western world of the late 1960s and early 1970s whose honest, lucid, and radical thinking about social issues offered him no adequate alternative other than a highly sophisticated political position, evidenced in MAP, which denied the imposition of explicit or judgmental conclusions. Disregarding the specific nature of conflicts that may alter borders and destroy countries, Boetti, by recapitulating the current globally accepted boundaries, undermines primary notions of steadfast historical determinacy. The various indeterminately colored threads, embroidered to delineate global political infrastructures could, one realizes when confronted with the smooth fragility of MAP, be arduously and meticulously unraveled.

In the late twentieth century any map of the earth representing the outline of all habitable continents would seem necessarily to emphasize national and political distinctions above purely environmental ones. Yet precisely through nationalistic signification the viewer cannot help but question the validity of these distinctions, the validity of politics as an apparatus to simultaneously unify and segregate peoples. Boetti's MAP heightens our awareness of how internationally recognizable emblems operate. These emblems, featured on national flags, isolate and assert differences that are sometimes vastly disparate yet in other cases similar. The various colors occupying countries supply little rational insight into differences between the countries of the world.

Colors and sign are employed at a multifunctional level, allowing the viewer to visually connect color to color, either complimentary or harmonious. But following historically developed sections of land which comprise nations, Boetti's artistic will is subsumed within this pattern, dismissing the possibility of alteration. By emphasizing these conventional divisions, Boetti calls forth the opposite, the connected nature of humanity beyond any artificially imposed scheme. The arrangement of colors, seemingly bound to willful aesthetic arrangements, reflects subtle yet distinct correlations between history and humanity.

MAP, hand-embroidered as it was in Afghanistan, a remote and industrially non-developed country in Asia, displaces the Western concern for art and individuality. Boetti transcends distinctions between 'first' and 'third' world art, between the refined intentionally aestheticized objects of the West and functional native art objects, by offering an artwork that embodies the conjunction of cultures in its making.² Boetti's artistic action affirms contextual distinctions yet, ingeniously, it does not raise one set of values above another. The presence of the fine artist, who becomes the maker through presentation of the tapestry, is elucidated when the alternating black and white lettering comprising the outside margins of the composition is interpreted.

VORANGEHENDE SEITE / PRECEDING PAGE:
ALIGHIERO E BOETTI, MAPPA (MAP / LANDKARTE), 1979,
EMBROIDERY ON CANVAS / STICKEREI AUF LEINWAND, 130 x 230 cm / 51 1/4 x 86 1/2 "

Crowning the composition, the top line informs us that “Alighiero e Boetti is thinking of Afghanistan,” of special places, like Bandamir, as indicated by the names on the right margin. The left margin which connects grammatically to the bottom line reads, “Alighiero e Boetti in Rome in the first days of nineteen-eighty-four.” These cryptic remarks which link specific geographical locations to the artist and his experience – living in Rome but making frequent extended visits to Afghanistan – signify an awareness of the individual’s placement on the planet. This verbal emphasis, isolating two places on different continents, declares a personal dislocation, the vast distance between the artist and the embroideresses. Further reference to the actuality of separation is made through the reference to time, here the early days of 1984. The presence of time is asserted in the artwork itself when we reflect upon the long hours of embroidering required for completion. Boetti’s reliance upon manual labor for the creation of MAP isolates the human dimension in the forms, which surpass aesthetic appeal connecting potentially abstract forms with reality. That this artwork is produced in Afghanistan, and not in Italy, under the strict scrutiny of the artist, reveals his intention to be accurate without being specific. As Boetti stated in reference to MAP, “The greatest pleasure in the world consists in inventing the world as it is, without inventing anything.”³

In a preceding MAP (1979), Boetti presented a different coloristic conception of his representation by changing one color, that of the oceans, from blue to pink. Although all of the nationally denotative colors in the 1979 MAP are fixed and recognizable, the pink water plunges correlative definitions of color and form into doubt. This earlier MAP differs not only in the color of the water but, more significantly, through its verbal, multicolored margins. Here, a sharp contrast between Italian (Roman letters) and Afghani (Arabic letters) visually announces cultural distance. Boetti challenges the logic of language by assigning each individual letter a specific color and setting each letter against a contrasting ground. Creative composition overwhelms our desire to decipher, transforming the letter into a sign, a sound – not a complete, culturally distinct word, but a form that can be uttered and universally understood.



1) Ernst Cassirer, “Language and Art,” in *SYMBOL, MYTH AND CULTURE*, New Haven: Yale University Press, 1979, p. 157

2) Thomas McEvelley isolates what he refers to as the necessity of finding a “post-colonialist way of exhibiting first and third world objects together.” This request which reflects upon major museum exhibitions incorporating culturally, socially, and philosophically disparate art objects from the third and first worlds bypasses the vital issue of how artists relate to each other around the world. Placing objects in museums does not adequately demonstrate or discount possible connections because contextual shifts overwhelm the temporary contrived environment of western urban museum institutions. (See *ARTFORUM*, March 1990, pp. 19–21, for McEvelley’s thoughts on this topic.)

Boetti, aware of this problematic issue, first focused on it in the late 1960s in a similarly integrative way as MAP. Perhaps it is through cooperation necessarily encompassing some degree of reciprocal understanding that cultural discrepancies and artistic dislocation can be overcome.

3) Alighiero e Boetti in *ALIGHIERO E BOETTI AU NOUVEAU MUSÉE*, Villeurbanne, France: 1986, p. 36



Alighiero e Boetti
Der Unterschied zwischen
Erfindung und Erforschung
oder
Anhand zweier Landkarten
von der Geographie
zur Erfahrung



«Intuitiv wissen wir, dass Kunst und künstlerische Form eine Doppelrealität bilden, die Realität von Natur und Mensch. Jedes bedeutende Kunstwerk liefert uns eine neue Annäherung und Interpretation von Natur und Leben. Diese Interpretation ist jedoch nur vermittelt Intuition und nicht vermittelt Begriffen möglich; durch sinnliche Form und nicht durch abstrakte Zeichen. In dem Moment, in dem ich die sinnliche Form aus den Augen verliere, verliere ich die Basis meiner ästhetischen Erfahrung.»¹

Ernst Cassirer, *LANGUAGE AND ART*, 1942



Neulich auf unserer Reise über den Atlantik näherten wir uns Europa, der Iberischen Halbinsel. Als sich unter den Flügeln unserer Maschine der Kontinent ausbreitete, beobachteten wir die scharfe Trennlinie zwischen Wasser und Land. Zwei Elemente, das feste und das flüssige, treffen aufeinander, um das andere zu definieren. Allein der Blick aus der Luft, ohne die Berührung, eröffnete uns diesen grundelementaren, seit langem erfahrenen Unterschied. Die Luft, das klare, transparente Element, ermöglichte die Sicht auf den Umriss der Landmasse, auf die Grenzlinie zum Graublauen, die wie ein Fluss die Gegensätzlichkeit markierte. Dieser Augenblick des Übergangs verband unsere Sinne mit Gedanken, die vom Gedächtnis des Wissens und der Erfahrung genährt waren, und

nahm einen weiteren Übergang von elementaren Zuständen – von Luft zu Land – vorweg, nämlich die Reise von einem Kontinent zum anderen.

Dieser Augenblick – ein Ort im Zeitablauf –, wenn das Wissen sich der Erfahrung gegenübergestellt sieht, ist genau der Augenblick, wenn man nach dem Ursprung und nach der Gültigkeit der Erkenntnis fragt. Alighiero e Boettis «Mappa», die Landkarte der Welt von 1971, stellt solche erkenntnistheoretischen Fragen. Das Werk, eine Stickerei, bezeichnet die üblichen Formen der Kontinente, so wie wir sie von den Weltkarten her kennen. Umrisse und Formen des Erdlandes erhalten für uns als Individuen dann Bedeutung, wenn wir uns physisch an einen Ort auf dem Planeten begeben, wo wir uns auf uns selbst verwiesen sehen. Die kartographische Darstellung, die erst seit der Eroberung des Weltraumes ihre Bestätigung fand, vermittelt eine Konzeption unserer Welt, die niemand, weder durch Reisen noch durch Berührung, erfahren kann. Der Überblick über den Planeten, die schematische Umgrenzung der Formen, betont die Umrisse als ein primäres Element der Endlichkeit. Die lineare Trennung indes gibt an, wo die Grenzen gezogen sind, und sagt nichts darüber aus, wie sie gezogen wurden.

Boettis «Mappa» beruht einerseits auf der Farbe als zusätzlichem Unterscheidungsmittel für die menschliche Wahrnehmungsmöglichkeit und andererseits auf der Textur, welche die schematische Darstellung der Form noch steigert. Die vorläufigen weltlichen Bedeutungen der Karte werden durch die zugeschriebenen Farben, die die gesellschaftspolitischen Situationen bezeichnen, symbolisch noch bereichert. Indem zwei Ebenen, die gewöhnlich gesondert betrachtet werden, nämlich die gesellschaftliche und die physische, subtil miteinander verbunden werden, hebt Boetti ihre sich wechselseitig durchdringenden Ähnlichkeiten hervor. Wir müssen unsere Analyse bei der eigentlichen physischen Welt ansetzen, denn die Welt sieht anders aus, als sie ist.

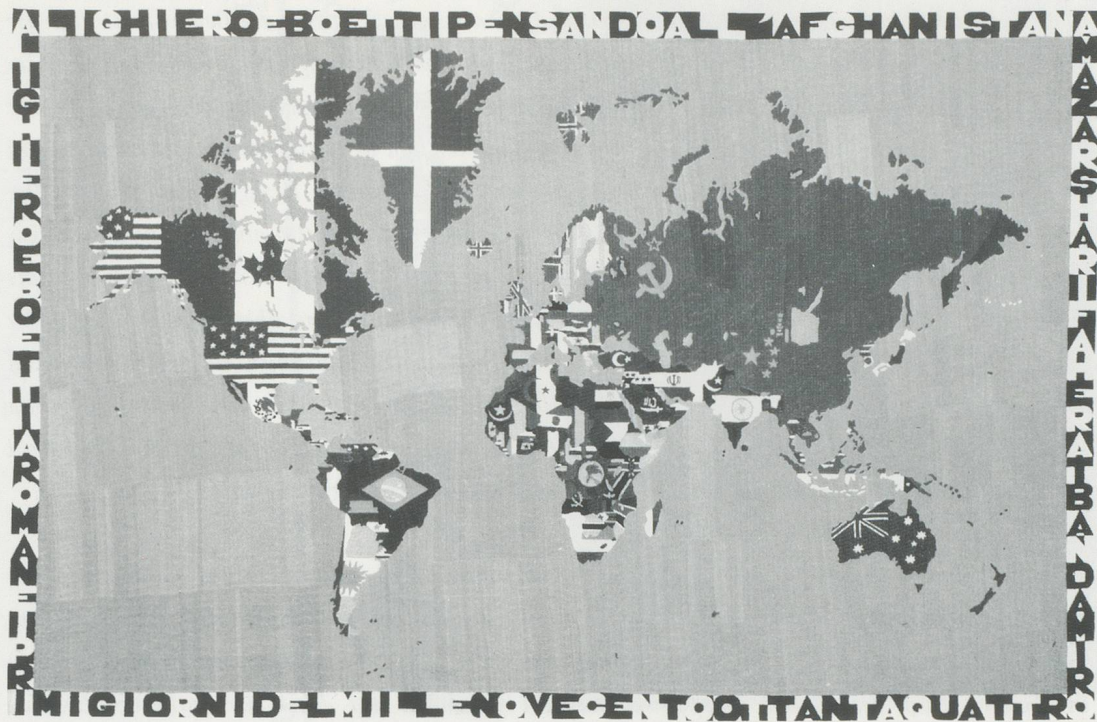
Die Vielfarbigkeit der Kontinente hebt sich von einem monochromen, unregelmässig strukturierten, blauen Hintergrund ab. Schimmernde Unebenheiten der Oberfläche zwischen bestimmten Blauzonen scheinen eine zufällige Folge des Stickverfahrens zu sein. Homogene, dicht gestickte Partien, etwa unten links, stehen im Kontrast zu weniger genau umgrenzten und locker verarbeiteten Teilen. Die unregelmässige Verarbeitung dieser aufwendig gestalteten Stickerei zeugt von einer bestimmten Absicht, die hinter der Kunstfertigkeit steht: Die Frage nach der Autorenschaft, nach des Künstlers arbeitenden Hand, erübrigt sich durch die absichtliche Enthüllung der Herstellungsmethode mit ihren Unregelmässigkeiten, welche den überkommenen Wunsch nach Verfahrenskontrolle als überflüssig deklariert. Die Urheberschaft hat ihre Bedeutung in der Konzentration auf das Wesentliche einer Schöpfung: auf den Ursprung der Idee und auf deren eigentliche Verwirklichung.

RAINER CRONE und DAVID MOOS sind die Verfasser einer Kasimir-Malewitsch-Monographie, die im Frühling 1991 erscheinen wird, sowie Ko-Autoren von Publikationen zur Gegenwartskunst. Rainer Crone ist Professor für Kunst des 20. Jahrhunderts an der Columbia University in New York.

Die offensichtliche Nachlässigkeit, die diese von afghanischen Stickerinnen und nicht von Boetti selbst ausgeführte Arbeit umgibt, steht im Widerspruch zu den genau festgelegten Umrissen der Kontinente. Jeder Staat wurde mit seinen typischen Landesfarben und mit den politischen Grenzen dargestellt – alle Länder sind durch Farben und Insignien gekennzeichnet. Im Unterschied zu normalen Landkarten, denen eine Legende zur Beschaffenheit der einzelnen Länder beigelegt ist (Vegetationszonen, Bevölkerungskonzentration, Meereshöhe usw.), untersucht Boetti anhand seiner MAPPA, wie der Mensch der Erde künstliche Unterscheidungskriterien aufkotroyierte. Obwohl sich seine Karte offenkundig auf geopolitische Machtstrukturen bezieht, versteht es der Künstler, ein anschauliches Bild entstehen zu lassen, das sich seinerseits unmittelbar auf die von ihm gewählten politischen Anschauungen auswirkt. Wie etwa Warhol oder Broodthears gehört Boetti zu den wenigen Künstlern, die in den späten 60er und frühen 70er Jahren durch ihre ehrlichen, klaren und radikalen Anschauungen über gesellschaftliche Belange auffielen und deshalb eine äusserst anspruchsvolle politische Position beziehen mussten. MAPPA wendet sich gegen die Aufbüdung expliziter oder urteilender Schlussfolgerungen. Indem Boetti die besondere Beschaffenheit dieser Konflikte ausser acht lässt, die zu Grenzverschiebungen und zur Zerstörung ganzer Länder führen können, unterminiert er durch seine Wiederholung der momentan weltweit akzeptierten Grenzen die Ansicht, dass die historische Determination unverrückbar sei. Man könnte die verschiedenen, in vagen Farben gehaltenen Fäden, die ineinandergestickt wurden, um globale politische Infrastrukturen zu umreissen –, die man erst erkennt, wenn man mit der feinen Zartheit der MAPPA konfrontiert wird –, in einem mühsamen Prozess entwirren.

Jede gegen Ende des 20. Jahrhunderts entstandene Weltkarte, die die Umrisse aller bewohnbaren Kontinente zeigt, scheint notwendigerweise die nationalen und politischen Unterschiede über die rein umweltbedingten zu stellen. Doch gerade wegen dieser nationalistischen Benennungsform muss der Betrachter die Gültigkeit dieser Art der Unterscheidung anzweifeln, nämlich die Gültigkeit einer Politik, die die Völker gleichzeitig vereint und voneinander trennt. Boettis Mappa schärft unser Bewusstsein dafür, wie die internationalen Hoheitszeichen funktionieren: Diese auf den Nationalflaggen abgebildeten Embleme trennen und machen Unterschiede geltend, die manchmal tatsächlich zu beobachten sind, manchmal jedoch auch nicht. Die ihnen zugeordneten Farben liefern kaum vernünftige Gründe für die Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern.

Farben und Symbole werden auf einer multifunktionalen Ebene eingesetzt. Der Betrachter soll die Farben vor seinen Augen miteinander verknüpfen, und zwar sowohl die Komplementärfarben als auch die harmonisierenden. Doch indem er sich an die historisch gewachsenen Formen hält, die die Nationen bilden, subsumiert sich Boettis Kunstwille innerhalb dieses Musters. Er lässt die Möglichkeit zur Veränderung fallen. Durch die Hervorhebung konventioneller Trennungen beschwört Boetti einen gegensätzlichen Standpunkt, nämlich das Verbundensein der Menschen jenseits aller künstlich auferlegten Schemata. Die Farbzusammenstellung, scheinbar zu willkürlich



ALIGHIERO E BOETTI, MAPPA (MAP/LANDKARTE), 1984,
EMBROIDERY ON CANVAS/STICKEREI AUF LEINWAND, 150 x 200 cm / 59 x 78³/₄”.

ästhetischen Arrangements verknüpft, reflektiert eine feine und dennoch ausgeprägte Wechselbeziehung zwischen Geschichte und Menschheit. *Mappa* wurde in Afghanistan, einem unterentwickelten asiatischen Land, handgestickt und ignoriert die westlichen Anschauungen über Kunst und Individualität. Boetti überwindet die Unterschiede zwischen Kunst der ‘Ersten’ und ‘Dritten’ Welt, zwischen den verfeinerten, absichtlich ästhetisierten Kunstobjekten des Westens und den funktionalen Objekten der Eingeborenenkultur, indem er eine Arbeit präsentiert, die aufgrund ihres Entstehungsprozesses beide Kulturen beinhaltet.² Boettis künstlerische Aktion bestätigt die kontextuellen Unterschiede, er vermeidet gleichzeitig auf geniale Weise, ein Wertsystem über das andere zu stellen. Die Gegenwart des Künstlers – die Präsentation des Teppichs macht ihn zum Schöpfer – wird anhand der abwechselnd schwarzen und weissen Beschriftung, die die Ränder füllt, deutlich und erklärbar.

Über dem Teppich, quasi als Krönung, ist in der ersten Zeile zu lesen: «Alighiero e Boetti denkt an Afghanistan», an bestimmte Gegenden wie Bandamir, wie aus der Beschriftung am rechten Rand deutlich wird. Auf dem linken Rand, der inhaltlich mit der unteren Zeile verbunden ist, steht: «Alighiero e Boetti während der ersten Tage des Jahres 1984 in Rom». Solche rätselhaften Bemerkungen, die spezielle Örtlichkeiten zum Künstler und seine Erfahrungen in Bezug setzen (er lebt in

Rom, hält sich jedoch regelmässig längere Zeit in Afghanistan auf), lassen die Bewusstheit über die Standortwahl eines Individuums auf der Erde erkennen. Die Isolierung zweier Orte auf verschiedenen Kontinenten durch wörtliche Hervorhebung deutet auf eine Verlagerung der eigenen Person hin, nämlich auf die riesige Distanz zwischen dem Künstler und den Stickerinnen. Ausserdem wird das Getrenntsein durch den Faktor Zeit hervorgehoben, hier durch den Bezug auf die frühen 80er Jahre. Zeit ist auch in der Arbeit selbst gegenwärtig, verdeutlicht man sich einmal die vielen Stunden Stickerarbeit. Boettis Vertrauen auf Handarbeit bei der Entstehung von *Mappa* isoliert die menschliche Dimension in den Formen: Die ästhetische Erscheinung wird übertroffen und verbindet potentiell die abstrakten Formen mit der Realität. Dass dieses Kunstwerk in Afghanistan und nicht unter strenger Aufsicht des Künstlers in Italien entstand, zeigt, dass es ihm wichtig ist, genau zu sein, ohne speziell zu werden. Boetti selbst bemerkte zur *Mappa*: «Das grösste Vergnügen überhaupt ist, die Welt so zu erfinden, wie sie ist, ohne etwas erfinden zu müssen.»³

In der früheren *Mappa* von 1979 präsentiert Boetti durch eine unterschiedliche Farbe ein völlig anderes Farbkonzept: Die Meere sind nicht blau, sondern rosa. Obwohl alle Nationalfarben erkennbar vorhanden sind, zieht das rosa Wasser wechselseitige Definitionen von Farbe und Form in Zweifel. Doch die frühere *Mappa* unterscheidet sich nicht nur durch die Farbe der Ozeane, sondern auch – und dies noch deutlicher – durch die mit bunten Bemerkungen versehenen Ränder. Der scharfe Kontrast zwischen Italien (römische Buchstaben) und Afghanistan (arabische Buchstaben) macht die Distanz zwischen den Kulturen anschaulich. Boetti fordert die Überzeugungskraft der Sprache zusätzlich heraus, indem er jedem einzelnen Buchstaben eine bestimmte Farbe zuordnet und ihn vor einen kontrastierenden Hintergrund setzt. Die schöpferische Komposition überwältigt unseren Wunsch nach Entschlüsselung, indem sie einen Buchstaben in ein Zeichen, einen Ton verwandelt – kein vollständiges, kulturell unterscheidbares Wort, sondern eine Form, die geäussert und weltweit verstanden werden kann. (Übersetzung: Andrea Gensicke und Manfred Jansen)



¹) Ernst Cassirer, «Language and Art», in *SYMBOL, MYTH AND CULTURE*, New Haven: Yale University Press, 1979, S. 157.

²) Thomas McEvelley filtert das heraus, was er als Notwendigkeit bezeichnet, einen «post-kolonialistischen Weg, Kunst der ersten und dritten Welt gemeinsam auszustellen», zu finden. Grosse Ausstellungen in Museen, die kulturell, gesellschaftlich und philosophisch unterschiedliche Kunstwerke der ersten und dritten Welt unter einem Dach versammeln, reflektieren diesen Wunsch, umgehen aber die Kernfrage, welche Beziehung Künstler auf der ganzen Welt miteinander haben. Die Aufstellung von Objekten im Museum zeigt noch lange keine möglichen Verbindungen auf oder lässt diese unberücksichtigt, da Verschiebungen des Zusammenhangs die provisorisch eingerichteten Environments der westlichen Museumslandschaft überlagern. (Vgl. *Artforum*, März 1990, S. 19–21, wo die Gedanken McEvelleys zu diesem Thema dargelegt werden.) Boetti, der sich schon in den späten 60er Jahren dieser Problematik bewusst war, konzentrierte sich bereits damals in ähnlich integrativer Weise darauf wie jetzt in der *Mappa*. Vielleicht gelangt man erst durch Kooperation, die immer bis zu einem gewissen Grad gegenseitiges Verständnis umfasst, zur Überwindung kultureller Unterschiede und künstlerischer Verlagerungen.

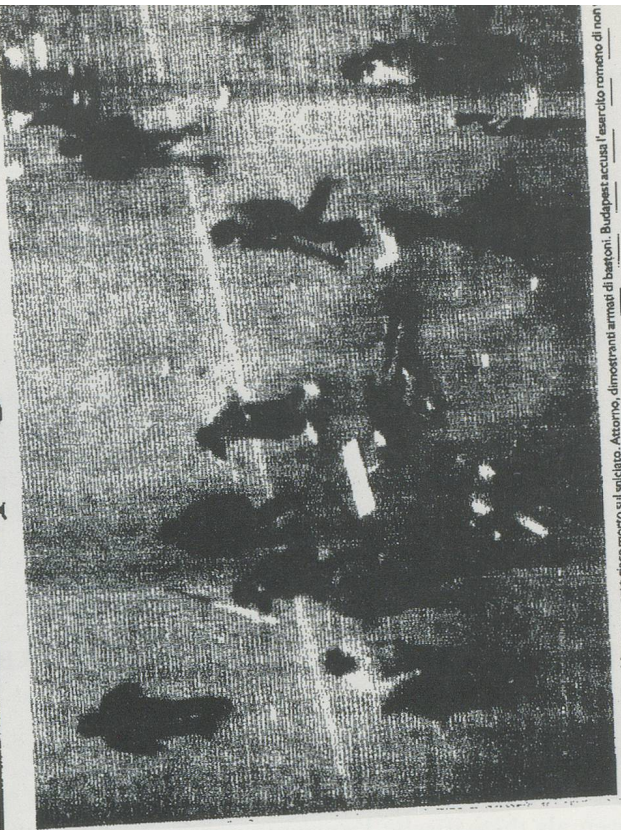
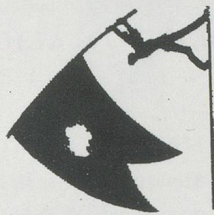
³) Alighiero e Boetti in: *Alighiero e Boetti au Nouveau Musée, Villeurbanne, Frankreich 1986*, S. 36.

meff
ADER
NRTE
AIVS
DARO

ESTERO

Dodici formazioni in lizza tra rabbie anti-
A Budapest il vot
Nei programmi il sogno

6. Giovedì 22 Marzo 1990



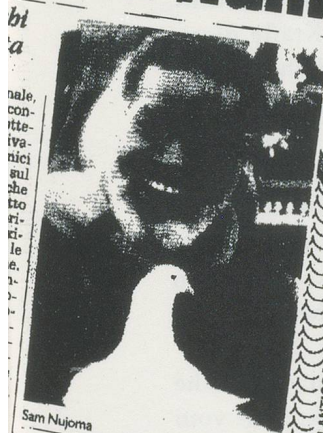
Dopo gli scontri a Tirgu Mures, un uomo giace morto sul suolo. A fianco, dimostrandosi armati di bastoni, i Budapest accusa l'esercito romeno di non

L'esercito presidia Tirgu Mures
... è una guerra etnica, sei le vittim

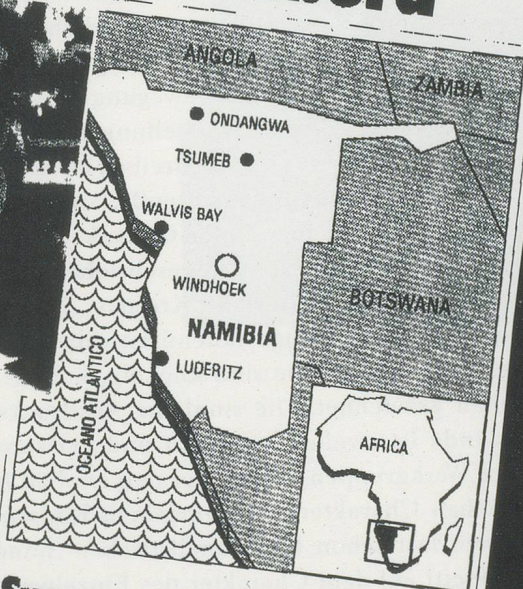
ESTERO

Africa cancellerà l'ultima macchia del colonialismo

za la Namibia libera



Sam Nujoma



mo pagare tasse sui profitti un po' più elevate (finora in pratica avevano diritto assoluto di sua volta, in un Paese dove i bianchi, 6 per cento della popolazione delle terre, si limiterà a requisire le aree incolte). L'economia del nuovo Paese quindi nasce «a responsabilità limitata».

C'è poi una città in cui oggi la bandiera sudafricana continuerà a sventolare tranquillamente: Swakopmund e i 124 chilometri quadrati della sua enclava. Ventiquemila persone, una buona parte costituite da soldati della munitissima di Rookop, una ferrovia collega la città con la miniera di uranio di Rossing che si trova a 80 chilometri: è solo un tratto rispetto al

Super-vertice a Windhoek

Baker: un fondo per il Sud Africa

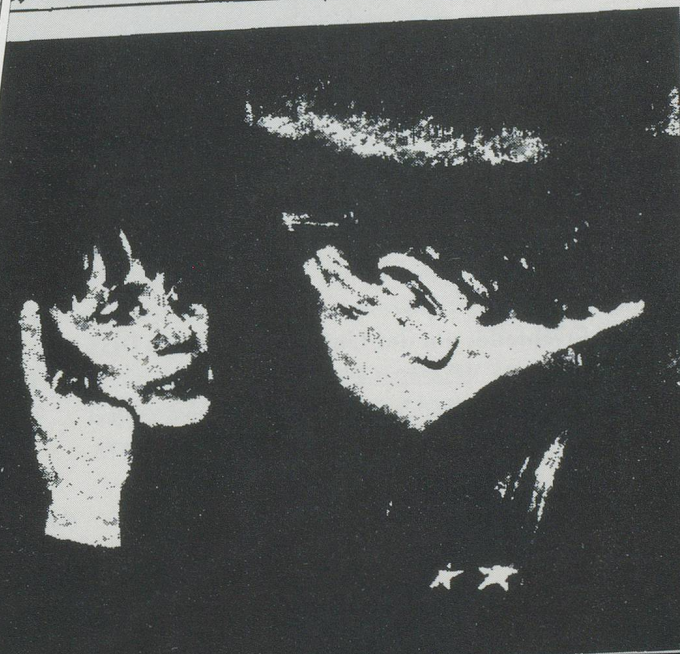
Verso il cessate-il-fuoco in Angola

WINDHOEK. Le celebrazioni per l'indipendenza della Namibia, a cui partecipano migliaia di diplomatici, sono un'occasione unica per esaminare i problemi del paese. I capi dei

tali, Dos Santos sarebbe disposto ad accettare un cessate-il-fuoco con i ribelli filocamerunesi.

INTERNATIONAL Tribunal

New York Times and The Washington Post
WEDNESDAY, MARCH 28, 1990



Vib
U.S
Tr
Land
And A

By Dav
Washing

VILNIUS. Lithuanian leader Vytautas Landsbergis assailed the Soviet Union's withdrawal of troops from the Baltic states and criticized the Soviet Union's "trusting" of the Baltic states to the Soviet Union.

Vytautas Landsbergis, Lithuanian president, "bold" from Washington, of an inde